

LILIANE BATISTA BARROS

**O SERTÃO E O MUSSEQUE: UM ESTUDO  
COMPARATIVO ENTRE *SAGARANA* E *LUUANDA***

São Paulo  
2002

LILIANE BATISTA BARROS

**O SERTÃO E O MUSSEQUE: UM ESTUDO  
COMPARATIVO ENTRE *SAGARANA* E *LUUANDA***

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do  
grau de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora:

Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo.

São Paulo  
2002

Comissão Examinadora

---

---

---

*Para*

*José de Barros Anay,*

*Isaiás, Fernando e*

*Bruno: minhas veredas*

## Agradecimentos

A Tania pelo carinho, incentivo, dedicação e discussões.

Ao Admilson pela presença e incentivo.

Ao Mantovani e Genivaldo pelos caminhos que percorremos juntos.

Aos amigos: Águeda, Heloísa, Herena, Zilda, Eledir, Edson, Luis Antonio, Marcos, Manoel, Alexandre e Flávio, da equipe do Projeto Parceladas pelo apoio e cumplicidade.

À Vera e ao Hélivio pela presença amiga.

Ao grupo do Núcleo de Estudos Literários: Olga, Vera, Marta, Ana Lúcia, Nelza e Elizabeth pelos encontros de domingo.

Aos colegas do mestrado: Mantovani, Ana Lúcia, Genivaldo, Elizabeth, Aguinaldo, Márcia, Susanne, Irene, Marinei, Elizete e Isaac, companheiros dessa travessia.

E em especial à minha família a quem dedico este trabalho.

## RESUMO

**Palavras-chave:** literaturas de língua portuguesa, literatura comparada, *Sagarana*, *Luuanda*, espaço, sertão, musseque, personagem.

Do macrossistema de literatura de língua portuguesa, na linha de pesquisa literatura e sociedade na época contemporânea: Portugal, Brasil e África, escolhemos as literaturas brasileira e angolana para nosso estudo com os livros *Sagarana* de João Guimarães Rosa e *Luuanda* de José Luandino Viera. Pela valorização da linguagem local, esses escritores criaram um mundo à parte no espaço ficcional — o sertão em *Sagarana* e o musseque em *Luuanda* — com uma geografia, flora e fauna que são parte ativa na vida das personagens habitantes deste espaço. Os seres que vivem nesse “mundo dentro de outro mundo” estão sujeitos às suas leis: um misto de acaso, de destino e de forças sobrenaturais. Pretendemos verificar as semelhanças e diferenças entre esses dois autores e a nossa escolha desses autores se justifica tanto pela formalização estética quanto pelos valores veiculados nas obras.

## ABSTRACT

**Key-words:** Literature written in Portuguese, Comparative Literature, Sagarana

Luuanda, space, sertão, musseque, character. From the macrosystem of Literature written in Portuguese within the research area of Literature and Society in the contemporary period: Portugal, Brazil and Africa, we chose Brazilian and Angolan Literatures for our study, with the books Sagarana, by João Guimarães Rosa and Luuanda, by José Luandino Vieira. These writers created a separated ground in the fictional space by valuating the local language – the “sertão” in Sagarana and the “musseque” in Luuanda- with a geography, flora and fauna that play an active role in the lives of the characters that inhabit this space. The beings that live in this “world within another world” are subjected to its laws: a mixture of chance, destiny and supernatural forces. We intend to verify the resemblance and differences between these two authors and the fact of choosing both of them can be justified either for the aesthetic formalization or for the values presented in both works.

## SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. Luandino e Rosa: um diálogo.....	16
2. O sertão e o musseque: diversos olhares.....	29
3. Fronteiras móveis: os espaços em <i>Sagarana</i> e <i>Luuanda</i> .....	37
3.1 As águas: fonte da vida e da morte.....	42
3.3 Os caminhos do sol.....	58
3.4 O cajueiro e a suinã: duas árvores no meio do mundo.....	75
Considerações finais.....	95
Bibliografia.....	100



*E não é assim que palavras são feitas de canto e  
plumagem.*

*(João Guimarães Rosa "São Marcos" Sagarana)*

# INTRODUÇÃO

As relações entre as literaturas brasileiras e africanas, ensejaram este estudo que pretende verificar as semelhanças e as diferenças entre as obras *Sagarana* (1946)<sup>1</sup> de João Guimarães Rosa e *Luuanda* (1961)<sup>2</sup> de José Luandino Vieira, pela tensão no espaço, o sertão em *Sagarana* e o musseque em *Luuanda*, que os dois autores criaram.

Neste estudo, consideramos as leituras que o escritor angolano efetuou do brasileiro João Guimarães Rosa, conforme Luandino mesmo afirma:

Estava na primeira esquadra, aqui em baixo, na Baixa — um livro que se chama *Sagarana* de João Guimarães Rosa, que eu li uns meses mais tarde.(...) E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam — no meu ponto de vista — os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana (...) Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens da linguagem deles.(..)

*E foi isso a lição de Guimarães Rosa: os atropelos que se possam fazer à língua clássica, à língua erudita, no sentido de propor uma linguagem mais popular, têm que ser atropelos que se fazem por conhecimento muito íntimo da língua e não por seu desconhecimento.* (LABAN, 1980: p 27-9) (grifo nosso)

Em suas considerações, Luandino deixa claro que na escritura de Guimarães Rosa encontrou a solução que procurava: a construção da linguagem o mais próximo do falar do musseque e, para ele, isso só é possível pelo conhecimento profundo da língua. Fica claro, assim, que Luandino leu e articulou em seu texto o que escolheu, no texto de Guimarães Rosa, conforme, seu

---

<sup>1</sup> ROSA “Conversa de bois”, in: *Sagarana*, 1977. As citações que faremos serão todas dessa edição.

<sup>2</sup> VIEIRA. “Estória da galinha e do ovo”, in: *Luuanda*, 1999. As citações seguintes pertencem a esta edição.

interesse, no caso, a transgressão da língua padrão. Rosa trouxe o falar sertanejo para o texto literário e Luandino traz o falar quimbundo ao texto literário, em língua portuguesa, criando um terceiro registro que é resultado da mescla do português padrão com o quimbundo.

Apesar de levantarmos a questão da intertextualidade, não pretendemos seguir por esta senda. Pois influência se torna nesses casos como questão delicada, uma vez que este termo pressupõe um modelo, um padrão, o que não é o caso. Afinal o que Luandino aprende com Rosa é justamente a transgressão.

Para este estudo, optamos por utilizar a definição de *diálogo* criada por BAKHTIN (1998), segundo KRISTEVA em sua obra *Semântica* (1974). Segundo o teórico, a palavra literária é um diálogo de diversas escrituras, a saber, o destinador, o destinatário e o contexto cultural atual ou anterior.

É inegável a presença de Rosa na obra de Luandino, e é esse diálogo que estudaremos. Para tanto, centramos nosso trabalho no espaço, pois pela valorização da linguagem local esses escritores criaram um mundo à parte no espaço ficcional — o sertão em *Sagarana* e o musseque em *Luuanda* — com uma geografia, flora e fauna que são parte ativa na vida das personagens habitantes deste espaço. Consideramos como um mundo à parte, pois, ao criar um texto literário, o escritor cria também um universo ficcional que, mesmo com eco da geografia real, passa a existir como um mundo criado, constituído pela palavra e por personagens e paisagens ficcionais, assim passa a existir *um mundo dentro de outro mundo*, conforme terminologia utilizada pelo crítico ANTONIO CANDIDO (1946). E os seres que vivem nesse “mundo dentro de outro mundo” estão sujeitos às suas leis: um misto de acaso, de destino e de forças sobrenaturais.

A coletânea de contos, editada pela Editora Umberto de Campos com doze contos, intitulada *Sazão*, só foi publicada com o título de *Sagarana*, em 1946 pela Editora Universal, no Rio de Janeiro. A partir da terceira edição, os direitos autorais passaram para a Editora José Olympio, também no Rio de

Janeiro. Foi revisada e retocada pelo autor até a quinta edição, então definitiva, em 1958. O livro concorreu ao prêmio Humberto Campos da Livraria José Olympio, recebendo o segundo lugar, e em 1946 recebe o prêmio da Sociedade Felipe D'Oliveira.

Inovador na arte de contar estórias, o autor de *Sagarana*, valendo-se da técnica narrativa dos contadores de estórias, introduz um novo fazer literário. Suas narrativas estão repletas de bichos, plantas, rios e personagens com quem nos identificamos. Mas o que nos chama a atenção é a alegria de viver dessa *gentinha capioa* que apesar dos “desconformes” da vida acredita na felicidade. Suas carências, suas crenças e valores são postos e revelados ao leitor. As estórias estão entremeadas em outras e, nesse tecer de narrativas, partimos para o mundo sertanejo, onde o que importa é a travessia.

O livro *Sagarana* é composto por nove contos, o primeiro, “Burrinho pedrês”, narra a viagem de Sete-de-Ouros na comitiva do major Saulo para o arraial e a travessia da enchente, realizada pelo burrinho no retorno à fazenda. O segundo conto, “A volta do marido pródigo”, narra a estória de Lalino Salãnthiel e sua viagem à capital do Brasil, seu retorno ao arraial e suas peripécias para retomar do espanhol Ramiro sua mulher Ritinha. “Sarapalha” é o terceiro conto da coletânea. Ribeiro e Argemiro, moradores da Tapera do Arraial, convivem com a maleita e relembram Luisinha, esposa de primo Ribeiro e paixão secreta de primo Argemiro que, ao revelar a Ribeiro seu amor por Luisinha, é expulso do sítio e morre ao transpor a tranqueira. O quarto conto é “Duelo” e narra a estória de Turíbio Todo que, para vingar-se de Cassiano Gomes, pego em adultério com sua esposa Dona Silivania, mata por engano Levindo Gomes, irmão de Cassiano, e iniciam uma viagem pelo sertão: Cassiano para matar Turíbio e Turíbio esperando a morte do cardíaco Cassiano. Ao final, Cassiano morre do coração e Turíbio assassinado, ao voltar para o sertão. Na seqüência, vem “Minha Gente” que narra a paixão do primo por Maria Irma e o casamento dele com Armanda ao

final do conto. “São Marcos” João José reencontra o homem primitivo por uma morte simbólica no meio da mata após desafiar o feiticeiro Mangolô. “Corpo Fechado”, outra estória de feitiços, vem após “São Marcos” narrar o duelo de Manuel Fulô que mata Targino e tornar-se o valentão do arraial. “Conversa de bois” é o penúltimo conto da coletânea e narra a estória de Tiãozinho, menino guia do carro de bois, que leva o corpo do pai para o cemitério. O condutor do carro é Agenor Soronho, padrasto de Tiãozinho, homem mau, que também morre no final da estória. E, por fim, temos “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a estória de Augusto que, arrependido de seus pecados, busca a redenção e morre no final ao defender, um velho e sua família, do jagunço Joãozinho Bem-Bem.

Anos após o lançamento de *Sagarana*, a coletânea atravessa o mundo e, em Angola, vai chegar às mãos de novo escritor, José Luandino Vieira, que lê a obra na prisão do Tarrafal e encontra em Rosa a solução que procurava para construir uma linguagem valorizando o falar do musseque. Em 1961, é lançado um livro com três contos intitulado *Luuanda*. “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” é a primeira estória do livro e conta o conflito entre vavó e seu neto pela busca de um trabalho para matar a fome e, assim, poderem sobreviver em um musseque de Luanda, capital de Angola. O conto seguinte é a “Estória do ladrão e do papagaio” que narra a prisão de dois ladrões, Kam’tuta e Dosreis, companheiros de roubo de João Miguel. Dosreis foi preso por ter roubado patos e Kam’tuta pelo roubo do papagaio Jacó. Por fim, temos a “Estória da galinha e do ovo” que conta a contenda entre Zefa e Bina pelo ovo da Cabíri.

*Luuanda* foi escrito no pavilhão prisional da PIDE (Policia Internacional em Defesa do Estado) em Luanda, Angola, no ano de 1963. No ano seguinte, recebe o prêmio Mota Veiga e, em 1965, o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores. O governo português não admitia que um “terrorista” da então colônia portuguesa recebesse um prêmio. Como punição a Sociedade Portuguesa de Escritores foi dissolvida por decreto e

três de seus membros foram presos. Luandino continuou preso até o ano de 1972, saindo do Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, para Lisboa em regime de prisão domiciliar, até a Revolução dos Cravos, em 1974, que além de libertar Portugal do regime ditatorial, libertou as colônias africanas do domínio português.

A linguagem utilizada e a temática com a valorização da cultura angolana são as principais características na obra de Luandino. Nesse aspecto, temos o diálogo com Guimarães Rosa, pois Luandino foi escolher na fala e cultura popular a fonte para compor seus contos. Como Rosa, suas narrativas são permeadas por bichos e personagens marginalizadas. Nessas estórias, as carências sociais e a busca da liberdade são o cotidiano dos habitantes do musseque com sua luta pela sobrevivência e a procura da felicidade. Aqui também, carências, crenças e valores são postos e revelados ao leitor. Se em Rosa as personagens habitam o sertão, interior do Brasil, em Luandino, as personagens também têm origens interioranas e estão contidas no espaço, o musseque — um cosmo à parte como o sertão. Assim, os dois escritores deflagram mundos paralelos. Na obra de Rosa e na de Luandino, os elementos que compõem o espaço não são um quadro de valores fixos. Há neles a marca da reversibilidade, pois o espaço ajuda a falar da condição humana. Pelos elementos que compõem o espaço, Rosa e Luandino constroem um cosmo que não passa necessariamente pela geografia, mas os elementos ali postos são trabalhados para falar do homem. Da busca do homem pela felicidade. Em Rosa essa busca se dá pelo mágico e, em Luandino, pelo social.

Para este estudo buscamos como embasamento teórico alguns autores: BAKHTIN (1998) em sua obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, o cronotopo que define espaço e tempo como indissociáveis; LINS, em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, nos detivemos no capítulo dois, “O espaço romanesco”, que propõe a relação entre espaço e personagem como

indissociáveis; LOTMAN (1878), de cuja obra, *A estrutura do texto artístico*, utilizamos a teoria dos pares opostos para estudarmos a relação da posição que os elementos e as personagens têm no espaço e a valoração cultural, histórica social; e em ELIADE (1998), no seu *Tratado de História das religiões*, trabalhamos com a simbologia dos elementos do espaço. Para este estudo selecionamos as águas, o sol, a vegetação e a relação entre eles e as personagens.

Com base nos pressupostos teóricos e nos elementos selecionados, dividimos o trabalho em três capítulos: intitulamos o primeiro de “Luandino e Rosa: crítica das confluências”. Nele abordamos alguns pressupostos teóricos da literatura comparada, verificando o diálogo entre eles e como cada espaço literário é criado a partir da articulação de seus elementos. Nomeado “O Sertão e o Musseque: diversos olhares”, o segundo capítulo tem por objetivo apresentar um percurso da crítica sobre o sertão de Guimarães Rosa e o musseque de Luandino Vieira. Em “Fronteiras móveis: os espaços em Sagarana e Luanda”, subdividimos em três subtítulos que são os elementos fixos do espaço: “As águas: fonte da vida e da morte”, observando principalmente a reversibilidade das águas nos contos; “Os caminhos do sol” que tem como a chuva a característica de benfazejo e malfazejo; “O cajueiro e a suinã: duas árvores no meio do mundo”, resultado que traz em si, a chuva o sol e a terra que determinam o destino das personagens. Após a análise, apresentamos as considerações finais.

Esperamos contribuir para o estudo das obras aqui analisadas.



# 1 DIÁLOGO UM CONCEITO TEÓRICO

Ao optarmos por trabalhar comparativamente as obras *Luuanda* e *Sagarana*, escolhemos uma análise paralelística e decidimos fazer a abordagem desses textos literários como *diálogo*, conforme justificamos na Introdução, por acreditar que este é o conceito mais adequado para verificarmos as semelhanças e diferenças entre essas duas obras.

Assim vamos nos reportar ao estudo efetuado por KRISTEVA, em *Introdução à Semanálise* (1974). Segundo a autora, a falta de um conjunto conceitual sobre “texto” impede que sejam destacadas o que denomina de linhas de força e mutação, o devir histórico e o conseqüente impacto sobre o conjunto das práticas significantes. A partir dessa reflexão, elabora três questões: Qual é o lugar desse objeto específico (o texto) dentre as multiplicidades das práticas significantes? Quais as leis de seu funcionamento? Qual é o seu papel histórico e social? Para as três questões colocadas propõe as seguintes reflexões.

Sobre a primeira questão relacionada ao lugar do texto como objeto específico das práticas significantes, estabelece o conceito de significância que é “esse trabalho de diferenciação, estratificação e confronto que se pratica na língua e que deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significativa comunicativa e gramaticalmente estruturada.” (1974, p.11)

Questiona as leis do discurso no que se refere à segunda questão e afirma que o texto, mais especificamente o literário, não é limitado por não permitir um único sentido mas infinitos sentidos.

Com relação ao papel social propõe que “o texto literário atravessa a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los e refundi-los.” (1974, p.13). E conceitua o texto como “aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história.” (1974, p.14). O texto quebra a linearidade histórica justamente pela pluralidade de sentidos, pois o texto impede a identificação da linguagem (como sistema de comunicação de sentidos) com o todo linear da história. Assim, a *semanálise* é definida como uma crítica do sentido, de seus elementos e de suas leis.

Dentro da semiótica, a autora insere a literatura como uma prática particular que se deve à estética, afinal os modelos literários voltam-se para o texto social, para as práticas sociais, para pensá-la como transformação e como uma produção em curso. Vale lembrar que literatura é produção de linguagens e à semiótica cabe explicar a linguagem pela capacidade de identificação com aquele que produz o discurso, o escritor. Então “A explicação semiótica deverá ser, conseqüentemente, uma escritura repetida e sistematizada.”(1974, p.58). Assim, no diálogo das escrituras, a escritura semiótica é uma escritura repetitiva das escrituras transformativas, pois tanto o escritor quanto o semioticista são simultaneamente produtores de linguagens. Cabe, porém, à semiótica o lugar de articulação entre esses dois momentos de produção: o da escritura e o da ciência.

A partir dessas reflexões, a linguagem literária na busca da construção do sentido poético levou os formalistas russos a duas possibilidades de análise: o silêncio e a abstração ou a elaboração de um modelo isomorfo para o sentido poético e foi BAKHTIN (1963), segundo KRISTEVA (1974), o primeiro teórico a

buscar fora da lingüística um modelo onde a estrutura literária “se elabora” em relação a uma “outra” estrutura, pois o texto literário não é um ponto fixo, mas “um cruzamento de superfícies textuais”, um diálogo. Esse diálogo se efetiva ao introduzir o texto na história e na sociedade que também são textos que o escritor lê e se insere ao reescrevê-los. Ainda, segundo a autora, BAKHTIN (1963) chegou a essa definição pelo conceito de palavra como idéia de enunciado. Para ele, a palavra literária é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras que se realizam entre o escritor, o destinatário (ou personagem) e o contexto cultural atual ou anterior. Assim, o texto literário se lê em três dimensões, a saber: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos anteriores. Pois, conforme BAKHTIN (1963),

Todo texto se constrói como mosaicos de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p.64)

Segundo este propósito, o texto literário constitui-se na história e na sociedade e elas constituem textos que o escritor lê e nos quais se insere ao escrever. Desse modo, caracteriza-se o duplo caráter da linguagem que são o sintagmático (na extensão, na presença e pela metonímia) e o sistemático (na associação, na ausência e pela metáfora).

Partindo desse princípio, KRISTEVA (1974) propõe o termo *intertextualidade*, para melhor definir este diálogo:

o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicabilidade. ou melhor. como *intertextualidade*; face a esse dialogismo. a noção de “pessoa - sujeito da escritura” começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura”.(Kristeva, 1974: p. 67)

Nesse cruzamento da palavra/diálogo (dialogismo), segundo BAKHTIN (1963), a “pessoa-sujeito da escritura” cede lugar a “ambivalência da escritura” que é a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história.

Pela concepção da linguagem poética como diálogo e ambivalência, BAKHTIN (1974) concebe uma nova classificação das palavras na narrativa, em três categorias: palavra direta que remete ao objeto por ser a palavra do autor, é denotativa e conhece apenas a si mesma e ao seu objeto. A segunda é a palavra objetual definida como discurso direto das personagens, tem significação objetiva direta, é orientada para seu objeto e para ela mesma. Por fim, a palavra ambivalente, em que o autor explora a palavra de outrem. São a imitação (apropriação), a paródia (introduz uma significação oposta a significação de outrem), e a polêmica interior oculta (influência ativa da palavra de outrem sobre a palavra do autor, é um discurso estranho representado pelo narrador). Somente o gênero do romance permite a palavra ambivalente.

Pelo que apresentamos, acreditamos que diálogo é o conceito que cabe melhor para o estudo comparativo entre *Sagarana* e *Luanda*. E este diálogo ocorre não só na transgressão da construção sintática, mas também pela escolha do um espaço marginal. Em Guimarães Rosa é o espaço do sertão com o homem sertanejo e em Luandino é o musseque com os africanos. É a condição marginal que dá a esses espaços uma dimensão cósmica.

Mas é preciso lembrar que o espaço é também constituído na visão de mundo dos homens. Isso se deve à relação que se estabelece ao utilizar categorias espaciais por relações não-espaciais. Cabe, neste propósito, observar os conceitos de LOTMAN (1978) em *A Estrutura do Texto Artístico*. Para ele, o homem estabelece modelos espaciais para referentes dos signo verbais, pois é inerente ao homem utilizar a modelização espacial concreta nos conceitos culturais, denotando valores quer sob oposição em um eixo “alto-baixo”, quer sob o eixo horizontal na oposição “direita-esquerda”, por exemplo. Para LOTMAN (1978), tudo “se ordena em modelos do mundo dotados de traços nitidamente espaciais” (1978, p.360). Criam-se assim imagens de mundo.

Segundo esse autor, no texto literário há modelos espaciais particulares, algumas vezes distintos da ordenação do mundo. Mas é ao mesmo tempo um modelo organizador do espaço literário que pode gerar modelos mais gerais, como na obra de um escritor, ou de um movimento estético literário.

Entre os modelos espaciais que geram dicotomia e essa tensão, LOTMAN (1978) destaca a fronteira como sendo o espaço topológico mais importante. A fronteira divide todo espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente, sendo sua característica mais importante a impenetrabilidade. Assim, o modo como o texto é dividido pela fronteira constitui uma das características essenciais que pode ser uma separação entre “seus” e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos.

LOTMAN (1978) destaca três categorias de fronteiras. A primeira é imóvel e o mais importante é que “a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente.” (1978, p.373) Essa é uma característica que pode ser encontrada nos contos maravilhosos a floresta em oposição à casa, por exemplo. A segunda categoria é a da fronteira móvel que muda constantemente de lugar. Nela a ameaça pode vir tanto do mundo fechado como do exterior, porém mesmo móvel é impenetrável. Nesses casos, o conto tem a fronteira dividida em duas partes e a personagem pertence a um desses espaços sem invadir o outro. Porém, há o espaço que LOTMAN (1978) denomina de polifônico em que as personagens pertencem a diversos espaços e o espaço é apresentado fragmentado, o que pode caracterizar na narrativa a tensão entre dois espaços como resultado ou modelo da estrutura do mundo.

Segundo entendemos, em *Sagarana*, o espaço é decomposto em sertão e não-sertão. A saída da personagem para fora do sertão pode ser uma traição como no conto “Duelo”, ou a saída do sítio pode trazer a morte, como em “Sarapalha”, porém em todos os contos há uma personagem ou narrador que não

pertence ao sertão e pode sair e entrar nele. Em *Luanda* o espaço é decomposto em Luanda e musseque, há porém as fronteiras marcando espaços fragmentados, que pode ser a fronteira do quintal na “Estória da galinha e do ovo”; ou a fronteira entre o interno e o externo, tanto em relação ao musseque/Luanda como na relação cubata/musseque como no primeiro conto, conforme veremos mais adiante na análise. Contudo, na “Estória do ladrão e do papagaio”, a fronteira vai além do espaço e está na condição das personagens. Acreditamos que, neste, a polifonia do espaço caracterize melhor esta fronteira, pois os três mulatos vivem na fronteira do musseque (espacial), na fronteira da sociedade (são ladrões) e na fronteira da cor (são mulatos).

Para completar as categorias espaciais cunhadas por LOTMAN (1978), abordaremos também a fusão espaço e tempo, o *cronotopo*, terminologia criada por BAKHTIN (1998) que está em seu livro *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. BAKHTIN (1998) transporta o termo *cronotopo* da matemática para a literatura sem contudo empregar o sentido que o termo tem na teoria da relatividade de Eistein. O que importa nesse termo, segundo o crítico, é a indissolubilidade do espaço e do tempo. Toma o tempo como uma quarta dimensão do espaço e cria assim mais uma categoria espacial.

Para BAKHTIN (1998), o tempo no romance está interligado ao espaço. Um interpenetra no outro formando um “todo compreensível e concreto”, pois o tempo na obra literária é visível assim como o espaço. Estabelece um cruzamento de sentidos entre o espaço e o tempo. Segundo ele, o espaço no romance é medido, só tem sentido pelo tempo e este transparece no espaço compondo o enredo. Afirma que “esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (1998, p.211). Segundo o teórico, o cronotopo determina os gêneros pois o tempo é o princípio condutor em literatura, além disso, o cronotopo determina a imagem do indivíduo como categoria de conteúdo e forma.

As relações espaço / tempo no romance são inseparáveis para BAKHTIN (1998) pois é o cronotopo quem dá unidade artística ao texto literário já que a “arte e literatura estão impregnadas por “valores cronotópicos” de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores” (1998, p.349). Entre os valores cronotópicos relacionados pelo teórico, está o cronotopo do encontro. Neste, o valor temporal predomina pelo forte grau emocional. A estrada é o espaço que permite os encontros casuais, pois simboliza a estrada da vida, onde espaço/tempo cruzam diversos destinos. Segundo BAKHTIN (1998), “parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando caminhos)”(p.349).

Outra categoria cronotópica é o castelo, cronotopo em essência histórico, pelos objetos que compõem cada ambiente, bem como pelas personagens herdeiras das tradições e das lembranças. As cidadezinhas compõem outra categoria de cronotopo, nelas o tempo é cíclico, não há acontecimentos, apenas uma repetição de fatos. Nesse cronotopo o tempo rasteja, por isso não é o tempo principal, é pano de fundo para os tempos dos fatos. BAKHTIN (1998) acrescenta às categorias cronotópicas a soleira que define como o cronotopo da crise, da mudança de vida e do encontro. Em literatura esse cronotopo significa crise, indecisão, geralmente de forma implícita. Além dessas categorias citadas, há categorias cronotópicas específicas de alguns escritores que não estão enquadradas nas que o crítico relacionou.

Vale ressaltar que o cronotopo é um centro organizador do romance tanto temático como figurativo. Temático por organizar o enredo do romance, pois é nele que os nós são feitos e desfeitos. É figurativo porque nele o tempo se concretiza no espaço justamente por ser o ponto principal para o desenvolvimento das cenas. É importante lembrar que os cronotopos podem cruzar-se, confrontar-se ou opor-se. Mas a principal característica deles é serem dialógicos e, conforme BAKHTIN (1998) “esse diálogo ingressa no mundo do



autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos são também cronotópicos.” (p.357).

A tensão decorrente das categorias espaciais a que nos referimos em LOTMAN (1978) e nas relações do espaço/tempo criadas por BAKHTIN (1998) leva a outra relação que é da condição humana no espaço. A esse respeito, LINS (1976) faz a junção da personagem com o espaço em sua obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Ao considerar espaço e personagem como indissociáveis, o autor propõe um novo conceito espacial. Define “tempo e espaço como entidades unas e misteriosas” (p.63). Apoiado na narrativa, o espaço e o tempo como indissociáveis, levanta duas questões: “Ora, como devemos entender na narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o espaço?” (p.63). Responde a estas questões ao afirmar que a personagem é espaço:

O espaço no romance tem sido — ou assim pode entender-se — tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo inclusive de ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com individualidade tendendo para zero. (p.72)

LINS (1976) destaca, ainda, a importância da atmosfera, também, ligada ao espaço. Define-a como abstrata (angústia, alegria, exaltação violência), podendo ou não surgir do espaço, mas envolvendo e penetrando nas personagens. Em alguns casos, segundo o teórico, o espaço se justifica pela atmosfera que provoca. A esse respeito, como exemplo, lembramos a atmosfera da estrada no conto “Conversa de bois”, que abafada leva Tiãozinho a um estado quase inconsciente que resulta na ordem que dá aos bois e na queda e morte de Agenor, no livro *Sagarana*; e no conto “Estória da galinha e do ovo”, do livro *Luuanda*, que tem a atmosfera abafada do musseque, caracterizando a tensão entre Bina e Zefa, mas que com o frescor da tarde a contenda é resolvida.

Para melhor definir o espaço, LINS (1976) conceitua ambientação como “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*” (p.77). O ambiente é, na

definição do autor, o espaço descrito na estória, e os recursos literários utilizados para criar o espaço vão dar o sentido que o ambiente vai ter na narrativa. A ambientação não é explícita mas tem um sentido próprio que o texto atribui. O espaço, diferentemente da ambientação, é explícito, contém dados da realidade pois para a compreensão de espaço “levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõem-se um certo conhecimento da arte narrativa.” (1976, p.77).

Este autor também define três princípios básicos de ambientação, que podem ser empregados isolados ou não: a ambientação franca, a ambientação reflexa e a ambientação oblíqua. Na primeira, o narrador é quem introduz o ambiente, é ele quem observa e descreve, geralmente está presente na narrativa em primeira ou terceira pessoa (as duas vozes do narrador) e é caracterizada por descrições minuciosas. A ambientação oblíqua é a ambientação apresentada pela personagem, é através dela e de suas sensações que o ambiente é descrito, o que exige uma personagem ativa. E por fim, a ambientação reflexa que é caracterizada pela narração em terceira pessoa e mantém o foco na personagem “evitando uma temática vazia”. Segundo LINS (1976), tanto a ambientação franca quanto a reflexa são reconhecíveis facilmente, pois as descrições ocupam blocos grandes na narrativa. A personagem, em relação a essas duas categorias de ambientação, tem na reflexa uma atitude passiva enquanto na dissimulada tem uma atitude ativa. É importante ressaltar que em um texto literário pode aparecer mais de uma ambientação.

Essa classificação de LINS (1976) diz respeito às personagens e ao narrador. Mas o autor também insere em sua análise a ambientação “desordenada” e “ordenada” do espaço. Na primeira, ambientação desordenada, o narrador não se prende a descrever o ambiente, apenas enumera fragmentos importantes na narrativa. A imprecisão nas descrições do espaço é uma negação deste, pois as sensações (cor, cheiro, barulho, sabor) muitas vezes são mais

importantes como espaço. Na segunda, a ambientação ordenada, a descrição minuciosa do narrador e a organização do espaço formam, com os demais elementos da narrativa, um todo sem fragmentação, pois tende a uma organização detalhada que dá ao espaço uma precisão sem, contudo, ser constante na estrutura geral do texto. Conforme o autor, a síntese e a minúcia coexistem em obras modernas.

A este respeito, Guimarães Rosa pode ser inserido nos dois conceitos de ambientação. Seus contos, em *Sagarana*, deflagram sensações pelas descrições; geralmente o ambiente externo é mais detalhado que a descrição das casas e seus compartimentos. O foco do autor detém-se mais na natureza, plantas e bichos que são pintados minuciosamente e com muitas tintas em detrimento das construções e ornamentos internos das casas. O mesmo ocorre com Luandino na coletânea *Luuanda*. Ele atenta para os opostos, a lua e a escuridão, a seca e a chuva. Seus contos não têm muita cor, a secura e a aridez constantes de suas histórias vão ganhar um matiz mais tênue somente no último conto, a “Estória da galinha e do ovo”. Acreditamos que isso se deva a um devir presente nesse conto pela esperança de liberdade.

Após estas categorias de ambientação, LINS (1976) passa à função do espaço. O cenário é uma das funções que o espaço tem, pois nos permite conhecer a personagem, por exemplo, pelos móveis, mesmo antes desta surgir na narrativa. Esta caracterização pode ser também pela descrição da paisagem. Assim temos o espaço que nos fala sobre a personagem, tanto no interior de uma casa como na parte externa, na paisagem. Porém, o espaço caracterizador geralmente é restrito a algumas personagens.

Há espaços que influenciam as personagens. Muitas vezes o espaço provoca as ações da personagem, pressionando a personagem a reagir. Há dois tipos de espaço: o que propicia a ação e o que a provoca. O espaço que provoca a ação, segundo LINS (1976), é característico de narrativas em que a personagem

não conduz a própria vida. Tem a função de libertador e surpreende a própria personagem e o leitor, por ser imprevisto na narrativa. Já o espaço que propicia ação é aquele que adia a ação esperada, o cenário apenas torna possível o que já havia sido anunciado. Após essas considerações sobre as relações entre espaço e personagem, LINS (1976) ressalta outra função do espaço: a de situar a personagem. Mesmo não ligado à personagem, o ambiente pode contribuir para situar e enriquecer. Nada explica sobre a personagem e nem influencia suas ações, apenas sugere.

Mas as funções habituais do espaço não se reduzem a influenciar a personagem ou a contribuir para sua caracterização: destina-se, muita vezes, exclusivamente a situá-la. Não se percebe, nestes casos, um nexó entre a personagem, a ação cumprida e o cenário em que a cumpre. (1976, p. 101)

Muitas cenas chocam-se com o espaço para ressaltar o efeito de contraste, como, por exemplo, uma natureza indiferente aos sentimentos da personagem. A finalidade desse tipo de ambientação é ressaltar o conflito entre o homem e seu meio.

Diante do exposto, podemos afirmar que LINS (1976) inscreve a personagem como espaço e, se ligarmos esse conceito de LINS (1976) ao de BAKHTIN (1998) e ao de LOTMAN (1978), temos então o espaço constituído pelo junção de espaço/tempo/personagem que ordenados constituem mundos distintos, modelos espaciais particulares que, no nosso entender, formam um cosmo. Um mundo à parte, criado e estabelecido a por essas relações. Por isso, em cada texto literário um novo mundo é criado.

O espaço escolhido por um autor para compor sua obra constitui a visão de mundo desse autor, afinal, conforme BAKHTIN (1998), o texto literário constitui-se na história e na sociedade e elas, por sua vez, constituem textos que o escritor lê e nos quais se insere ao escrever.

Dessa forma, Rosa e Luandino, ao optarem pelos espaço do sertão e do musseque, respectivamente, escolheram falar de personagens marginais, da

condição humana dentro desse espaço/cosmo criado. Vida e morte, como mostraremos a seguir, são a condição das personagens que habitam esse cosmo, condicionadas na escolha dos caminhos percorridos, um misto de arbítrio e destino. Assim, os espaços do sertão e do musseque equivalem ao cosmos e à condição humana sempre em tensão.

## 2 O SERTÃO E O MUSSEQUE: DIVERSOS OLHARES

*Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas.*  
(João Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz, 1991)

Sem fronteira definida, o sertão está em toda parte ordenado e separado pela estrada de terra ou pela estrada das águas. O bem está de um lado e o mal do outro. A natureza está arranjada da mesma forma: do lado mau é seca e agressiva, do lado bom florida, bonita, com sombra e água fresca. Em alguns momentos o sertão tem caminhos divididos de encruzilhada em encruzilhada, intercalado entre pedaços bons e pedaços ruins, que no final das contas são as encruzilhadas da vida que é a grande travessia.

Mas o sertão existe mesmo? Onde começa e onde termina? Riobaldo responde que: “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”. Essa questão levou muitos estudiosos a debruçarem-se sobre o mapa mineiro para tentar entender e localizar o sertão roseano. Mas, os olhares esbarraram-se nas referências que Rosa ponteiava no mapa que ele articulou no seu texto. É preciso cautela, conforme ANTONIO CANDIDO chama a atenção no artigo “O Homem dos avessos” (1964), pois no meio dos nomes reais há os inventados

que fazem “surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional.” (COUTINHO, 1981, p.284).

Ao observarmos atentamente a *Fortuna Crítica* sobre Guimarães Rosa organizada por COUTINHO (1981), podemos verificar o quanto *Sagarana* trouxe uma nova proposta para o sistema literário brasileiro. A esse respeito o crítico ANTONIO CANDIDO in: COUTINHO( 1981), ressalta em seu artigo para *O Jornal*, a universalidade construída por Rosa. Guimarães ousou inovar ao se aprofundar no regional e ao assumir esse particular, transforma-o em universal.

Natural, em meio semelhante o alvoroço causado pelo Sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de “terra”, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na “província”) ou aos que, tendo a sorte de morar ou nascer nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o Sr. Guimarães Rosa despeja nome de tudo — plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas — enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos.

(...)

Construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. (...) *Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas.(CANDIDO Apud COUTINHO, 1981, p. 244-245)

No outro lado do mundo, seguindo as veredas de Rosa, o escritor José Luandino Vieira recria no mapa de Luanda os musseques. Articulado e formado com a mesma tensão do sertão, o bem e o mal organizam e demarcam os espaços nesse mundo africano. Mas a fronteira da existência humana que define o sertão assume o tom político no espaço do musseque. Se em Rosa não é possível definir onde começa e onde termina o sertão, em Luandino a fronteira política demarca os limites.

O fenômeno colonial é um fato marcante no Continente africano e, apesar de ser tardio, deixou marcas profundas em suas ex-colônias. Entre essas marcas está a delimitação do espaço. A ocupação por parte dos portugueses se deu nos bairros da cidade de Luanda, enquanto os africanos foram empurrados para os morros formando o musseque. Dessa forma, o musseque como resultado



do colonialismo foi imposto politicamente aos angolanos pelos portugueses, por isso não é um lugar de opção, de escolha, mas imposto. Por isso o bem e o mal são representados pelos africanos pelos colonizadores, respectivamente. Se o musseque foi imposto politicamente foi escolhido literariamente por Luandino. Em Angola o processo literário se fez junto com a construção histórica. Talvez, por isso, a literatura africana tenha se preocupado em construir a humanidade sem perder o compromisso estético.

Se em Guimarães Rosa o texto está plantado no sertão, em Luandino está instalado no musseque. A maioria da obra de Luandino, com exceção de “Duas histórias de pequenos burgueses” tem como espaço um musseque de Luanda. Segundo SALVATO TRIGO, toda a obra de Luandino:

*...quer como “plano principal” onde se localiza tipos e situações, quer como “pano-de-fundo” a que o discurso recorre para acentuar oposições, quando acontece o texto estanciar, mais ou menos fugazmente, pela “cidade do asfalto”. É, pois no musseque que o texto se fabrica.* (SALVATO TRIGO apud LABAM, 1980 p. 236)

O movimento *Vamos Descobrir Angola!* foi iniciado na década de 1940 e trouxe uma proposta de formação à literatura angolana pela valorização da paisagem angolana, pela valorização dos africanos, pela temática da resistência e pela apropriação da tradição oral. VIRIATO DA CRUZ ressalta que o olhar do angolano deveria voltar-se para seu país de origem valorizando a cultura:

Estudar a terra que lhes fora berço, a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam. Eram ex-alunos do liceu que recitavam de cor todos os rios, todas as serras, todas as estações e apcadiros das linhas férreas de Portugal, mas que mal sabiam os afluentes do Cuaza que corria ao seu lado, as suas serras de picos altaneiros, os seus povos de hábitos e línguas tão diversas, que liam e faziam redações sobre a beleza da neve ou o encanto da Primavera que nunca tinham presenciado, que desenhavam a pêra, a maçã ou a uva sentindo apenas na boca gulosa o sabor familiar e apetecido da goiaba, da pitanga ou da gajaja, que interpretavam as fábulas de La Fontaine mas ignoravam o fabulário, os contos e lendas dos povos da sua terra, que sabiam com precisão todas as datas de todas as façanhas dos monarcas europeus, mas nada sobre a rainha Nzinga ou o rei Ngola.” (ERVEDOSA, 1986, p.101-2)

Os cinco séculos de dominação em Angola resultaram em que somente na década de 1940 é que o sistema literário veio a ser constituído.

Conseqüentemente, foi alcançado o rompimento da dependência cultural. A esse respeito MACÊDO (1990) afirma:

No caso da literatura angolana em língua portuguesa, os cinco séculos de dominação colonial foram fator ponderável para dificultar sua sistematização. Veja-se que apenas na década de 40 de nosso século a literatura Angolana veio constituir-se em um sistema literário coerente que integrou a tríade autor obra público. Isto é, autores conscientes de seu papel, obras veiculadoras de conteúdos sob aspectos codificados de linguagem e estilos, e um conjunto de receptores. MACÊDO (1984, p 3)

Ao voltar o olhar para a terra através da literatura começaram a saltar as diferenças entre os angolanos e o colonizador. Mais do que uma fronteira literária a fronteira política é visualizada. Lembramos ainda que a oposição entre os bairros dos colonizadores e dos colonizados é um limite não é metafórico mas real e político. Em relação a isso, MACÊDO (1990) ressalta que “a fronteira do asfalto não metaforiza apenas a delimitação de dois ambientes. Ela principalmente aponta para a degradação e a morte dos habitantes do musseque. (p. 83).”

Quando foi lançado em outubro de 1964, *Luuanda* foi tido como obra inaugural da literatura angolana. A imprensa destacou a sua importância em vários artigos, entre eles, o de Roby Amoryn (*ABC*, Luanda, 30.10.1964) afirma que:

Luuanda assinala o nascimento de uma literatura. Aliás, podia adivinhar-se que o acontecimento estava prestes a sobrevir. Anunciavam-no variadíssimas tentativas poéticas, usavam-no já os escritores quando os personagens empregavam o discurso directo, tentavam irromper nas colunas dos jornais e fizera mais que uma aparição através dos microfones das estações de rádio. (AMORYM apud LABAM, 1980 p. 108)

A chamada “prosa do musseque”<sup>3</sup> constitui-se em Angola como um novo fazer literário. Temos assim os escritores comprometidos com o homem angolano e, por isso, optam por inserir em sua literatura o espaço do colonizado. Isso se deve à situação política vivida na época, pois os movimentos de libertação

<sup>3</sup> Essa terminologia foi criada por Tania Macêdo, *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (Imagens do musseque na literatura angolana contemporânea)* São Paulo: FFLCH/USP, 1990. Musseque é bairro onde, no período colonial, habitavam, sobretudo, os negros. A palavra significa arcias, indicando a falta de asfalto e de outros equipamentos urbanos desse bairro de colonizado.

conflituoso entre colonizador e colonizado ficou delimitado pela fronteira entre os musseques e a Baixa, patrulhado constantemente pelos policiais. Dessa forma, os elementos que constituem o espaço do musseque são carregados de simbologia e antropomorfização.

Quanto ao sertão, Guimarães em sua entrevista a LORENZ (1981), afirma que “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas.”(LORENZ apud COUTINHO, 1981, p.85). Dentro desse sertão criado, o autor insere suas personagens, também criadas e colocadas em um “paraíso” que é o próprio sertão.

No sertão o homem é um eu que ainda não encontrou um tu; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo (...) perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original. Ele está ainda além do céu e do inferno. É o homem que perdeu Deus e encontrou o diabo...(LORENZ apud COUTINHO, 1981 p.86)

Nessa mesma perspectiva, Pedro Xisto, em seu artigo na *Folha da Manhã* (1957), afirma que o sertanejo é criador e criatura, em seu espaço, através da palavra:

A palavra e o homem. Ele e ela. Um outro, buscando-se. Nos encontros e desencontros do amor e da vida. Definir-se ou finir-se. A palavra conheceu, recebeu o homem. Fora dela, ele não se salvará. Isso pressentira-se, entre pedras eras. E logo, através dos sentidos, o sentido. E, através do sentido, o significado. A palavra, com ser o que é, dá o ser ao que, doutra forma, não seria. A palavra sobreviva. O homem sobreviva. Nas estória. Na poesia. Sobre tudo. (XISTO apud COUTINHO, 1981, p. 129)

Luandino em seu processo de criação passa a utilizar em suas personagens a linguagem inerente a cada um. Assim, o comerciante, colonizador do musseque e os patrões utilizam a língua padrão, enquanto o povo do musseque traz o quimbundo misturado à sintaxe do português. Assim, conforme STERN apud LABAM, (1980):

O escritor tem um consciência aguda do papel deste terceiro registro, assim como dos subtis efeitos alcançados mediante mudanças de código, para cada um dos grupos em relação ao outro. É no terceiro nível deste terceiro registro que Luandino Vieira revelará um nova língua literária angolana “descolonizada”, uma língua que tornará e adaptará o seu vocabulário e a sua semântica, a sua morfologia e a sua sintaxe, a partir da sua dupla origem — o português e o Kimbundo. (p. 94)

Álvaro LINS (apud COUTINHO, 1981), em seu artigo para o *Correio da Manhã*, “Uma Grande Estréia”, também afirma que o sertão de *Sagarana* é, em grande parte, representação de todo o interior brasileiro:

As nove histórias de *Sagarana* são como faces distintas, ajuntadas rigorosamente para composição de uma fisionomia coletiva, que é a de uma região de Minas Gerais, mas também representativa, em grande parte de todo o Brasil do interior, tão diferente do litoral e tão desconhecido como se fosse um país estrangeiro. (p. 238)

Já Eduardo F. COUTINHO (1981) em seu artigo “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”, afirma que Rosa penetrou fundo na realidade humana e retoma Benedito NUNES apud COUTINHO (1981) para confirmar que o sertão roseano não é uma região geograficamente delimitada, mas é o mundo, assim como o sertanejo não é apenas o homem de uma região geográfica, mas é o homem universal.

Como o crítico Benedito Nunes afirma em um artigo intitulado “A Rosa o que é de Rosa”, há três sertões em sua obra: uma “região natural e social, uma “região ética” e uma “região espiritual, religiosa ou mística”. e as duas últimas se sobrepõem à primeira. (20) Os sertões de Guimarães Rosa não correspondem a uma área específica geograficamente delimitada, mas ao mundo em sua globalidade e seus personagens não são “os homens em geral, de qualquer tempo e lugar. Nas palavras de Luís Harss, “em Guimarães Rosa cada personagem se faz universal sendo nitidamente individual. O autor lhe dá rosto e gestos definitivos, peso específico, uma atitude pessoal diante da vida e até uma metafísica implícita, sem que por isso o faça menos representativo de sua época, seu lugar, sua classe e sua posição. É justamento pela sua absoluta singularidade que pode falar em nome de outros”. (COUTINHO, 1981, p.21)

SANTILLI apud LABAM(1980) em seu artigo *A “Luanda” de Luandino Vieira*, que analisa a repetição da vogal *u* no título da obra como uma afirmação da nacionalidade africana. Mas, mais do que isso, *Luanda*, ao revelar as carências particulares de seu povo chegou à essência do ser humano e com isso transcende do particular ao universal:

Luanda a sociedade em devir, ou em processo, de simbiose ou de influência ou de influências, onde traços de culturas se atiram e disputam primazias, a chamada central do texto parece ser, pois, para *esprit dee corps* africano de cuja resistência dependerá a sua sobrevivência no vir-a-ser de uma identidade em definição. (LABAM, 1980, p.263)

E mais adiante afirma:

Se conhecer é desvelar por meio do “logos”, da palavra, do enunciado significativo, como dicionaristas e enciclopedistas esclarecem, se as palavras das quais se dispõem são substantivos comuns, universais, porque o deu a conhecer, revelou o próprio no comum, o particular no universal, reduzindo uma variedade sensível a unidade inteligível. (LABAM, 1980, p.268)

Nas duas obras, enfim, encontramos elementos comuns. O primeiro que podemos destacar é a linguagem impregnada do falar local mesclando a língua coloquial com a estrutura da sintaxe, tanto do sertanejo quanto do morador do musseque. Também os espaços escolhidos são mundos construídos pela linguagem que criam um cosmo, um universo habitado por seres desprovidos de tudo. A recepção das obras de Rosa e Luandino marcam o início de uma nova literatura em seus países, Brasil e Angola.

Lugar dividido entre as forças contraditórias, os caminhos do sertão e do musseque são na verdade trilhas de um devir. De um mundo construído pela palavra em que o homem busca seu próprio destino.

**3 FRONTEIRAS MÓVEIS:**

**OS ESPAÇOS EM**

**SAGARANA E LUUANDA**

*Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar.  
(João Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas)*

Os espaços do sertão e do musseque possuem elementos dispostos de forma específica e, com uma função determinada, os elementos ordenados no espaço revelam um mundo *à revelia*. Dos elementos constitutivos desse espaço ficcional elegemos as águas, o Sol e a vegetação. Justificamos a escolha desses elementos por serem constantes no espaço e pela função que têm em relação às personagens.

O elemento a estar presente em grande parte dos contos são as águas. Nas diversas formas que aparecem ou são sugeridas, seja como chuva, rio, lago, lagoa, poças (cacimba), mar, cacimbo, ou pela passagem de nuvens. As águas têm uma função purificadora, regeneradora ou destruidora. Na simbologia das religiões primordiais, segundo ELIADE as águas “são fonte e origem, a matriz de todas as possibilidades.” (1998, p.153). Não importam os povos ou religião, a água tem sempre a mesma função: “a água confere um novo nascimento por um ritual iniciático, ela cura por um ritual mágico, ela assegura o renascimento *post-mortem* por rituais funerários. Incorporando nela todas as virtualidades, a água

torna-se um símbolo de vida (a água da vida) (p. 154). Assim, nos contos dos dois autores, a água é presente em forma de chuva, rios, lagoa, poço, cacimbo. Em alguns, é uma chuva redentora, purificadora, em outros destruidora. Os rios também apresentam essa reversibilidade: purificam e batizam ou destroem como o dilúvio. E aqui retomamos a definição de LOTMAN (1978) dos pares opositivos. A água da chuva pode vir do alto, de trás ou pela frente, pode ser fina, fraca ou forte e destruidora. Conforme a posição de onde vem a chuva, ela vai ter uma valoração positiva ou negativa ou as duas, segundo LOTMAN (1978).

Para o ser humano a água por imersão purifica, na natureza e no plano cósmico, porém, pode ser uma catástrofe.

Em relação ao batismo a função da água é a purificação. Na água, tudo se “dissolve”, toda a “forma” se desintegra, toda a “história” é abolida: nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água, nenhum “perfil”, nenhum “sinal”, nenhum “acontecimento”. A imersão equivale, no plano humano, à morte, e, no plano cósmico, à catástrofe (o dilúvio) que dissolve periodicamente o mundo no oceano primordial. Desintegrando toda a forma e abolindo toda a história, as águas possuem essa virtude de purificação, de regeneração e de renascimento, porque o que é mergulhado nela “morre” e, erguendo-se das águas, é semelhante a uma criança sem pecados e sem “história”, capaz de receber uma nova revelação e de começar uma vida “limpa”. As águas purificam e regeneram porque anulam a ‘história’, restauram – a integridade auroral. (ELIADE, 1998, p. 159)

O batismo no cristianismo significa a purificação, o nascimento do novo homem, acreditando-se que com a imersão há a morte que simboliza a morte de Cristo e ao emergir simboliza a ressurreição de Cristo. A função das águas e a relação que vai ocorrer entre elas e as personagens podem determinar as ações. A atmosfera que a chuva provoca antes da sua chegada pode também interferir nas personagens, como em Matraga no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Em “Minha Gente”, por exemplo, a chuva constante vai provocar o tempo cíclico, definido por BAKHTIN (1998). Já em “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos” ocorre o contrário, enquanto a chuva é forte na parte externa, há sossego na cubata, mas quando a chuva diminui do lado de fora, dentro aumenta a tensão entre Vavó e Zeca.



Se no homem a chuva influencia as ações, na natureza a sua interferência é mais forte, podendo inclusive destruir e instaurar um recomeço. Se para o homem o batismo é simbólico, na natureza não há simbologias: as águas dominam e destroem com chuvas, enchentes, retomando o mito do dilúvio. O dilúvio significa a instauração de uma nova era com uma nova humanidade. Assim, uma era é destruída e uma nova começa a existir com homens-novos:

Esta concepção cíclica é confirmada pela convergência dos mitos lunares com os temas da inundação e do dilúvio, pois que a Lua é, por excelência, o símbolo de devir rítmico, da morte e da ressurreição. Tal como as faces lunares comandam as cerimônias de iniciação – quando o neófito “morre” a fim de “reviver” –, assim também a Lua se encontra em estreita ligação com as inundações e o dilúvio que aniquilam a velha humanidade e preparam o aparecimento de uma humanidade nova.

Qualquer que seja o conjunto religioso de que façam parte as águas, sua função é sempre a mesma: elas desintegram, extinguem as formas, “lavam os pecados”, purificando e regenerando ao mesmo tempo. O seu destino é preceder a criação e reabsorvê-la, não podendo nunca superar a sua própria modalidade, isto é, não podendo manifestar-se em formas. (ELIADE, 1998, p.173)

O segundo elemento a ser trabalhado é o Sol que, junto com a chuva, simboliza a vida, a reprodução na Terra. Sol e chuva são elementos celestiais que podem ser benfazejos ou malfazejos, dependendo da proporção que atingem a terra. O sol é símbolo da fecundação, mas também pode queimar e matar. O nascente traz a esperança e o poente simboliza a morte. Marca a passagem do tempo pelo seu caminhar no céu. Por ser o centro do universo, também simboliza a realeza. No cristianismo, está ligado à figura de Deus.

A vegetação, fruto do Sol, das águas e da terra, é o elemento final da nossa análise. As árvores, na simbologia mítica, são o centro do mundo. No cristianismo, temos o mito da árvore da vida e alguns vegetais têm uma simbologia mais forte. Lembramos, por exemplo, que foi da madeira da acácia que Jeová determinou a construção da arca da aliança, símbolo do pacto de Deus com os homens e o Templo de Jerusalém foi construído com cedros do Líbano. Segundo ELIADE (1998), a árvore tem o poder de regeneração (morre e ressuscita), e é em virtude do ciclo da vida da árvore (regeneração) que ela simboliza o cosmo

...do seu poder e em virtude do que ela manifesta (e que a supera) que a árvore se torna um objeto religioso. Mas esse poder é, por sua vez, validado por uma ontologia: se a árvore está carregada de forças sagradas, é porque é vertical, é porque cresce, é porque perde as folhas e as recupera, porque, por conseguinte, se regenera (“morre” e “ressuscita”) inúmeras vezes, porque tem seiva, etc. (...)Pela sua simples presença (“o poder”) e pela lei da sua própria evolução (“a regeneração”), a árvore repete o que, para a experiência arcaica, é o cosmo inteiro. (ELIADE, 1998, p.217)

Mais adiante, ELIADE, define a árvore como um microcosmo pela sua capacidade de renovação e por ser estática é o centro do microcosmo:

A idéia de “centro”, de realidade absoluta — absoluta porque receptáculo do sagrado —, está implícita nas concepções mais elementares do “lugar sagrado”, concepção à qual, como vimos, a árvore sagrada nunca falta. A pedra representava a realidade por excelência: a indestrutibilidade e a duração; a árvore, com sua regeneração periódica, manifestava o poder sagrado na ordem da vida. (...) a “paisagem” microcômica reduziu-se com o tempo a um só dos seus elementos constitutivos, o mais importante: à árvore ou o pilar sagrado. A árvore acabou por exprimir, por si só, o cosmos, incorporando, sob uma forma aparentemente estática, a “força” deste, a sua vida e a sua capacidade de renovação periódica.(1998, p.219)

Em “Sarapalha” a vegetação domina o espaço e os dois homens que restam no lugar, invadindo e tomando posse dos terrenos e casas abandonadas. Já, em “São Marcos”, é quase personagem principal, constituindo um tabernáculo e as árvores, conforme a hierarquia, são guardiãs de um santuário construído por elas. A mata é apresentada como um microcosmo com três sendas, três clareiras, cada qual com sua árvore central e o santo-dos-santos das Três-Águas. Luandino, por sua vez, tem em dois contos, árvores como uma ligação entre o homem natural e a terra africana. Em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” temos a acácia onde Zeca se encontra com a namorada, e na “Estória do ladrão e do papagaio” temos a fábula do cajueiro como símbolo nacional. Além da mandioqueira, uma planta típica da Angola, presente no quintal de Bina em “Estória da galinha e do ovo”.

Assim, pelas águas, pelo Sol e pela vegetação pretendemos verificar como são compostos e ordenados os mundos do sertão e do musseque.

## AS ÁGUAS: FONTE DA VIDA E DA MORTE

*E como cada vereda, quando  
beirávamos por seu resfriado,  
acitava para gente um fino  
sossego sem notícia — todo  
buritizal e florestal: ramagem e  
amar em água.  
(João Guimarães Rosa Grande  
sertão: veredas)*

Nas obras de Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, as águas são um elemento em constante movimento que pode significar o movimento da vida e da morte. A este respeito lembramos que, em *Grande sertão: veredas*, o Rio São Francisco reflete em suas águas as ambigüidades e os conflitos que perpassam no romance. Lembramos, ainda, que foi às margens do velho Xico que Riobaldo (que traz o rio no nome) conheceu Diadorin e com ela fez a travessia do rio.<sup>4</sup>

Nas obras de Luandino, o Rio Kuanza é o símbolo da integração nacional. O movimento das águas do Kuanza assemelha-se ao movimento da população angolana pela libertação do país. A esse respeito, em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, o movimento revoltado das águas do rio reflete a revolta da população, por isso ele traz a tensão da estória nas suas correntezas. Podemos observar esse fato quando a personagem principal, Domingos, está morrendo por causa das torturas que sofre na prisão e ouve o barulho do rio que luta contra o desvio de seu leito, construído pelo homem. Luandino via descrevendo a morte de Domingos, paralelamente, a resistência do rio Kuanza no movimento revoltado das águas para aceitar o desvio construído pelo homem. A natureza integra-se a esse movimento com uma tempestade que cai sobre Luanda, destruindo e matando tanto os moradores da Baixa, bairro do colonizador, quanto os moradores do musseque, bairro dos colonizados. O movimento do rio na resistência à mudança de seu curso é caracterizado como colosso que ruga ao se

<sup>4</sup> A este respeito ver GARBUGLIO em um interessante estudo *O mundo movente de Guimarães Rosa*, 1972.

arremeter contra os paredões que Domingos Xavier ajudou a construir, e o corpo do tratorista é jogado no rio, após a sua morte por causa das torturas, por ter resistido delatar seus irmãos.<sup>5</sup>

Com as águas dos rios São Francisco e Kuanza os dois autores trazem para a literatura um mundo em movimento. Além das correntezas dos rios, as águas assumem outras formas ao ocuparem o espaço, seja como as chuvas que caem dos céus, ou na calma das misteriosas lagoas, ou nos riachos que quando engordam com as chuvas transformam-se em morte; ou ainda como as poças - restos de outras águas que têm o estigma da morte nas suas águas paradas.

Tanto em *Sagarana* quanto em *Luuanda*, observamos que as águas são o elemento presente em quase todos os contos e é importante destacar que a reversibilidade das águas determina a vida ou a morte das personagens.

Nas nossas leituras de *Sagarana*, observamos que as águas têm uma relação muito forte com a religiosidade em quatro dos nove contos da coletânea: “Burrinho pedrês”, com a imagem do dilúvio; “São Marcos”, com a mata simbolizando o tabernáculo bíblico que tem no centro uma lagoa; em “Conversa de bois” na simbologia do batismo de Tiãozinho ao atravessar o riacho com o carro de bois; na “Hora e a Vez de Augusto Matraga” como redenção de Augusto no momento da chuva. Imagens semelhantes às de *Sagarana* estão presentes em *Luuanda*, porém sem conotação religiosa, mas com conotação política: temos o dilúvio em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”. Na mesma perspectiva de redenção da “Hora e a Vez de Augusto Matraga” vamos ter em Luandino o cajueiro que renasce com as chuvas, após o fogo, no conto “Estória do Ladrão e do papagaio”.

Em “Burrinho pedrês”, as águas aparecem na imagem do dilúvio. Nesta estória, as águas estão presentes do início ao fim do conto. A estória tem início

---

<sup>5</sup> Sobre esta obra consultar MACÊDO, *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (imagens do musseque na literatura angolana contemporânea)*, USP, 1990.

com o burrinho já velho, escalado para acompanhar a viagem da comitiva para o arraial, porque os cavalos haviam fugido por um buraco na cerca. Ele é visto e lembrado por causa da agitação dos animais dentro do curral. Esse movimento fez que o burrinho se deslocasse e fosse visto, determinando o seu ingresso na comitiva que define o seu destino no conto. Vejamos:

Mas tinha cometido um erro. O primeiro engano seu nesse dia. O equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros. Porque: "quem é visto é lembrado", e o Major Saulo estava ali:

-Ara, veja, louvado seja tu! Hô-ho... Meu compadre Sete-de-Ouros está velho... Mas ainda pode agüentar uma viagem, vez em quando... arreja este burro também, Francolim! (*Sagarana*, 1977 p.8)

O “equívoco que decide o destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros” faz uma antecipação do destino do burrinho no conto. O equívoco e a grandeza já denotam uma mudança, afinal, por um engano, o burrinho foi visto e esse engano levou ao seu ato de herói ao enfrentar e vencer a enchente. Tudo isso aconteceu por causa da chuva. Os trovões e a atmosfera que anunciam a chuva interferiram no comportamento do gado que incomodou o burrinho e o fez sair do seu lugar de descanso e por isso foi visto: “Agora, se alertam, porque pressentem o corisco. Esperam que a trovoadá bata pilão, na grota longe, e então se sobrechegam e se agitam, recomeçando os espiralados deslocamentos (*Sagarana*, 1977, p.7).”

A imagem das águas está presente no movimento do gado no curral. Ao deslocarem-se por causa do trovão fazem um movimento semelhante às correntes do oceano: “Como correntes de oceano, movem-se cordões constantes, rodando remoinhos: sempre um vai-vem, os focinhos babosos apontando, e as caudas, que não cessam de espanejar com as vassourinhas (*Sagarana*, 1977, p.5).”

Nesse fragmento, observamos que há uma antecipação da enchente que vai acontecer no final do conto na comparação do movimento que o gado faz no curral com o movimento do oceano nos verbos “movem-se, rodando remoinhos”.

No fim do conto, os vaqueiros morrem no movimento de redemoinho das águas e o Riacho da Fome tem volume e movimento de oceano.

A ausência do sol faz as águas dominarem o espaço e criarem a atmosfera pesada e tensa que faz o leitor pressentir que algo vai acontecer pois na “manhã notiteira”, há umidade no ar e as serras anunciam um tempo ainda pior:

Para ser um dia de chuva, só faltava mesmo que caísse água. Manhã notiteira, sem sol, com uma umidade de melar por dentro as roupas da gente. A serra neblinava, açucarada, e lá pelas cabeceiras o tempo ainda devia de estar pior. (Sagarana, 1977, p.5)

Separado o gado, composta a comitiva, a viagem começa e a chuva anunciada surge alternada entre fina e grossa. Quando fina, é mansa e desce o morro e é a água que cai do céu: “-Espera, olha a chuva descendo o morro. Eh, água do céu para cheirar gostoso, cheiro de novidade!... É da fina... (Sagarana, 1977, p.215).”

E quando forte, pesada, destruidora, não desce o morro, não desce do céu, vem de trás, já não é transparente, mas opaca e sufocante:

-Ei, gente, olha o pé-d'água!

Chegava a chuva, branquejante, farfalhando rumorosa, vinda de trás e não de cima, de carreira. Alcançou a boiada, enrolando-a toda em bruma e continuando corrida além. Os vultos dos bois pareciam crescer no nevoeiro, virando sombras esguias, de reptis desdebuxados, informes, com o esguicho das bategas espirrando dos costados. O pisoteio teve um tom mole, de corrida no bagaço. E houve mugidos. Mas, roufenho, o berrante trombeteou de novo, mais forte, na frente.

- Canta, gente!

E, aí, soltaram a chuva de verdade: chuva pesada, despejada, um vasto vapor opaco. Era como se a gente passasse por debaixo de cachoeira. E desenxergaram-se, de todo, os bois. Mas os vaqueiros cantavam juntos:

"Chove, chuva, choverá,  
Santa Clara a clarear  
Santa Justa há-de justar  
Santo Antônio manda o sol  
p'ra enxugar o meu lençol..."

-Oh, diabo, custou que melhorou. A gente nem estava podendo tomar fôlego, embaixo desse dilúvio... (Sagarana, 1977, p. 27-8)

No fragmento citado temos nova antecipação, o afogamento pelas águas da chuva que caem forte e não deixam os vaqueiros tomarem fôlego embaixo do “dilúvio” e a palavra dilúvio já define a função da chuva.

Se tomarmos LOTMAN (1978), no conceito dos pares opostos, o alto pode denotar positivo, um lugar privilegiado, por isso a chuva boa, mansa, fina, desce do céu e cheira bem: "...olha a chuva descendo o morro. Eh, água do céu para cheirar gostoso, cheiro de novidade!... É da fina.... (Sagarana, 1977p.27)."

Já a chuva forte, pesada destruidora vem de trás dos morros e não de cima. Lembramos que, no fragmento anterior, a serra açucarada já anunciava um tempo ainda pior: "Chegava a chuva, branquejante, farfalhando rumorosa, vinda de trás e não de cima, de carreira. E, aí, soltaram a chuva de verdade: chuva pesada, despejada, um vasto vapor opaco.(Sagarana, 1977, p.27)."

É chamada de dilúvio e, em oposição à chuva fina que cheira bem, é pesada, tira o fôlego dos vaqueiros, fazendo assim uma antecipação da enchente e da morte deles no vau da Fome. As águas passam a ocupar todo o espaço do conto. Desde as serras até o arraial acompanha os vaqueiros.

No retorno da comitiva, já é noite, e por ser uma noite de chuva não há lua. Os vaqueiros resolvem atravessar o riacho da fome e mandam o burro à frente. Segundo a crença, o burro sabe se é possível atravessar uma enchente ou não. Mas por ironia somente se salvam Badu nas costas do burro e Francolim agarrado à sua cauda. O destino do burrinho é selado pela aparição equivocada que determina seu destino de herói ao fazer a travessia do riacho da Fome transformado em mar. A escolha em atravessar a enchente foi dada ao burrinho e ele aceitou o desafio tendo a sabedoria de vencer o dilúvio por escolher o momento certo em lutar e deixar-se levar.

E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Pouco fazia que esta o levasse de viagem, muito para baixo do lugar da travessia. Deixou-se, tomando tragos de ar. Não resistia. Badu resmungava más palavras, sem saber que Francolim se vinha agüentando atrás, firme na cauda do burro. Aí, nesse meio-tempo, três pernadas pachorrentas e um fio propício de corredeira levaram Sete-de-Ouros ao barranco de lá, agora reduzido a margem baixa, e ele tomou terra e foi trotando.(Sagarana, 1977, p. 67-8)

As águas em "Burrinho pedrês" transformam a história e revertem destinos, pois ao final do conto oito vaqueiros morrem e somente dois se salvam:

Badu bêbado montado em Sete-de-Ouros e Francolim agarrado em sua cauda. Ao transformar um burrinho velho em herói dessa travessia, o que Rosa faz é reverter os fatos por possibilitar que o acaso, o imprevisto, defina o destino desses seres desprovidos de tudo. Conforme BOSI (1988), “a mudança radical, quando acontece, se deve não tanto a um misterioso favor do acaso quanto à vontade profunda, gestada no coração das criaturas que esperam.” Assim, ao decidir atravessar o riacho, o burrinho passou pela morte simbólica da imersão, venceu o dilúvio e renasceu saído das águas. Na simbologia cósmica, retomando ELIADE (1998), “as águas purificam e regeneram porque anulam a ‘história’, restauram – a integridade auroral” (p.159).

A chuva tem, nesse conto, tanto a função destruidora como redentora, pois ao mesmo tempo que mata os oito homens na enchente, salva Badu de ser assassinado e faz que a existência do burrinho cresça “das seis da manhã à meia-noite.” (p.200)

Do outro lado do Atlântico, em Angola, o texto de Luandino, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, o primeiro de três contos do livro *Luanda*, narra a estória do conflito entre Vavó e seu neto pela busca de um trabalho para matar a fome, e assim eles podem sobreviver em um musseque de Luanda, capital de Angola. Em um ano em que

tinha mais de dois meses a chuva não caía.(...) Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem chuva sair (Luanda, 1999, p.15).

E a sabedoria de Vavó confirmou-se: a chuva saiu. Mas antes das águas, o céu anunciou a sua vinda pelo trovão, pelo vento e pelos raios. Há uma luta no céu pois o vento:

raivoso que deu berrida nas nuvens todas fazendo-lhes correr do mar para cima do Kuanza. Depois, ao contrário, soprou-lhes do Kuanza para cima da cidade do Mbungu as nuvens reuniam para chover mas vinha o vento e enxotava. O grande trovão em cima do musseque, tremendo a fracas paredes de pau-a-pique e despregando madeiras, papclões, ludanos, toda a gente fechou os olhos, assustada com o brifho azul do raio que nasceu no céu, grande teia d’aranha de fogo. (Luanda, 1999, p.15-16)



A descrição do musseque é plena de águas da chuva. Ele é definido como sanzala no meio da lagoa, suas ruas são de chuva, as cubatas, que são casebres, estão invadidas pela água suja, vermelha, teimosa em cacimbas. E, na descrição do rastro de destruição da passagem da chuva pelo musseque, evidencia-se ainda mais essa imagem do dilúvio e invasão do espaço: o vento desmancha as casas, as águas da chuva encharcam a areia, as casas, os quintais, as ruas. Formam poças e cacimbas que geram doenças. As águas da chuva invadem e desorganizam a vida das pessoas. Outra característica das águas nesse conto é a alternância entre forte e fraca que vai estar relacionada à atmosfera presente no interior da cubata:

Lá fora, a chuva estava cair outra vez com força grossa e pesada, em cima do musseque. Mas não tinha mais trovão nem raio, só o barulho assim da água a correr e a cair em cima da outra água chamavam as pessoas para dormir. (Luanda, 1999, p.8)

Enquanto a chuva cai forte e destruidora do lado de fora, dentro da cubata há paz. Mas enquanto a chuva diminui no lado de fora da cubata, a tensão entre avó e neto aumenta no lado de dentro: “Lá fora, a chuva tinha começado cair mais fina e vagarosa, parecia era mesmo cacimbo, e muitas pessoas já que adiantavam sair, os monas com suas brincadeiras do musseque.” (Luanda, 1999, p.12)

O vento raivoso, que traz as nuvens, vem do mar para o rio Kuanza e dele para a cidade de Luanda, representando a imagem da chegada dos colonizadores portugueses que entraram pelo mar, e deram *berrida* aos angolanos e os enxotaram para o musseque. Em Luandino, a travessia possível para trazer a liberdade aos angolanos talvez seja a destruição do musseque, pois somente assim é possível instaurar uma nova história, em que a pobreza seja banida. O dilúvio como simbologia cósmica, retomando novamente ELIADE (1998), pode ser uma saída, pois “as águas purificam e regeneram porque anulam a ‘história’, restauram – a integridade auroral.” (p.159).

Seguindo a senda da religiosidade relacionada às águas em Rosa, dois contos destacam-se em *Sagarana*: “São Marcos” e a “A hora e a vez de Augusto Matraga”. No primeiro, temos a presença da lagoa que está no centro do santuário que José João frequenta aos domingos. Nesse conto, o narrador relata a passagem mítica que vai ter para reencontrar suas origens. Este acontecimento se dá na clareira das três águas que tem como centro a lagoa e a suinã.

Agora sim! Chegamos ao Sacnto-dos-Sacntos das Três-Aguas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, urussú, e toda raça de abelhas e vespas, esvoaçando: e formigas, muitas formigas marinhando tronco acima. A sombra é farta. E há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos — vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e bânion. (*Sagarana*, 1977, p.243)

A clareira é denominada como *sancto-dos-sanctos* e descrita com muito cromatismo na plumagem das aves e nos matizes da vegetação. O foco do narrador vai do chão, nas minuciosas descrições dos insetos e plantas rasteiras, no colorido das penas das aves, até as alturas na copa das árvores, tendo como centro de tudo a lagoa. É nela que as aves aterrizam e que a vegetação põe seu reflexo em ângulo diedro.

Tiro o paletó e me recosto na coraleira. Estou entre o começo do mato e um braço da lagoa, onde, além do retrato invertido de todas as plantas tomando um banho verde no fundo, já há muita movimentação. A face da lagoa em que bate o sol, toda esfarinhenta, com uma dança de pétalas d'água, vê-se que vem avançando para a outra, a da sombra. E a lagoa parece dobrada em duas, e o diedro é perfeito.

Agora, outra desconhecida, verde-escura esta, parecendo uma grande andorinha. Vem sempre. Tem vôo largo, mas é má nadadora. É incontentável: toma seu banho de lagoa, vai lá adiante no brejo, e ainda tenta ligeira imersão no riacho. (*Sagarana*, 1977, p. 245)

A perfeição angular entre as águas e os vegetais: a lagoa horizontal e a árvore vertical fazem uma ligação perfeita entre o céu e a terra. Por isso, talvez, a ligação das águas com a árvore remetam ao paraíso bíblico em que a água brota da árvore da vida. A lagoa, na simbologia religiosa, significa morada dos deuses. Ela tem dois lados, um claro e um escuro. Mas, além da lagoa, há a presença do brejo que é uma mistura de água e terra. Assim, a água perde a pureza pois está misturada à terra. Lembramos também que a origem da humanidade é o barro. Então, temos no centro do santuário a duplicidade presente nos opostos

claro/escuro da lagoa, puro/impuro na lagoa e no brejo, que são a representação condição do homem que traz no seu interior o bem e o mal.

Na “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Conversa de bois” as águas estão presentes no nascimento de um novo homem pelo batismo, proporcionando ao mesmo tempo, a libertação e a redenção. No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de forte cunho religioso, a travessia da personagem, na busca da expiação de seus pecados e a redenção, a marca do nome Augusto Esteves e a conduta disciplinar para a purificação trazem uma forte semelhança entre a personagem Augusto Esteves Matraga e Santo Estevão. Especialmente nesse conto, as águas trazem a marca da aliança entre Deus e homens. Um Deus justo que regenera e pune. Por isso, talvez, a dupla função de vida e morte que as águas trazem.

Observamos que a mudança lenta da atmosfera é acompanhada pela mudança interna de Augusto, anunciada lentamente como a chegada do tempo das águas:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorrateira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-Barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... (Sagarana, 1977, p.347)

A libertação ou a ressurreição da personagem é paralela à da natureza que renasce nas águas benfazejas da chuva que se aproximam. Assim, homem e natureza estão em harmonia. O movimento interno de Matraga acompanha o movimento do espaço com o surgimento do interior da terra de bichos que começam a sair de sua hibernação junto com os desejos de Matraga, de forma calma, silenciosa como a chegada da chuva. Toda a natureza se prepara para a mudança: há uma redenção a caminho de Matraga anunciada pela chuva:

E as mariposas e os cupins de asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodando a lua cheia sem se encostar...E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: -"Sapo na seca coaxando, chuva beirando", mãe Quitéria!... — Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes...E, os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lavapés em préstitos atarefados e compridos.. No céu sul, houve nuvens maiores mais escuras. Aí, o

peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua de bico para baixo, "despejando"... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orinha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu.

Então, tudo estava mesmo muito mudado, e Nhô Augusto, de repente, pensou com a idéia muito fácil, e o corpo muito bom. Quis se assustar mas se riu:

— Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim... (*Sagarana*, 1977, p. 347)

Choveu. E as águas da chuva limpam o corpo e a alma de Augusto. Ele sente que seus pecados foram perdoados e a redenção chegou e assim o seu exílio está terminado. Decide partir e no caminho de volta encontra seu compadre Joãozinho Bem-Bem e morre pelas mãos do compadre ao defender um velho e sua família. Esteves conquista o céu à bala, redime seu nome e transforma-se em mito.

Em “Conversa de bois”, as águas cruzam a estrada percorrida por Tiãozinho à frente do carro de bois que leva o corpo de seu pai morto. Tiãozinho vai a pé, conduzindo o carro de bois, enquanto Soronho, seu padrasto, vai em cima do carro. O caminho da estrada é marcado pelo calor do sol sufocante, como veremos na análise desse elemento, e pela atmosfera que o calor traz. A poeira acompanha a viagem e junto com o calor provocam a sede e a garganta seca que levam Tiãozinho a recordar a morte de Didico: “Tiãozinho começa a cansar. Que calor!... E a poeira seca a goela da gente. Estará sentido dor-por-dentro no pescoço São Brás! São Brás!... não quer pensar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois...” (*Sagarana*, 1977, p. 301, 302).

Além de Didico, o boi Rodapião também teve sua morte relacionada com a água. O boi costumava pastar perto da água por ter menos desgaste, mas, em um período de seca, quando o gado foi removido para outro pasto, subiu o alto do morro para procurar água e morreu:

“Eu não disse nada, porque o sol estava esquentando demais. E boi Rodapião foi trepando degrau no barranco: deu uma andada e ficou grande; caminhou mais, ficou maior. Depois, foi subindo, e começou a ficar pequeno, já indo por lá, bem longe de mim...”

— E daí? E foi?

“Escutei o barulho dele: boi Rodapião vinha lá de cima, rolando, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui em baixo e berrou triste, porque não pôde se levantar mais do lugar das suas costas...” (*Sagarana*, 1977, p.312)

A morte acompanha o menino pela estrada. É importante lembrarmos aqui o cronotopo da estrada que BAKHTIN (1998) conceitua. A estrada nesse conto é metáfora da vida que tem a presença da morte nas encruzilhadas, no carro de bois, na sede de Tiãozinho. Mas um riacho cruza a estrada e Tiãozinho ao passar pelas águas e beber da água transforma-se, pela simbologia do batismo, em um novo homem. Só então pode executar a ordem que mata Soronho, vingando o pai.

As águas têm a função no espaço que atua como opositora ou benfeitora das personagens. Com essa função, temos as águas no conto “Sarapalha” as águas que trazem a morte pelo rio. Com essa mesma função, estão as águas paradas de “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”. Nesse conto, as poças de águas paradas são criadouros de mosquitos. E, por fim, em “Duelo” as águas como morte determinam o destino de Turíbio Todo, pois ele cruzou o rio três vezes contrariando a lei do sertão.

Em “Sarapalha”, as águas trazem a *seção* que esvazia o arraial resultando no isolamento de Ribeiro e Argemiro. Em relação à personagem, a função das águas nesse conto é de oposição por trazer a solidão, a doença e a morte.

Em abril, quando passaram as chuvas, o rio - que não tem pressa e não tem margens, porque cresce num dia mas leva mais de mês para minguar - desengordou devagarinho, deixando poços redondos num brejo de ciscos: troncos, ramos, gravetos, coivara: cardumes de mandis apodrecendo; tabaranas vestidas de ouro, encahadas, curimatãs pastando barro na invernada; jacarés, de mudança, apressados; canoinhas ao seco, no cerrado; e bois sarapintados, nadando como búfalos, comendo o murcrê-de-flor-roxa flutuante, por entre as ilhas do melosal. Então, houve gente tremendo, com os primeiros acessos da *seção*. (Sagarana, 1977, p.119)

Porém, ao trazer a doença pela enchente, as águas libertam a natureza da presença do homem, o que permite que a vegetação e os bichos ocupem e invadam todo o espaço antes dominado pelo homem. É em um momento de delírio, causado pela febre, que Argemiro confessa a Ribeiro seu amor por Luizinha e liberta-se de sua culpa. Através da morte, Argemiro passa a integrar a natureza como um de seus elementos:

*Estremecem*, amarelas, as flores da aroeira. Há um *frêmito* nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anum *crispa* as folhas, longas, como folhas de mangucira. *Trepidam*, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. *Tirita* a mamona, de folhas peludas, como o corselete de um cassununga, brilhando em verde-azul. A pitangueira se *abala*, do jarrete à grimpa. E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, *entrando em convulsões*.

-Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p'ra gente deitar no chão e se acabar!...

É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a *seção*. (Sagarana, 1977, p.295) (os grifos são nossos).

No fragmento citado, a integração se dá pelas reações das ervas presentes nos verbos: estremecer, crispar, trepidar, tiritar, abalar, convulsionar. E por fim, “É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a seção.” A morte é para Argemiro a libertação. A morte entrou pelo rio Pará pela doença transmitida pelo mosquito fêmea .

O rio, estrada das águas, determina também a morte de Turíbio Todo em “Duelo”, afinal pelas leis do sertão o homem não pode atravessar o rio das Velhas três vezes, Turíbio atravessou e o sertão não perdoa quem desobedece suas leis e ele morre ao retornar.

Além do “Burrinho pedrês”, há em *Sagarana* outro conto em que as águas estão presentes na maior parte da narrativa: “Minha Gente”. O espaço da narrativa é a Serra da Mantiqueira, sudoeste de Minas, que tem como característica vegetação farta e chuva constante, talvez, por isso, as águas sejam tão presentes na estória. Observamos que a chuva inicia três fragmentos do conto p. 191, 200 e 201 na edição utilizada por nós. Ela está caracterizada como rios, riachos e mar.

Voltou a chover. O dia inteiro. Caiu um raio, na porteira do curral grande. Rega miúda, aborrecida. Só às vezes, sem aviso, se despenca um maço d'água mal amarrada, ou zoa uma chuva rajada, flechando o chão em feixe diagonal. Depois, estia devagar: já se escutam as goteiras. Ao pé da minha janela, a enxurrada desce para o bueiro, numa efêmera cascata suja, com conveniências de cochicho e bochecho. E, quase que o dia inteiro, um sapo, sentado no barro, se perguntava como foi feito o mundo. (Sagarana, 1977, p.200 - 201)

As águas da chuva têm uma função especial nesse conto que é a do tempo cíclico, proposto por BAKHTIN (1998) como cronotopo, a chuva faz o tempo se derramar aos poucos. A intensidade da chuva, entre fina e forte, faz a marca da passagem do tempo, conforme podemos observar no fragmento citado.

É importante notar que nessa estória o narrador fala das águas não só da superfície, mas das que estão por baixo da terra. Talvez pela constância das chuvas e a monotonia dos dias causados pelas chuvas, o narrador começa a procurar compreender o enigma das águas pelos sons que ela faz:

Eu era quem estava com saudade dos estranhos sussurros do poço.

Porque todos os *córregos aqui são misteriosos* - somem-se solo adentro, de repente, em fendas de calcário, viajando, ora léguas, nos leitos subterrâneos, e apontando, muito adiante, num arroteo ou numa cascata de rasgão. Mas o mais enigmático de todos é este ribeirão, que às vezes sobe de nível, sem chuvas, sem motivo anunciado, para minguar, de pronto, menos de uma hora depois. Há, contínuo, aqui ou acolá, um *gluglu*, um *chupão* líquido, água rolando n'água; lá embaixo, nas pedras, a corredeira se apressa ou amaina; *mas o som nunca é o mesmo de dois instantes atrás*. (Sagarana, 1977, p.194,196) (grifos nosso)

E mais adiante a feminilidade da chuva é transferida para as deusas mitológicas através do espaço dos sonhos iniciado na sabedoria de Buddha, seguindo pelos países dos grandes navegadores em grande parte da costa marítima, pois Inglaterra, Dinamarca e Irlanda são ilhas, enquanto Holanda emergiu do mar:

Mas, cataplasma! Já começa a chover outra vez.

\*\*\*

Mas, do mudo fundo, despontam formas, se alongam. Anfítrites domidas, na concha da minha mão, e anadiômenas a florirem da espuma.

Eu tinha cochilado na rede, depois de um almoço gostoso e pesado, enquanto Tio Emilio, na espreguiçadeira, lia sua pilha de jornais de uma semana. A varanda era uma praia de ilha, ao mar da chuva. Meu espírito fumacou, por ares de minha só posse - e fui, por ingles de Inglaterras, e marcas de Dinamarcas, e landas de Holanda e Irlanda. Subi à visão de deusas, lentas apsaras de sabor de pétalas, lindas todas: Dária, da Circássia; Ragna e Aase; e Gúdrun, a de olhos cor dos fiordes; e Vivian, violeta; e Érika, sílfide loira; e Varvára, a de belos feros olhos verdes; e a princesa Vladislava, cisnea e junoniana; e a princesinha Berengária, que vinha, sutil, ao meu encontro, no alternar esvoaçante dos tornozelos preciosos... (Sagarana, 1977, p.201)

Talvez a chuva marque um cotidiano cíclico, pois dia após dia a chuva é constante na fazenda e marca uma passagem de tempo onde o único acontecimento que quebra a rotina na ação é a morte de Porfírio assassinado por Alexandre, e após o enterro volta o tempo cíclico. O cotidiano é uma rotina em acordar, dormir, jantar, dormir, e a chuva tamborilando no telhado faz o tempo rastejar pela incessante presença das águas da chuva.

As águas como marca de passagem do tempo são utilizada por Luandino no conto *A estória do ladrão e do papagaio*. Como já afirmamos, o

tempo em Luandino é rápido, apressado. As águas mais constantes nos contos são o cacimbo que é uma chuva fina. Uma névoa, geralmente, é apresentada nos contos como cortina de proteção dos moradores do musseque e traz um pouco de mistério à narrativa.

O cacimbo chovia misturado com a luz, na janela estreita. O barulho dos sons, o cheiro pesado de muita gente num sítio pouco, o correr da água na retrete, de não deixar dormir mais a pessoa que fica só pensar os casos da vida, tudo passeava junto na sala escura. O cigarro de Lomelino já tinha-se gastado, mas as palavras de amizade de Xico Futa também aqueciam, ajudavam a tapar os buracos do casaco roto. (Luanda, 1999, p.61)

No fragmento citado, a primeira frase traz o cacimbo misturado com a luz e logo depois Dosreis começa a *pensar os casos da vida*. Talvez por isso, o barulho da água corrente assemelha-se ao conflito do pensamento de Dosreis que também corre pelos casos da vida e traz o remorso pela denúncia falsa que fez de Kam'tuta. Acreditamos que a presença do cacimbo traga à lembrança do mulato as ações dos três ladrões, porque os roubos aconteciam à noite que, por causa da época do ano, caia mais cedo. O cacimbo, uma neblina que vinha ao anoitecer formava uma espécie de cortina que ocultava os ladrões e os ocultava: “A tarde descia depressa porque era cacimbo, o dia fugia cedo, do frio, do vento a xaxualhar nas folhas(p. 85). E mais adiante : No meio do cacimbo, lá no fundo do caminho, começou aparecer a mancha negra da grande mandioqueira do quintal da Viúva (p. 101) ”

Luandino, nesse conto, faz que Kam'tuta tenha a ousadia de roubar Jacó sozinho para provar ser tão capaz de executar o roubo como os seus dois companheiros, Via-Rápida e Dosreis. É interessante notar que, no momento em que Dosreis é preso, Garrido rouba Jacó. Dosreis é preso e Kam'tuta só vai para esquadra porque Dosreis denuncia o companheiro, vai preso por uma denúncia falsa e não pelo roubo de Jacó que ele efetivamente executou. É um acaso que faz Garrido crescer diante de Dosreis e dos companheiros pela coragem de agir sozinho, pois todos acreditavam que o fato de Garrido ter uma deficiência física



na perna, resultado de uma paralisia, o impedisse de executar algumas ações e ele prova que pode:

Na mesma hora que a patrulha dava encontro com o cap'verde Lomelino dos Reis e lhe agarrava com um saco cheio de patos gordos, o Garrido Fernandes Kam'tuta estava roubar o papagaio Jacó (*Luanda*. 1999,p.104)

Ria porque estava a ver figura assim, do Garrido Kam'tuta perdido no meio do cacimbo e da noite escura, avançando corajoso só para roubar um papagaio. Mirou-lhe bem na cara dele magra e sem barba, sentiu uma grande pena. Falou:

—Possá, mano Garrido! Você não teve mais medo de ir assim sozinho, para tirar o papagaio? Se é uma coisa que vale, a gente arrisca. Agora um bicho que não presta para nada...

A voz de Xico Futa era boa como de Lomelino quando queria ser seu pai, ou João Miguel lhe falava de igual os casos da vida e punha perguntas para o Garrido dizer as idéias certas dele. Verdade que nem tinha pensado, naquela hora que decidiu era só a raiva do papagaio que lhe fazia andar.

— Deixa! Eu penso eu fui só porque conhecia-lhe bem, na casa e no quintal...

Diminuiu de propósito, para ouvir o outro continuar gabar-lhe a coragem. O melhor era ainda se Dosreis e João ouvissem-lhe para não continuarem a mania de não lhe levar nos serviços, deitar-lhe fora, parecia era lixo. Mas Xico Futa estava já voltar noutros casos.(p.117-118)

O fato de Garrido estar preso injustamente faz dele uma vítima. Por ter tido a coragem de sair à noite no escuro para roubar um papagaio que nem valia a pena, cria um sentimento dúbio de pena e admiração em Xico Futa. A escuridão foi rompida pela lua que rasgou o cacimbo e auxiliou Garrido na ação de enfrentar sozinho o perigo e buscar aquele que para ele seria seu maior impedimento de conquistar Inácia — o papagaio Jacó. Ele passa por uma prova e vence. Seu ato só é reconhecido e divulgado pela prisão que foi efetuada por uma denúncia falsa que acabou por revelar o roubo que realmente aconteceu.

Pelo exposto, acreditamos que as águas nos dois livros constituem um espaço. Porém a reversibilidade é a característica mais presente nos contos destacados. As funções das águas são em Guimarães Rosa uma simbologia religiosa e, como parte do sertão, tem suas leis, por isso as águas podem matar pela enchente como em “Burrinho pedrês”, pela doença em “Sarapalha” e pelas leis do sertão como em “Duelo”; elas podem salvar como aconteceu com Badu em “Burrinho pedrês” e reverter o destino como o de Tiãozinho em “Conversa de bois”. Em Luandino, as águas também têm a reversibilidade como maior característica pois elas destroem e protegem, como em “Vavó Xixi e seu neto

Zeca Santos” e “Estória do ladrão e do papagaio”, e renovam a vida como na fábula do cajueiro.

A chuva em Luandino tem também a marca da reversibilidade. É elemento destruidor em face da fragilidade das construções do musseque. Suas águas invadem e desorganizam a vida das pessoas. Mas, em contrapartida, ao desabar sobre o musseque, é um elemento purificador, pois impede a visão dos opressores, além de limpar os rastros e poeiras deixados pelos jipes dos policiais que faziam a patrulha no musseque. Tanto em “Vavó Xíxi”, quanto em “Burrinho pedrês”, a chuva tem a duplicidade de sentidos: benfazeja e malfazeja. A chuva em “Vavó Xíxi” através da cacimba e no “Burrinho pedrês”, pela enchente, deixa entrever a morte e a destruição. Porém, ao permitir o reinício da História através do dilúvio é benfazeja. A chuva em Rosa é a simbologia do começo de um novo mundo pelo dilúvio e, em Luandino, pela destruição do musseque é a esperança do devir: a liberdade.

Libertação e vida nova são a intenção de Luandino para Angola e esta finalidade está transcrita na parábola do cajueiro. É nele que as águas da chuva constroem, purificam e vivificam o fruto da terra, junto com o calor do sol e o alimento da terra que fazem surgir os brotos:

Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco pai (*Luanda*, 1999, p.71)

No fragmento citado, destacamos o renascer do pé de caju que simboliza a determinação em resistir, pois o cajueiro é símbolo nacional em Angola.

É importante ressaltar que, em Guimarães Rosa, a religiosidade popular mescla-se com o catolicismo oficial. Lembramos isso porque muitas vezes essa religiosidade causa estranheza ao leitor por algumas atitudes das personagens em nome de Deus. Citamos como exemplo a atitude de Tiãozinho e a decisão de Matraga de ir para o céu “nem que seja a porrete”. Mas, como no sertão as leis

são diferentes, a religião também tem suas próprias regras e como bem define Riobaldo: “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal.” (Grande Sertão: veredas, 1991, p.20)

Deus e o Diabo estão em constante luta no sertão, pois é necessário aos seres que vivem nesse lugar encontrar forças para sobreviver. A força que vem das entranhas e que faz o possível para que o impossível aconteça, que o *de repente* mude o destino dos homens pela vontade profunda gestada no coração das criaturas que esperam, conforme afirma BOSI (1988) em seu artigo *Céu e Inferno*, ao referir-se às personagens de Guimarães Rosa.

Como vimos, em Luandino, a religiosidade não está presente como em Guimarães Rosa. A intenção do autor angolano é o devir, a libertação política. É importante levantar esse aspecto, pois conforme já afirmamos, o espaço em Rosa é existencial e religioso, como já foi destacado por vários estudiosos, enquanto o de Luandino é social e político.

## OS CAMINHOS DO SOL.

*E continuamos seguindo o sol,  
quase em tramonto - um sol de  
recorte nítido, não ofuscante.  
Refrescou. E a estrada subia e  
descia, mas, como as descidas  
eram muito menores, nós subíamos  
sempre. A tarde tinha recuado.  
Um resto de cirros, no alto, em  
alvas trabéculas rarefeitas; um  
empilhado de faixas, tangerinas e  
rosa, no poente; no mais, o céu  
era lisa campânula de blau.*

(João Guimarães Rosa, “Minha  
Gente”, Sagarana, 1977)

O sol é fonte de luz, de calor e de vida. Segundo ELIADE (1998, p.103), o sol é a origem e de tudo o que existe. Se, por um lado, traz a vida e é origem de tudo, por outro, o excesso do sol traz a destruição pela seca e, consequentemente, a morte. A simbologia do sol tem assim a mesma duplicidade que encontramos nas águas: é benfazejo e malfazejo. É importante ressaltar que o ciclo solar diário é símbolo da vida -morte-renascimento. Por renascer todos os dias, o sol simboliza a ressurreição. Lembramos que a figura de Cristo é chamada de Sol de justiça. Por estar no centro do universo, no centro do mundo, representa o intelecto, a inteligência, a sabedoria e é símbolo universal do rei. Para os greco-romanos o sol é a personificação da idéia, pois sua luz ilumina tudo.

Junto com o sol, optamos por trabalhar a lua e justificamos essa escolha porque a lua é um astro que reflete a luz do sol. Tanto o sol como a lua simbolizam o ciclo da vida pelo nascimento, crescimento, morte. O Sol faz esse ciclo repetir-se: dia após dia o amanhecer simboliza o nascimento e o pôr-do-sol a morte. A lua também apresenta as fases, porém, reflete com precisão a condição humana pelas suas fases: o nascimento na lua nova e morte a na lua minguante e por três dias a lua desaparece do céu mas renasce novamente e retoma as suas fases. A periodicidade sem fim da lua e o seu eterno retorno traz a simbologia do devir. Diferente do sol, as fases da lua são mais espaçadas e interferem mais diretamente na natureza com as marés o crescimento das plantas etc. Além de a lua ser o símbolo do devir e de sua luz refletir a luz do sol, representa uma oposição ao sol: ele domina durante o dia e a lua durante a noite.

Geralmente o sol desempenha mais de uma função nos contos. Nas nossas leituras encontramos o sol em diversas situações. O sol, a lua e as águas podem ter a reversibilidade presente nas duas obras. Citamos como exemplo “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Em outros contos está presente como opositor, por exemplo “Conversa de bois”. Encontramos, ainda, em nossas leituras, o sol e as águas como elementos que se complementam o que ocorre no

conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” e na fábula do cajueiro de “Estória do ladrão e do papagaio”. Mas em “Minha Gente” o sol e as águas estão como opostos. É interessante notar que em Luandino a lua está mais presente que nos contos de Rosa. Talvez isso se deva à simbologia do devir que a lua representa. Também acreditamos que o sol seja mais presente em Rosa tanto pelas descrições que o autor faz da flora e da fauna porque somente a luz do sol permite a cromia nos contos de *Sagarana*.

Vamos iniciar o nosso percurso com o conto “Minha Gente” em que o sol e as águas estão como opostos. Na nossa análise sobre as águas destacamos a sua presença como dominante no conto, e nos raros momentos em que o sol aparece ele é um fôlego da chuva: “Houve o arco-da-velha no céu, num abrir de sol, mostrando as cores, com um pilar no mato e o outro no monte. Mas, cataplasma! Já começa a chover outra vez.”(p. 201)

Se levarmos em conta que o sol acompanha o narrador desde a sua chegada ao arraial até a fazenda e que a chuva começa quando inicia a tensão entre o narrador e a prima, acreditamos que sol e chuva significam, nesse conto, uma extensão do estado interior do narrador.

Na sua viagem para a fazenda, o narrador segue o caminho do sol que, na simbologia mística religiosa, é a continuidade da vida pela procriação. Se considerarmos que foi seguindo o sol que o narrador chegou à fazenda e foi lá que conheceu Armanda com quem se casa, o sol então definiu a sua vida, já que o casamento pode ser a continuidade da vida ao garantir a procriação. Se analisarmos o sol, nesse conto, pela perspectiva dos pares opostos proposta por LOTMAN (1978), ele tem a valoração positiva, pois está no alto:

E continuamos seguindo o sol, quase em tramonto - um sol de recorte nítido, não ofuscante. Refrescou. E a estrada subia e descia, mas, como as descidas eram muito menores, nós subíamos sempre. A tarde tinha recuado. Um resto de cirros, no alto, em alvas trabéculas rarefeitas; um empilhado de faixas, tangerinas e rosa, no poente; no mais, o céu era lisa campânula de blau. (Sagarana, 1977, p.182)

No fragmento transcrito, temos o sol nítido não ofuscante, que não sufoca o narrador com o calor. Na frase seguinte afirma o sol “de recorte nítido, não ofuscante” segue com uma oração absoluta *refrescou*. Portanto o sol não é opositor. O narrador segue o caminho do sol até chegar na fazenda. Após a sua chegada e na tensão que passa a existir entre ele e a prima, as águas passam a dominar o conto, conforme vimos, no item em que analisamos as águas.

Após um período de afastamento da fazenda e da prima, o narrador retorna. No segundo retorno à fazenda, o sol volta a aparecer e é nesse mesmo dia que ele conhece Armanda e casa-se com ela:

Cheguei numa tarde assaz bonita e quente, porque era fim de janeiro com veranico (*Sagarana*, 1977, p.221)

E foi assim que fiquei noivo de Armanda, com quem me casei, no mês de maio, ainda antes do matrimônio da minha prima Maria Irma com o moço Ramiro Gouveia, dos Gouveias da fazenda da Brejaúba, no Todo. Fim-É-Bom. (*Sagarana*, 1977, p.222)

Resolvido o caso amoroso entre o narrador e Armanda e passada a tempestade entre ele e Maria Irma, o sol volta. Acreditamos que ele tenha a simbologia da continuidade da vida, da reprodução. Mas em “Sarapalha” a relação do sol com as personagens é diferente, pois o sol como procriador e continuador da vida não está presente.

Em “Sarapalha”, o sol impera em todo o conto e a sua função é a de marcar a passagem do tempo que tem, nessa estória, como característica a circularidade. O sol caminha lentamente marcando a mesmice dos dias e a rotina de um lugar onde nada acontece. É importante observar que a marca temporal é descrita pela sombra do sol sobre o cedro que caminha pelo chão, o tempo arrasta-se como a vida dos dois primos. A rotina faz o tempo ser secundário, pois, como não há ação a passagem do tempo não é tão significativa. Os dois velhos estão sentados à espera da febre, que vem no mesmo horário e marca junto com a sombra a passagem da vida e a chegada da morte. A rotina está presente nas atitudes, na constância dos fatos, nos códigos dos velhos, na

lentidão do dia, do sol, na vida que parou o seu caminhar, no deserto em que o lugar se transformou.

Há mais de duas horas que estão ali assentados, em silêncio, como sempre. Porque, faz muito tempo, entra ano e sai ano, é toda manhã assim. A preta vem com os gravetos e a lenha. Os dois se sentam no cocho, Primo Argemiro da banda do rio, Primo Ribeiro do lado do mato. A preta acende o fogueiro. O cachorro corre, muitas vezes, até lá na tranqueira, depois se chega também cá para perto. A preta traz café e cachaça com limão. Primo Argemiro sopra os tições e junta as brasas. É, um pouco antes ou um pouco depois do sol, que tem um jeito de aparecer sempre bonito e sempre diferente. Primo Ribeiro diz:

— Ei, Primo, aí vem ela...

— Danada!...

— Olh'cle aí... o friozinho nas costas...

E quando Primo Ribeiro bate com as mãos nos bolsos, é porque vai tomar uma pitada de pó. E quando Primo Argemiro estende a mão, é pedindo o cornimboque. E quando qualquer dos dois apóia a mão no cocho, é porque está sentindo falta-de-ar.

E a maleita é a "danada": "coitadinho" é o perdigueiro: "eles", a gente do povoado, que não mais existe no povoado: e "os outros" são os raros viajantes que passam lá embaixo, porque não quiseram ou não puderam dar volta para pegar a ponte nova, e atalham pelo vau. (*Sagarana*, 1977, p. 122)

O sol cresce, amadurece. Mas eles estão esperando é a febre, mais o tremor. Primo Ribeiro parece um defunto - sarro de amarelo na cara chupada: olhos sujos, desbrilhados, e as mãos pendulando, compondo o equilíbrio, sempre a escorar dos lados a bambeza do corpo. (*Sagarana*, 1977, p.123)

Aqui a febre serve de relógio. Ele já está ficando mais amolecido. Também deve ser de ter pensado muito. Antes o outro não tivesse querido falar em nome guardado...Foi dar outra força à saudade... E ele, que nem tem com quem desabafar, não tem a quem contar o seu sofrimento!...(Sagarana, 1977, p.135).

No fragmento citado, fica claro que quem marca a passagem do tempo é a maleita que divide o dia em: antes da febre e depois dela. Os dois homens passam o dia esperando pela chegada dela que é o tempo principal. Eles não estão mergulhados na terra, não plantam, não tiram dela o seu fruto, não têm esperança, estão, enfim, à espera da morte.

Mas é interessante observar que no momento do delírio tão aguardado por eles volta a figura de Luízinha. Ao que nos leva a constatar que neste conto há dois tempos: o da narrativa e o da memória. Enquanto o da narrativa se esvai lentamente, quase estático com os velhos agindo da mesma forma todos os dias “entra ano e sai ano, é toda manhã assim”, no tempo da memória a ação é deflagrada:

Primo Ribeiro se deixa cair no lajedo, todo encolhido e sacudindo de tremor. Primo Ribeiro fica bem quieto. Não adianta fazer nada. E ele tem muita coisa sua para imaginar.

Depressa, enquanto Primo Ribeiro entrega o corpo ao acesso e parece ter partido para muito longe d'ali, não podendo imaginar o que a gente está pensando.

E primo Argemiro sabe aproveitar, sabe correr ligeiro pelos bons caminhos da lembrança. (Sagarana, 1977, p. 130)

O chão é o lugar em que o sol marca a sua passagem do tempo e é também o lugar onde Argemiro morre e passa a fazer parte da natureza. Acreditamos que, ao final, o espaço e a personagem fundem-se e o homem completa seu ciclo de vida, pois o homem é um ser destinado a morrer. Como em *Matraga*, a morte é a redenção de Argemiro, é a sua libertação. *Matraga* busca sua hora e vez, querendo o céu e Argemiro busca a liberdade da culpa por se apaixonar por Luizinha. A morte nesses dois contos está ligada ao sol e à terra e, como vimos, marca a reconciliação do homem consigo e com Deus. A morte para Argemiro é a integração total à natureza.

Ir para onde?.. Não importa, para a frente é que a gente vai!... Mas, depois. Agora é sentar nas folhas secas, e agüentar. O começo do acesso é bom, é gostoso: é a única coisa boa que a vida ainda tem. Pára, para tremer. E para pensar. Também.

Estremecem, amarelas, as flores da aroeira. Há um frémito nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anum crispa as folhas, longas, como folhas de mangueira. Trepidam, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. Tirita a mamona, de folhas peludas, como o corselete de um cassununga, brilhando em verde-azul! A pitangueira se abala, do jarrete à grimpa. E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, entrando em convulsões.

-Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p'r'a gente deitar no chão e se acabar!...

É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezão. (Sagarana, 1977, p. 139)

Se considerarmos os pares opositivos de LOTMAN (1978), a sombra que caminha pelo chão, marcando a passagem do tempo, tem valor negativo. Argemiro e Ribeiro não olham o sol, eles vêem a passagem do tempo pelo caminhar da sombra no chão. Talvez a falta de perspectiva das personagens. Essa situação sem saída também está presente em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”. Acreditamos que nesse conto o sol também tenha uma valoração negativa:

Fora, o sol já tinha rasgado os últimos bocados de nuvens e espreitava no meio das folhas das grandes árvores velhas.(...) Sentados na frente do mar escuro e vermelho das águas da chuva, Maneco virou as conversas (Luanda, 1999, p.32).



O sol *rasga* a nuvem e reflete no mar *escuro e vermelho* pela água da chuva que, como vimos, tem função negativa e positiva. Mas o sol aqui vai ter a função opositora já que a claridade refletida por ele é forte. O tempo *foge*, não tem uma passagem tranqüila, talvez porque a morte esteja rondando e o sol tenha a luz forte como dos refletores que vigiam o musseque. Como podemos observar na transcrição a seguir, o sol é caracterizado como *raivoso*, queima e ataca. A passagem do tempo não é tranqüila e, como já dissemos, o tempo em *Luuanda* é urgente pela situação política vivida. O lugar em que Zeca e Maneco estão é a Baixa, bairro ocupado pelos colonizadores que agridem Zeca na sua busca por emprego: “O tempo fugia para noite; o sol, raivoso, queimava; tinha um céu muito azul, nem uma nuvem que se via, e na Baixa, sem árvores, os raios do sol atacavam mal.” (*Luuanda*, 1999, p.23)

No segmento abaixo, há uma fusão na passagem da luz para as trevas, que predomina dentro da cubata e como vimos na análise da chuva, há uma alternância do dentro e fora na tensão entre avó e neto.

No silêncio da cubata, com a luz da tarde a misturar no escuro da noite, vavó Xixi sente os passos do neto chegar, empurrar a porta com jeito, devagar, como o neto nunca fazia. A figura dele, alta e magra, ficou desenhada na entrada com a luz da rua nas costas. Zeca teve de abrir bem os olhos para habituar no escuro e andou muito cauteloso. (*Luuanda*, 1999, p.45)

Já no fragmento a seguir, podemos observar que Zeca ao abrir a porta do casebre, na tentativa de trazer luz para dentro da cubata, não consegue pois a luz do dia já está morrendo misturada com a luz dos refletores da policia.

Zeca foi na porta outra vez a abrir-lhe bem. A luz da rua, luz do dia morrendo misturada na outra claridade dos refletores, olhos grandes accsos em cima das sombras de todos os musseques, entrava com medo naquele escuro tão feio. Vavó já tinha se encostado na parede, o cobertor a tapar as pernas e a barriga. (*Luuanda*, 1999, p.45)

Este conto não apresenta alternativa, é como se não houvesse saída. O leitor tem a sensação de impotência das personagens para reagir aos acontecimentos. O que Zeca faz é chorar. E quando Maneco oferece ajuda e quer dividir a comida com Zeca, ele não aceita. Os elementos da terra/chão, sol e

chuva como marca de continuidade da vida só estão presentes no broto de capim que a chuva limpa da poeira e nos monadengues que brincam.

Nos dois contos seguintes de sua coletânea, “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”, Luandino trabalha esses mesmos elementos visando à coletividade, à concepção ideológica de uma sociedade de classe oprimida pelo poder político. Nessa perspectiva, a fábula do cajueiro contada por Xico Futa retoma todos eles e a vida humana repete a vida da natureza. O sol, a chuva e a terra são comidos e bebidos pela coletividade, assumindo a simbologia da continuidade da vida - nascimento e morte, na situação política vivida pelas personagens do conto, o coletivo é que garante a individualidade. Isto é, em consequência da situação política vivida pelos moradores do musseque, a sobrevivência de cada um depende da junção de todos, pelo trabalho coletivo, divisão do fruto do cajueiro e da comida como comunhão e sobrevivência. Vejamos, então, na “Estória do ladrão e do papagaio”, assim como na doação do ovo na “Estória da galinha e do ovo”:

Sentaram na tarimba do fundo. lugar de Xico e começaram desamarrar o embrulho das coisas: panela de feijão d'azeite-palma, farinha, peixe frito, banana, pão. Comida de gente de musseque. A panela estava quente ainda, mas muito tempo que tinha se passado desde a saída de nga Mília na casa dela. longe. longe. Xico Futa começou logo comer, pôs o peixe no pão, roía-lhe com os dentes fortes. (*Luanda*, 1999, p.120)

De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizade, soprou-lhe o vestido gasto contra o corpo novo. Mergulhando no mar, o sol punha pequenas escamas vermelhas lá embaixo nas ondas mansas da Baía. Diante de toda gente e nos olhos admirados e monadengues de miúdo Xico, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande... (*Luanda*, 1999, p.152)

Na “Estória do ladrão e do papagaio”, o sol tem a função de marca temporal além da de produtor da vida: “Com essa conversa a noite descia na manhã, a luz da madrugada começava despir as sombras dentro da sala, os barulhos do dia a nascer calavam todos os silêncios da prisão.”(p.62)

Na citação, o sol permite a conversa dos prisioneiros de forma mais livre, sem o medo da noite. A ação do sol é “despir a noite e calar o silêncio”, sendo assim, o seu valor é positivo, é metáfora da liberdade. A noite e o silêncio

simbolizam a opressão e o sol, a luz, a liberdade. Durante à noite há uma individualização das personagens e durante o dia, na luz do sol, a solidariedade e a coletividade predominam.

O sol é benfazejo pois destrói as trevas e permite a Dosreis conhecer o lugar em que está e junto com o dia clareia as idéias, faz a união retornar. A coletividade se sobrepõe à individualidade, quando Lomelino sente brotar dentro dele o desejo de assumir o falso que levantou contra o companheiro. A luz do dia ilumina tanto o espaço quanto a consciência:

Mas uma coisa é o que as pessoas pensam, aquilo que o coração lá dentro fala na cabeça, já modificado pelas razões dele. a vaidade, a preguiça de pensar mais, a raiva nas pessoas, o pouco saber; outra. os casos verdadeiros de uma maca. E isso mesmo disse-lhe Xico Futa. Depois, os casos ficaram mesmo bem sabidos: no fim da tarde desse dia, o Garrido Kam'tuta adiantou entrar também na esquadra, na mesma prisão que eles dois. (*Luuanda*, 1999, p.63-64)

Vinha a voz lá de longe, da porta. Duas e meia já eram, o sol espreitava a rir nas grades, o amarelo comia o escuro feio do corredor. Dosreis correu, atrapalhavam-lhe os trapos da roupa.

- Esse sacana dos patos nunca mais vem? És tu? Depressa!

Com depressa, depressa, batucava também o coração de Lomelino e a vontade de falar na justiça, as queixas que tinha posto no Kam'tuta eram um falso. (*Luuanda*, 1999, p.69)

É durante à noite que os três mulatos roubam e providenciam a sobrevivência de cada dia. Nesse sentido, a noite não é opositora ao sol, ela esconde os ladrões e permite a ação. É também durante à noite que Kam'tuta trama o roubo de Jacó. A lua com sua luz ajuda o ladrão a encontrar o quintal e roubar Jacó. Podemos concluir, então, que a noite assume dupla função, pois ao mesmo tempo em que permite o roubo, aqui associado à sobrevivência, é no decurso dela que Lomelino é preso, levanta o falso contra Kam'tuta que, por sua vez, está roubando Jacó. É durante à noite também que Kam'tuta executa sua vingança. Essa ação revela a coragem de Kam'tuta, mas pela falsa denúncia e confissão precipitada facilita a sua prisão. Esse, duplo sentido da noite e do dia nos permite associar com a ambigüidade das personagens, relacionada também à sua cor, pois, em um país dividido entre negros e brancos, não há lugar para os mulatos.

A divisão do alimento, fruto da terra, da chuva e do sol, pelo caboverdiano com os angolanos simboliza a comunhão colocando-se, desse modo, a coletividade acima da individualidade.

Sentaram na tarimba do fundo, lugar de Xico e começaram desamarrar o embrulho das coisas: panela de feijão d'azeite-palma, farinha, peixe frito, banana, pão. Comida de gente de musseque. A panela estava quente ainda, mas muito tempo que tinha se passado desde a saída de nga Milia na casa dela, longe, longe. Xico Futa começou logo comer, pôs o peixe no pão, roía-lhe com os dentes fortes. (*Luuanda*, 1999, p.120)

Nessa mesma perspectiva, “Estória da galinha e do ovo” tem o sol como marca temporal ao mesmo tempo em que é símbolo do novo, do nascimento como continuidade da vida e esperança de liberdade. Na transcrição a seguir, o caminhar da nuvem no céu tem o valor positivo e é metáfora de vida.

Assim como, às vezes, dos lados onde o sol finba no mar, uma pequena e gorda nuvem negra aparece para correr no céu azul e, na corrida, começa a ficar grande, a estender braços para todos os lados, esses braços a ficarem outros braços e esses ainda outros mais finos, já não tão negros, e todo esse apressado caminhar da nuvem no céu parece os ramos de muitas folhas de uma mulemba velha, com barbas e tudo, as folhas de muitas cores, algumas secas com o colorido que o sol lhes põe e, no fim mesmo, já ninguém que sabe como nasceram, onde começaram, onde acabem essas malucas filhas da nuvem correndo sobre a cidade, largando água pesada e quente que traziam, rindo compridos e tortos relâmpagos, falando a voz grossa de seus trovões, assim, nessa tarde calma, começou a confusão.(p.125)

É importante ressaltar que a gorda nuvem que procria a Bina grávida e o sol gordo e cheio encham o conto de vida. Pela primeira vez as crianças participam efetivamente da ação e são elas que determinam o destino de Cabíri e do ovo. O sol, portanto, não pode ser analisado aqui como elemento opositor, ao contrário, ele é metáfora da vida, do nascimento da continuidade, além de ser marca da passagem do tempo. E, como podemos verificar na transcrição a seguir, a ação da narrativa se passa em um dia:

Mas nessa tarde, o azar saiu. Durante toda a manhã, Cabiri andou a passear no quintal, na rua, na sombra, no sol, bico aberto, sacudindo a cabeça ora num lado ora no noutro, cantando pequeno na garganta, mas não pôs o ovo dela. Parecia estava ainda procurar melhor sítio. Nga Zefa abriu a porta da capoeira, arranjou o ninho com jeito, foi mesmo pôr lá um ovo, mas nada. A galinha queria lhe fazer pouco, os olhos dela, pequeninos e amarelos, xucululavam na dona, a garganta do bicho cantava (...) a sacrista da galinha tinha posto o ovo no quintal da vizinha. (*Luuanda*, 1999, p.127)

Tudo começa pela manhã. A passagem do tempo vem marcada pelo caminhar do sol e a presença do calor *pesado e gordo*, no momento de maior tensão, quando a polícia quer levar tanto o ovo como a galinha.

Só eram mesmo *cinco e meia quase*. o sol ainda brilhava muito e a noite vinha longe. Ainda se estivesse fresco, mas não: o calor era pesado e gordo em cima do mussequic. Como é um galo tinha-se posto assim, naquela hora, a cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cabular galinhas? As pessoas pasmadas e até a Cabíri deixou os olhos, a procurar no meio do vento esse cantar conhecido que lhe chamava, que lhe dizia o companheiro tinha encontrado bicho de comer ou sítio bom de tomar banho de arcia. Maior que todos os barulhos, do lado de lá da quitanda de só Zé, vinha, novo, bonito e confiante, o cantar dum galo, dasafiando Cabíri...

*E, então, sucedeu*: Cabíri espetou com força as unhas delas no braço do sargento, arranhou fundo, fez toda a força nas asas e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a voar por cima do quintal, direita e leve, com depressa, parecia era ainda pássaro de voar todas as horas. E como *cinco e meia* eram, e o céu azul não tinha nem uma nuvem daquele lado sobre o mar, também azul e brilhante, quando todos quiseram seguir Cabíri no vôo dela na direção do sol, só viram, de repente, o bicho ficar num corpo preto no meio, vermelho dos lados e, depois desaparecer na fogueira dos raios do sol... (Luanda, 1999, p.151-152) (os grifos são nossos)

A marca temporal é destacada em *cinco e meia quase* no primeiro parágrafo e *cinco e meia eram* no segundo parágrafo do fragmento citado. No espaço temporal entre o advérbio *quase* e o verbo *eram* o mágico, o inesperado acontece no momento de maior tensão da estória. Luandino põe o canto do galo na voz do monadengue, o que faz reverter os fatos por possibilitar que o acaso o imprevisto definam o destino desses seres desprovidos pois, conforme BOSI (1998, p.25), “a mudança radical, quando acontece, se deve não tanto a um misterioso favor do acaso quanto à vontade profunda, gestada no coração das criaturas que esperam”. O inusitado, marcado por *e, então, sucedeu*, acontece pela decisão das crianças que acabam por resolver a contenda entre as mulheres. O narrador pelas pausas marcadas nas vírgulas intensifica o suspense.

O sol também é destacado no primeiro parágrafo do fragmento, *o sol ainda brilhava muito*, e no segundo parágrafo, o azul do céu sem nuvens e o azul do mar, destacam-se, dando ao leitor a impressão de fusão entre céu e mar no horizonte. E só então, em um calor pesado e gordo, a gorda galinha voa no céu que tem um sol gordo e a fusão acontece entre a galinha que gerou o ovo e o sol. É como se toda a natureza estivesse também grávida e o azul do céu e mar

preparassem o cenário do novo, anunciando o futuro que se revela no ovo e no novo que está sendo gerado. É interessante observar o cuidado do narrador ao descrever a cena. Ele marca a hora *cinco e meia quase* colocando o canto do galo na boca do monadengue, pára a narrativa no momento em que a galinha levanta o vôo, descreve o vôo de Cabíri, a reação do público, marca novamente a hora *exatamente* cinco e meia e faz a fusão da Cabíri e o sol.

Personagem, tempo e espaço estão fundidos em sua descrição. Temos aqui uma fusão do tempo e espaço que simboliza a origem do novo, do devir na ação das crianças que vão garantir a continuidade da vida tanto da galinha quanto do monadengue na barriga da mãe.

De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizade, soprou-lhe o vestido gasto contra o corpo novo. Mergulhando no mar, o sol punha pequenas escamas vermelhas lá embaixo nas ondas mansas da Baía. Diante de toda gente e nos olhos admirados e monadengues de miúdo Xico, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande... (*Luanda*, 1999, p. 152)

Em um segundo momento, a fusão é da barriga de Bina com o sol. A marca do futuro anunciada na liberdade do vôo de Cabíri que gerou o ovo e no novo que se anuncia na barriga de Bina. Podemos retomar aqui novamente a fábula do cajueiro, pois o broto do cajueiro é o novo, símbolo do nascimento e das crianças. Sendo assim, é no novo que se espera consolidar a liberdade. A comunhão na divisão do alimento na prisão, por Dosreis com Xico Futa e Kam'tuta é consolidada no ovo que é símbolo da vida, doado, vai alimentar outra vida que está sendo gerada.

Em “Conversa de bois” a narrativa traz o tempo da tradição, tempo em que os bois falavam. A narradora desse conto é a irara Risoleta que relata a Manuel Tiborna o que assistiu. O sol está presente no conto como símbolo de gerador e, ao mesmo tempo, tem uma valoração negativa, pois ele oprime Tiãozinho. Lembramos as descrições de Soronho: ruivo e alto, personificação do mal e a semelhança física é com o sol:

Mas, aí o carreiro, o Agenor Soronho, homenzão ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado, passou rente ao papa-mel, que estremeceu, ao ver-se ao alcance do ferrão temperado da vara de carrear. Felizmente, o carro chiava e guinchava como nunca. Porque a cachorrinha-domato é sestosa e não pode parar um instante de rosnear; e, além disso, estava como que hipnotizada, pela contemplação do bicho-homem e pelos estalidos chlope-chlope das alpergatas de couro cru. (Sagarana, 1977, p.290)

Mas Agenor Soronho olhou para o sol, enrugando a cara. Pisca, pisca, e mais se enfeza. (Sagarana, 1977, p.298)

Soronho é ruivo e o sol é vermelho, temos, portanto, uma semelhança na cor. Soronho é apresentado como mau e enfezado e o sol é *despalpebrado, vermelho e fumegante*. Tanto o sol como Soronho passam a oprimir Tiãozinho. No fragmento a seguir, Agenor é descrito chupando o cigarro de palha semelhante ao sol que é vermelho e fumegante. A descrição da paisagem intensifica o calor e a secura do espaço com a poeira *dançando no ar*, tomando conta do espaço entre as patas dos bois, rodas do carro. O calor aumenta, o céu está sem nuvens para *adoçar* o sol:

Agenor Soronho chupando o cigarro de palha; o carro com petulância, arengando; a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas do carro e em volta da altura e da feiúra do Soronho; e os bovinos sempre abanado as caudas para espantar a mosquitada, cabeceantes, remoendo e tresmoendo o capim comido de-manhã. (Sagarana, 1977, p.290)

Começou, porém, a esquentar fora de conta. Nem uma nuvem no céu, Para adoçar o sol, que era, com pouco maio, quase um sol de setembro em começo: despalpebrado, em relevo, vermelho e fumegante. (Sagarana, 1977, p.291)

A caminhada é difícil e a estrada passa a ter características e paisagens diferentes. Em algumas partes, há a presença de árvores, em outras, há o terreno que ajuda na caminhada, porém em outros momentos a estrada é difícil com terreno que é difícil. A morte é companhia constante presente na encruzilhada onde morreu o *bexiguento*, na lembrança de Didico morto asfixiado, na lembrança do pai que está morto no carro de bois. O sol que caminha com o carro e a poeira fazem a viagem mais difícil.

O sol agora está dois graus mais alto. A poeira deixou de ser vermelha, é parda, parecendo cinza fina. Estão num baixadão de campo, de semi-arbustos, flechinha e capim-lanceta, todo encalombado de surujes de cupins. Vem a voz de outro carreiro, gritando. Fazem a volta, acolá, outras juntas: seis parelhas, puxando um carretão, que arrasta imenso toro acorrentado um tronco de tamboril, tal de metros de diâmetro, lavrado no mato. (Sagarana, 1977, p.296)

Tiãozinho começa a cansar. Que calor!... E a poeira seca a goela da gente. Estará sentindo dor-por-dentro no pescoço? Si Brás! São Brás!... Não quer penar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois... (Sagarana, 1977, p.302)

A imagem do menino na estrada embaixo do sol escaldante, pisando a poeira e debaixo da opressão de Agenor, é a de um guerreiro que se prepara para enfrentar o inimigo com a lança. Pela simbologia do sol como a imagem do pai faz de Agenor um opositor por tentar ocupar o lugar do pai do menino, por isso Tiãozinho pensa na vingança e deseja a morte de Agenor.

Com o céu todo, vista longe e ar claro — da estrada suspensa no planalto — grandes horas do dia e horizonte: campo e terras, várzea, vale, árvores, lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas extensas de mato — o semi-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorso da mão da serra. um brinquedo pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um bonco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantado, de um lado; e os boizinhos-de-presépio, de caixa de festa. E o menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. (p.303)

O canto do carro é canto de morte e pelo calor pesado, Tiãozinho, Agenor e os bois estão em estado de sono profundo. Pela fragilidade de Tiãozinho, a vingança e a morte de Soronho só é possível pela interferência dos bois. O sol faz a atmosfera pesada que provoca a letargia propiciando a ordem de Tiãozinho que mata o padrasto:

De lá do coice, voz nasal, cavernosa, rosna Realejo. E todos falam..  
 — Se o carro desse um abalo...  
 — Se nós corrêssemos, ao mesmo tempo...  
 — O homem do pau comprido rolaria para o chão.  
 — Ele está na beirada...  
 — Está cai-não-cai na beiradinha...  
 — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...  
 — E o homem cairia...  
 — Daqui a pouco... Daqui a pouco...  
 — Cairia... Cairia  
 — Agora! Agora!  
 — Mûung! Mûung!  
 — ... rolaria para o chão.  
 — Namorado vamos!!!... — Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho de cocão.  
 — Virgem, minha Nossa Senhora!... Ao, ao, boi!... Ao, meu Deus do céu!  
 Agenor Soromenho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pesoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga — assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar. (p.320-2)

Agenor morre ao cair do carro e sua morte é junto com a morte do dia: a tarde está caindo. O calor diminui, o frescor vem e a atmosfera é leve como o carro que canta melhor com dois defuntos:



Já é de-tardinha. Desentala o corpo!... Quase degolado, o pobre do carreiro (...) Tristeza. Frio. O sol foi-s'`embora.

Tiãozinho — nunca houve melhor menino candeeiro — vai em corridinha, maneiro, porque os bois, com a fresca, aceleram. E talvez dois defuntos dêem mais para a vigem, pois até o carro está contente— renheín...nhein... — e abre a goela de chumaço, numa toada triunfal. (*Sagarana*, 1977, p.322-323)

O sol é opositor e a tarde é benfeitora pois com ela o mal, simbolizado no sol e personificado em Soronho, vai embora. O pôr-do-sol, segundo ELIADE (1998) simboliza a morte, porém nesse conto a morte acompanhou a viagem de Tiãozinho no início (com o pai morto), na estrada (homem bexiguento e Didico) e no final da estrada a morte de Agenor e conseqüente libertação de Tiãozinho.

No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, temos os elementos do sol e da chuva que se complementam e fazem uma fusão da natureza e de Matraga. No início, o narrador marca o mês e a seca: “Um cachorro soletrava, longe mesmo nome, sem sentido. E ia, no alto do mato, a lentidão da lua Era fim de outubro, em ano resseco.” (*Sagarana*, 1977, p.434)

Após o espancamento de Nhô Augusto, seus algozes se retiram e o sol está presente. Ou seja, a natureza está seca como é seca a vida de Nhô Augusto: “E deram as costas, regressando, sob um sol mais próximo e maior.” (*Sagarana*, p.336)

A proximidade do sol, nesse momento, marca o início de mudança na personagem. Quando ele é recolhido pelo casal de negros, há uma mudança também na atmosfera:

Mas, de tardinha, chegou a hora da tristeza; com grunhidos de porcos ouvidos através das fendas da parede, e os ruflos das galinhas, procurando poleiro nos galhos, e a negra, lá fora, lavando as panelas e a cantar:

As árvores do Mato Bento  
deitam no chão p'ra dormir ...

E havia também, quando a preta parava, as cantigas miúdas dos bichinhos mateiros e os sons dos primeiros sapos.

Esfriou o tempo, antes de anoitecer. As dores melhoraram. E, aí, Nhô Augusto se lembrou da mulher e da filha. Sem raiva, sem sofrimento, mesmo, só com uma falta de ar enorme, sufocando. Respirava aos arrancos e teve medo porque não podia ter tento nessa desordem toda, e era como se o corpo não fosse mais seu. Até que pode chorar, e chorou muito, um choro solto, sem vergonha nenhuma, de menino ao abandono. E, sem saber e sem poder, chamou alto soluçando:

- Mãe...Mãe...(Sagarana, 1977, p.337-38)

Na citação temos, no primeiro parágrafo, o pôr-do-Sol como um momento de tristeza. A morte do sol acontece junto com a morte de Augusto Esteves quando ele cai do barranco. Durante à noite, após recuperar-se dos ferimentos Augusto vai embora como fugitivo.

Como vimos, a chuva purifica Augusto de seus pecados, o redime e interrompe a circularidade de sua rotina nos trabalhos que executa em seu exílio de penitência. E, na sua caminhada, quando decide voltar em busca de seu destino, é conduzido pelo sol, situação oposta de sua fuga para o sertão que se deu durante à noite como fugitivo: “Foram norte afora, na derrota dos criminosos fugidos, dormindo de dia e viajando de noite, como cativos amocambados de quilombo a quilombo.”(*Sagarana*, 1977, p. 340)

Após redimir-se dos seus pecados e libertar-se na chegada das águas Esteves faz o caminho de volta porém durante o dia iluminado pelo sol a contemplar a natureza e poder extasiar-se diante do poente. Augusto vê o sol dominando o cenário composto por nuvens e o céu como fundo:

Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo. E viu voar, do mulungu, vermelho, um tié-piranga, ainda mais vermelho e o tié-piranga pousou num ramo de barbatimão sem flores, e Nhô Augusto sentiu que o barbatimão todo se alegrava, porque tinha agora um ramo que era de mulungu. (*Sagarana*, 1977, p.360-61)

As cores que dominam são do sol: o alaranjado, o vermelho dos pássaros e do barbatimão. A integração de Augusto com essa natureza é um prenúncio de sua morte, mas ao mesmo tempo é uma marca da grandiosidade da natureza e do homem como parte dela.

A sensação de redenção que Augusto sente faz que veja o mundo de forma diferente. O poente é a morte do dia. Mas o dia nasce e morre sempre. Novamente a visão cíclica, e assim como o dia, também o homem é um ser destinado a morrer. Dessa forma, o pôr-do-sol para Augusto é um prenúncio de sua morte e redenção. As cores vermelhas prenunciam o momento de sua morte, por tiro, na luz do sol. Seu pedido de moribundo é para ficar na claridade do dia,

olhando o céu em oposição à angústia da noite, que na metáfora mítico-religiosa simboliza a morte. Podemos concluir que para Matraga a morte não é angústia pois ela simboliza o encontro consigo mesmo: — P’ra dentro de casa, não, “Minha Gente”. Quero me acabar no solto, olhando o céu claro...quero é que um de vocês chame o padre... Pede para ele vir me abençoando pelo caminho, que senão é capaz de não me achar mais... E riu (*Sagarana*, 1977, p.369)

A oposição noite e dia, morte e vida, fuga e liberdade são pares opositivos presentes nas estradas tanto de Tiãozinho quanto de Matraga, como de Zeca Santos e Argemiro.

O sol tem nos dois livros, *Saragana* e *Luanda*, funções e simbologias de vida e morte, continuidade, liberdade e na reversibilidade. Porém é importante observarmos que, em Luandino, o sol e a lua predominam nos contos, talvez isso se deva às questões sociais destacadas nas estórias.

Em Rosa, o sol está completando a natureza na maioria dos contos. Pode-se dizer que nos contos de *Sagarana*, a simbologia do sol seja mística e religiosa como as águas. Em “Minha Gente” simboliza a continuidade da vida pela procriação, em “Sarapalha” marca o tempo cíclico e a chegada da morte. Em “Conversa de bois” é opressor pois Soronho é a personificação do sol. Em “Augusto Matraga” é integrado aos outros elementos da natureza mas simboliza a libertação. Pelo que levantamos nos contos de *Sagarana*, o sol tem a simbologia religiosa e apresenta-se integrado aos demais elementos da natureza, que são as águas e a vegetação, formando um todo.

Em Luandino o sol é mais revelador. No primeiro conto a natureza é revolta nas chuvas que destroem, no sol que queima e na lua com sua luz misturada as dos refletores. Nesse conto, a opressão é mais presente, por isso a natureza tão revolta. Nessa estória não há uma presença forte da coletividade, a solidão de Zeca é marcante do início ao fim. Em “Estória do Ladrão e do Papagaio” há uma transição tanto no espaço, que se caracteriza pelo limite entre

os musseques e a baixa, quanto nas personagens, que são mulatas e revelam a transição tanto das raças quanto das nações, pois Dosreis é caboverdiano e Garrido é angolano. Há assim uma transição da opressão presente no primeiro conto e a solidariedade, no segundo. O conto encerra com a divisão do alimento entre os presos e o perdão de Garrido a Dosreis. O terceiro conto é o da liberdade. Nesse, o cenário escolhido é o quintal de uma cubata. Lembramos que no primeiro conto o espaço era o interior da cubata e a baixa. Já no segundo, o espaço transitou entre os caminhos do musseque e a esquadra (prisão). Neste, o terceiro conto, o foco é bem delimitado no quintal da nova mãe e no céu azul, há uma liberdade anunciada e a opressão presente em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, pressentida em “Estória do ladrão e do papagaio”, é vencida pelas crianças neste último conto, na fusão de céu e terra.

O chão, o sol e a chuva são os elementos que marcam nascimento, o desenvolvimento e a procriação — a vida e a morte com os valores positivos e negativos. Em *Sagarana*, eles estão ligados ao caráter místico - religioso. Se nas águas o novo recomeço instaura-se pelo dilúvio e batismo, o sol em caráter cíclico traz ao homem a esperança do eterno recomeço. Em *Luuanda*, as questões sociais e políticas nas águas só permitiriam o novo pela destruição, o sol traz a luz com a solidariedade e com a esperança no recomeço que vai se instaurando aos poucos no musseque: o devir.

### **O CAJUEIRO E A SUINÃ: DUAS ÁRVORES NO MEIO DO MUNDO**

*É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas.*  
(José Luandino Vieira “Estória do ladrão e do papagaio” *Luuanda*)

José Carlos GARBUGLIO (1972), em seu estudo intitulado *O mundo movente de Guimarães Rosa* trata da mutabilidade no romance *Grande sertão: veredas*. Afirma que o texto de Rosa estrutura-se a partir de um centro — o Rio São Francisco — que tem na fluidez de suas águas o sentido de movimento representado pelos redemoinhos. Por isso, segundo o autor, o rio é o ponto de referência, é ele quem dá o movimento e faz o mundo ser movente como suas águas. E acrescenta que o signo traz na tecitura do texto artístico a duplicidade e o movimento das águas.

Arrastando consigo a certeza, o movimento transforma tudo em incerteza, gerando o duplo aspecto da realidade, a fluir, surpreendido nos signos que a recriam, possuidores — eles também—, do mesmo caráter movediço, na medida em que admite mais de um relacionamento e mais de uma leitura. (GARBUGLIO, 1972, p.62)

Em nossas leituras, observamos que a natureza nas obras de Guimarães Rosa e Luandino se faz bastante presente nos diferentes elementos, entre eles, a água, o sol, a vegetação. Os signos escolhidos para construir a natureza trazem consigo a reversibilidade tanto no movimento de construção do espaço quanto na relação do homem com o mundo. Nesse sentido a vegetação que vamos analisar é plena de imagens, sabor, cheiro, cores e sons.

Talvez por isso cause espanto que os cinco sentidos perpassem por ela, semiose que deflagra sensações no cromatismo, nos sons e nos movimentos. Os elementos da natureza são chamados a compor junto com o homem natural um mundo construído *à revelia*.

O homem natural está presente nas histórias como mais um elemento do espaço. Isso talvez explique a personificação de alguns elementos da natureza, como o trovão em “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, as nuvens gordas de “Estória da galinha e do ovo” e o barbatimão feliz no pôr-do-sol em “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

Desses elementos da natureza talvez seja a vegetação quem faça melhor a extensão dos sentimentos das personagens, por ela interagir com o

homem em estado primitivo. A este propósito, lembramos como exemplo o renascimento dos desejos de Augusto que coincidem com a germinação da natureza, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorrateira, como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-Barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, na poeira, em misteriosas incubações. (Sagarana, 1977 p.347)

O narrador prepara o leitor para a o renascimento e interação entre a natureza e Augusto, pois ao mesmo tempo em que a vida que estava em misteriosas incubações começa, pouco a pouco, devagarinho a ressurgir, começa a mudança em Augusto. Observamos que a atmosfera contribui nessa incubação. O sol e o calor fazem que os dias sejam maiores. Há um movimento sutil na natureza, desde o João-de-Barro construindo sua casa, às sementinhas em *misteriosas* incubações. O renascimento de Matraga concretiza-se junto com a eclosão da natureza provocada pelas águas da chuva, conforme já vimos na análise das águas. Renascido com as águas, Augusto, sente o desejo de voltar, retomar o nome<sup>6</sup> e vingar-se de seus inimigos.

Nesse conto, temos quatro microcosmos que marcam as fases de mudança de Augusto. O primeiro é o cafofo dos negros samaritanos que acolhem o ferido, cuidam de seus ferimentos e o adotam como filho. O cafofo simboliza a morte de Augusto Esteves das Pindaibas e o nascimento de Augusto Matraga. Após ter os ferimentos curados, Matraga segue com o casal para o norte e chega ao Tombador onde passa a viver e trabalhar. Este é o segundo microcosmo de Augusto, segundo microcosmo que se encerra com a chuva e o retorno. O terceiro é o pôr-do-sol quando Matraga tem revelado o seu fim, e o quarto é o momento da morte de Augusto no Rala-Côco, onde encontra sua hora e vez.

<sup>6</sup> A respeito dos nome de Augusto ver em MACHADO, A. M. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Mas para encontrar sua hora e sua vez é preciso fazer o caminho de volta que é percorrido durante o dia. Na volta para o sul, faz algumas paradas para observar a natureza. A personagem está em harmonia com o espaço pela sinestesia presente no texto:

Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descascar um ananás selvagem, de ouro mouro, com cheiro de presépio; para tirar mel da caixa comprida da abelha borá; para rezar perto de um pau-d'arco florido e de um solene pau-d'óleo, que ambos conservavam, muito de-fresco, os sinais da mão de Deus. E, uma vez, teve de se escapar, depressa, para a meia-encosta, e ficou a contemplar, do alto, o caminho, belo como um rio, reboante ao tropel de uma boiada de duas mil cabeças, que rolava para o Itacambira, com a vaqueirama encourada -piquete de cinco na testa, em cada talão sete ou oito, e, atrás, todo um esquadrão de ulanos morenos, cantando cantigas do alto sertão...(*Sagarana*, 1977, p.360)

Lembramos que a fuga foi à noite e por caminhos distantes da estrada principal. A fuga não permitia a viagem durante o dia e, consequentemente, não era possível apreciar o colorido da natureza. Porém, Augusto Matraga volta redimido e seu caminhar é durante o dia, e, como não foge, pode observar tudo com calma: espia, cheira e come. As cores e o cheiro estão no caminho de volta e, redimido de seus pecados, o mundo tem um novo sentido.

Esta parada é o terceiro microcosmo, o da revelação a Augusto que sua hora e vez está chegando. Talvez, por isso, o ananás seja de ouro mouro e com cheiro de presépio (referência a um dos presentes recebidos por Cristo no presépio foi ouro, símbolo da realeza). Provavelmente, o mel esteja presente como outro elemento religioso, afinal no texto bíblico Jeová promete uma terra de onde emana leite e mel. Augusto experimentou e ingeriu a natureza, rezou no *pau-d'arco florido*, pois sentiu ali a mão de Deus.

A percepção de Matraga se dá pela forma (visão e tato), pelo paladar e pelo olfato. Todos os sentidos estão envolvidos na redescoberta do mundo que Matraga vive:

E também fez, um dia, o jerico avançar atrás de um urubu reumático, que claudicava estrada afora, um pedaço, antes de querer voar. E bebia, aparada nas mãos, a água das frias cascatas véus-de-noivas dos morros, que caem com tom de abundância e abandono. Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo. E viu voar, do mulungu, vermelho, um tié-piranga, ainda mais vermelho -e o tié-

piranga pousou num ramo do barbatimão sem flores, e Nhô Augusto sentiu que o barbatimão todo se alegrava, porque tinha agora um ramo que era de mulungu. (Sagarana, 1977, p.360-61)

O olhar de Augusto percorre todo o espaço em direção ao alto. Ele observa o entardecer e os coqueiros, fazendo com o olhar a fusão do horizontal no pôr-do-sol com o vertical nos coqueiros. Então o céu com o sol se pondo preenche o espaço horizontal e mais os coqueiros verticais fazem a ligação do *homem com o universo*.

Augusto começa a olhar pelo chão no escuro buraco do tatu, passa pelo amarelo do ananás, pelo mel, também amarelo, pelo pôr-do-sol alaranjado, pelo vermelho do barbatimão, pelo vermelho-sangue do mulungu e chega ao tié-piranga, ainda mais vermelho pousado no barbatimão. Ao mesmo tempo em que a visão é vertical por iniciar no chão e chegar ao céu, a cromia passa do escuro buraco do tatu ao amarelo que vai matizando, pouco a pouco, passando pelo alaranjado até o vermelho intenso do tié-piranga.

É importante observar que a caminhada de Augusto não é em linha reta, ele sobe desce, pára, olha, escuta e volta a caminhar, o encontro de Augusto é consigo mesmo através da natureza. Nesse ponto, BAKHTIN (1998) quando trata sobre o cronotopo da estrada relacionando-a à estrada da vida.

Em “Conversa de Bois” assim como em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, temos a estrada como cronotopo e fio condutor do conto. A estória tem início em uma encruzilhada que passa da roça a um mato de terra ruim.

O narrador insere o leitor no espaço com a informação da encruzilhada da Imbiúva, onde o carro surge, após a mata do Mata-quatro que tem a morte presente, mato de terra ruim dos dois lados. Pelas informações dadas pelo narrador o lugar já está com imagens (encruzilhada) e nomes (Mata-Quatro) e a terra que é ruim caracterizando o espaço onde surge o carro-de-bois, preparando o leitor para uma viagem em companhia da morte.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Sobre esse conto há o artigo intitulado *Em torno de uma “Conversa de bois”: alguns elementos de teoria da narrativa*, do prof. Antonio Roberto Esteves na Revista de Letras da UNESP, n° 32, 1992



E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodão de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Cactanos e mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira - o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã. (Sagarana, 1977p. 288-89)

Na seqüência, vêm os sons que são uma mistura do barulho do carro com a voz da irara que é estridente e roufenho como o carro. A sonoridade das sílabas com fonemas fricativos e nasais das palavras fazem a onomatopéia do cantar das rodas do carro: “O *rechinar, arranhento e fanhoso, enchia* agora a estrada, estridente.”

Depois de localizar e introduzir os sons, o narrador descreve as cores da paisagem. No fragmento abaixo, podemos observar que na descrição da cromia na paisagem onde o carro surge há uma harmonia nas cores e a predominância é a das cores solares. Talvez isso se deva ao sol, elemento que domina esse conto. A primeira descrição é da irara:

O bichinho mediu, com viva olhada, um arco de círculo, escolhendo o melhor esconderijo: ao pé do pé de farinha-seca, num emaranhado de curuás, balieiras e sangues-de-cristo. Com dois saltos e meio, em volta, aninhou o *corpo cor de hulha*, demasiado indiscreto para paisagem. Deixava apontar a cabeça e o pescoço. *meio ruivos*, mas as - *curuá, em hissopes alaranjados*, estavam camaradissimamente murchas, *folhas baixas da balieira eram rubras*, e o resto a *poeira fazia bistre, havana, siena, sujo e sépia*. Somente os olhos poderosos de um gavião-pombo poderiam localizar a irarinha, e, mesmo assim, caso o gavião tivesse mergulhado o vôo, em trajetória rasante. (Sagarana, 1977, p.288)

A irara é da cor de hulha com pescoço meio ruivo que faz o cachorrinho destacar-se no meio da vegetação. Então o bicho procura esconder na vegetação seca, a sua cor nada discreta. O narrador introduz as cores: “*curuá, em hissopes alaranjados, folhas baixas da balieira eram rubras*, e o resto a *poeira fazia bistre, havana, siena, sujo e sépia*”. Temos novamente os tons do laranja ao vermelho na seqüência: alaranjados, rubras (rubro, vermelho muito vivo), bistre (marrom preteado), havana (castanho claro), siena (do amarelo ao vermelho), sujo e sépia (marrom). As cores são matizadas de forma a camuflar a irara que vai ser a primeira a contar esta estória a Tiborna. Mas além de camuflar a voz e a cor, tem o cheiro da irara que é forte. O narrador mistura o cheiro forte e ruim da irara com os das frutas que cheiram a maçãs. “Sim e mais, mascarava-

se o perfume, sobrado de forte e coisa nenhuma agradável, inseparável do cãozinho silvestre: porque as frutas da trepadeira cheiravam maduramente a maçãs.” (Sagarana, 1997, p.289)

O emaranhado da vegetação, confusão do som do carro com a voz da irara: “O rechinar, arranhento e fanhoso, enchia agora a estrada, estridente” (p.289) e mais as cores novamente com os tons solares predominando a descrição da paisagem. E a narrativa vai de som em som, de tom em tom, de cheiro em cheiro, introduzindo o carro fúnebre na paisagem seca e morta.

A paisagem à beira da estrada vai se modificando conforme o caminhar do sol. Em alguns momentos é quente, escaldante e a cromia da paisagem é uma extensão disso:

Acolá, longe adiante, onde as árvores dos dois lados se encontram e encartucham e o caminho se fecha aos olhos da gente, apontaram de repente uns cavaleiros. Vêm chegando. Para que, eles possam passar, mesmo tendo de contornar o barranco, Tiãozinho detém os bois. (Sagarana, 1977, p.293)

As árvores se *encontram e encartucham* no primeiro encontro da estrada. A natureza fecha-se como os sentimentos do menino, visto ser nesse encontro que o leitor vai ter notícia de que o defunto que vai no carro é Januário, pai do menino Tiãozinho. O caminho para o arraial é difícil; alguns trechos da estrada são ruins e o sol é quente dificultando ainda mais o caminho para o arraial:

O casarão avarandado já ficou para trás, com a latomia dos cachorro! As frondes do laranjal. Tiãozinho começa a cansar. Que calor!... E a poeira seca a goela da gente. Estará sentindo dor-por-dentro no pescoço? São Brás! São Brás!... Não quer pensar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois... (Sagarana, 1977, p.301-02)

Nesse caminho há um lugar chamado chapadão, em que o sol castiga mais e a vegetação é semelhante ao deserto. Pela descrição da vegetação o leitor é introduzido em um espaço que lembra lugar de penitência. Geralmente quando as personagens vão passar por uma situação penosa, Rosa destaca alguns vegetais e entre eles estão o pau-d’álho, ou o pau-santo. Nessa travessia, Rosa vai utilizar *pau-doce* ou *pau-terra* ou *pau-santo* como marcas dessa travessia.

Lembramos que Augusto Matraga passa pelo pau-d'álho e pelo pau-santo antes de morrer.

Vão por um tracto de campo ondulado, com pastagem áspera de capim-guiné verde-azul. Só aqui ou ali uma árvore: ou pau-docc ou pau-terra ou pau-santo, quase sempre com um ninho de guaxe pendurado de um galho, como enorme coador de café. (Sagarana, 1977, p.302)

A travessia tem início com uma reza de Tiãozinho e a natureza volta a ser agressiva com o cerrado e o sol. A vegetação menos densa permite que o sol domine o espaço. Os adjetivos usados na descrição da vegetação dão a conotação da aridez e do espaço nada receptivo ao menino, com exceção do araticum teimoso que engordou e enfolhou. A atmosfera é tão pesada e tensa que o boi Brillhante dorme, o silêncio domina o espaço e só o canto do carro-de-bois continua até chegar ao vau do ribeirão. O narrador nada revela sobre o pensamento das personagens, esse caminhar é silencioso. O leitor sabe apenas que é lento:

E começa a rezar, meio alto, só como sabe, enquanto a estrada sai do mato para o calorão do cerrado, com enfezadas arvorczinhas: muricis de pernas tortas, manqüebas; mangabeiras pedidoras-de-esmola; barbatimãos de casca rugosa e ramos de ferrugem; e, no raro, um araticum teimoso que conseguiu enfolhar e engorda. (...)

O rangido do carro de novo se reforça. Brillhante dormiu. Veio um silêncio. E todos, de olhos quase fechados, ficam vivendo na cabeça mais fundas que o pensamento e o sonho, e, assim, sem pressa, chegam ao vau do ribeirão. (Sagarana, 1977, p. 306)

A atmosfera predominante no espaço até a chegada ao ribeirão é tensa e dá ao leitor a sensação de que algo está para acontecer. Após a imersão de Tiãozinho e o gado matar a sede, o retorno à estrada é dificultado pelo lamaçal.

Todos já beberam; mesmo Realejo não tem mais sede; mantém o focinho abaixado, só porque, o limo que se esfiapa das pedras do fundo, supõe talvez uma raça de capim de luxo, que deve de ser macio...

Quando as rodas entram no córrego, Agenor Soronho não se molha, por que já está trepado, entre o pigarro e a chavelha, no cabeçalho, que avança como um talhamar. E fez bem, porque, depois da passagem, por metros, há um alagadiço perene: um tremembé atapetado de alvas florinhas de bem-casados e de longos botões fusiformes de lírios. (Sagarana, 1977, p. 307)

Porém os lírios estão no caminho. Lembramos de que no cristianismo os lírios são símbolo de Cristo e do abandono místico à graça de Deus. Após a saída das águas vem o declive e a descrição da paisagem cessa. O narrador tem o foco apenas nas personagens, evidenciando que algo vai acontecer.

Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga - assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de encarnar. Tanto mais que, do cabeçalho ao chão, a distância é pequena: uma rodeira de carro, bem ferrada, chapeada nas bandejas e com o aro ondulado de gomos metálicos, pesa no mínimo setenta quilos, mormente para cantar direito, foi feita de madeira de jacaré ou de peróba-da-miúda tirada no espigão... (Sagarana, 1977, p.322)

Nesse ponto, até que chegam à chapada de terra vermelha. Novamente a cor vermelha antecipando a morte. Agenor cai do carro e é estrangulado pela madeira de peroba da roda do carro, no pôr-do-sol e no final da estrada.

Nesse conto, a vegetação foi trabalhada com uma extensão dos sentimentos de Tiãozinho, menino carreiro que ao final da estória e da estrada leva dois corpos no carro para o cemitério.

O reencontro com a paisagem que há muito o narrador não via faz transbordar a natureza pelas cercas tapumes e estrada no conto “Minha Gente”. Ainda neste conto, podemos observar a divisão do espaço em dois: o lado esquerdo e o lado direito da estrada. Guimarães dá à vegetação adjetivos de bom, para o lado direito, e mau para o lado esquerdo. Relacionando essa divisão aos pares opositivos propostos por LOTMAN (1978), podemos dizer que o mato *reenchido e imprensado* do lado esquerdo da mata é mau, porém, à direita o pasto com a cerca de arame domina o cenário. Bois e mais bois ocupam os morros até à beira da estrada. O narrador faz uma descrição bem cuidada da estrada até a porteira da fazenda onde mora Maria Irma:

Do lado esquerdo, não havia tapume: era mesmo o mato mau, reenchido e imprensado, numa escarpa de folhagens e troncos. A direita, porém, a cerca de arame, meio quilômetro de pasto plano, depois o morro. E, do alto do morro até à base do morro, e da base do morro até à beira da estrada, boi e mais boi. Até encostados na cerca, indiferentes à nossa presença, havia. Alguns, de pé, estavam virados para cá, ruminando. Nós passávamos bem por debaixo do bafô. E o espesso cheiro bovino, morno, o bom boiúm — leite-sombra-capim-couro — melhor que o aroma de selva da outra margem, era um amor. (Sagarana, 1977, p.176-77)

Pelo olhar do narrador, o lado bom da estrada é o que é preenchido pelo pasto e bois, enquanto o lado esquerdo com a mata fechada e misteriosa tem a conotação de ruim. No fragmento a seguir, José Malvino ao dar a informação ao boiadeiro sobre o rastro do boi identifica as árvores com posição de seres

humanos. Ele antropomorfiza as árvores com os adjetivos: “angico *solteiro*, barbatimãos *abraçados*”. Acreditamos que o narrador citou a imagem preparando o leitor para o romance que virá:

— O rastro dele está quentinho. Ai adiante, no lugar adonde o senhor ver desta banda de cá, bem na beira da estrada, um angico solteiro, em antes de um pé de araticum emparelhado com dois barbatimãos abraçados, pois foi aí mesmo que ele embocou no mato...Mas, ainda que mal pergunte, de onde e que estão vindo com essa boiada, amigo? (Sagarana, 1977, p.182)

O último parágrafo da primeira parte do conto é encerrado com a chegada à fazenda e composto por frases curtas, descrevendo-a rapidamente, sem detalhes. Faz uma simples enumeração: “Uma porteira. Mais porteiras. Os currais. Vultos de vacas, debandando. A varanda grande. Luzes. Chegamos. Apeamos.(185)”

A segunda parte começa com uma enumeração rápida e algumas explicações sobre o tio. A descrição da fazenda não aparece, pois começam as chuvas e o confinamento na casa. Vêm as tentativas de conquista de Maria Irma e somente na última parte do conto há a introdução de um jardim, lugar onde o narrador vai conhecer Armanda, remetendo o leitor ao casal primordial do paraíso bíblico.

O conto “Duelo” tem a estrada como fio condutor, presente na perseguição de Cassiano para matar Turíbio. Por precaução, Turíbio escolhe viajar durante a noite, por isso a paisagem da estrada percorrida por Turíbio Todo e Cassiano não é detalhada. Sabemos da viagem pelos nomes citados das cidades e dos lugarejos.

Quando porém, Turíbio sai do sertão rumo ao sul descreve a paisagem, mas sem a cromia dos contos anteriores.

Com pouco, subia o caminho para a vista do tabuleiro abre-horizontes onde corriam as seriemas, aos gritos e aos bandos de pernas compridas. Mas, daí por frente, Turíbio Todo começou a ver lugares que não conhecia. Campinas pardas, sem madeiras... Buriti-da-Estrada Terra vermelha "carne-de-vaca"... Pompéu... Indaiás nanicas, quase sem caules, abrindo verdes palmas... Papagaio... E ele tocava de avança-peito, sempre no rumo e sul (p. 158)

No fragmento acima, fica a imprecisão na descrição marcada principalmente pelas reticências. Até que chega ao Oeste de Minas e de lá para São Paulo.

No retorno de Turíbio após a morte de Cassiano, a estrada tem um pouco mais de elementos. Como a volta é durante o dia e o inimigo está morto, Turíbio viaja seguro. Pode observar a estrada com calma e saboreia o retorno como vitória. Até que se depara com Timpim e a narrativa volta a ficar lenta:

Deram num vau de um córrego. Um velho, de saco nas costas, vinha de lá, passando a pinguela: quis cumprimentar e quase caiu, custando-lhe reajustar o equilíbrio. Na lama lisa da margem. Borboletas amarelas pousavam, imóveis, como pétalas num chão de festa.

Os cavalos, metidos até meia canela na correnteza, dobravam o pescoço em ângulo obtuso, para beber. Cardumes de piabinhas, chanfrando corridas ou oscilando no mesmo lugar com palpitações de aletas, rabeavam na transparência da água, que os animais sorviam num chorro copioso

O ar era fresco. Do morro, vinha um cheiro bom de musgo, de barba-de-pau, de verdura velha. E a sela estava tão macia, e tão embalador o marulho, que Turíbio estirou uma perna no estribo e ficou olhando com afeto, para um cavaleiro-de-judeu, que pairava faiscante e acabou pousando no látego do cabresto.

O caguincho também ficara quieto, mesmando, vendo, a cada movimento dos cavalos, a lama subir na água e turvar-lhe a face. E foram os próprios animais que, matada a sede, retomaram a marcha. (*Sagarana*, 1977, p. 169)

A descrição de pequenos detalhes como o desequilíbrio do velho na pinguela, as borboletas na estrada, as piabas no riacho e as minúcias que o narrador faz questão de relatar incluindo as reações de Timpim, provocam no leitor a desconfiança de que algo vai acontecer. A natureza parecia calma e Turíbio observava tudo feliz. Mas, após a parada no riacho, seguem a viagem e, quando sobem o morro e a vegetação muda, o colorido dos peixes e borboletas são substituídos pelo silêncio e sombra da mata fechada. A tensão se faz presente na inquietação dos cavalos e o momento que estava sendo preparado pelo narrador chega: Timpim anuncia repentinamente a Turíbio que ele vai morrer:

Subiram um morro desceram o morro; e o caminho entrou num mato fechado, onde tudo era silêncio e sombra. Um dos cavalos bufou e mastigou os ferros do freio. Das ramadas, que açoitavam os rotos dos cavaleiros, caía chuva guardada. E, de repente, Turíbio Todo estremeceu, ao ouvir, firme e crescida, outra voz, que ainda não tinha escutado do capiau:

- Seu Turíbio! Se apice e reze, que agora eu vou lhe matar!
- Que é? Que é?... Tu está louco?

Mas a garrucha não negou fogo. Turíbio Todo pendeu e se afundou sela, com uma bala na cara esquerda e outra na testa. O cavalo corre do defunto se soltou do estribo. O corpo prancheceu, prouou, e ficou estatelado.

Então, o caguinho Timpim Vinte-e-Um fez também o em-nome-do-padre, e abriu os joelhos, esporeando. E o cavalinho pampa se meteu de galope, por um trilho entre os itapicurús e os canudos-de-pito, fugindo do estradão. (Sagarana, 1977, p.170-72)

Timpim mata Turíbio no mato fechado. O desfecho do conto tem a ironia de que Turíbio fugiu pelo sertão aberto por meses e não foi encontrado por Cassiano. Fugiu para São Paulo onde estava seguro, retorna, após a certeza da morte do inimigo, e é surpreendido com a vingança encomendada pelo morto e é assassinado no meio do mato fechado logo após desembarcar do trem.

Na “Estória da galinha e do ovo”, do livro *Luuanda*, os opostos estão bem marcados luz/sombra, que marcam as relações sociais que, como vimos, permeiam o conto. Nesse, o homem africano está mais próximo de suas origens e Luandino traz a crença no devir. Talvez, por isso, o foco narrativo tenha vindo parar em um quintal do musseque *na sombra das frescas mandioqueiras*. A galinha ocupa o espaço do quintal de Zefa e Bina pela abertura das aduelas caídas:

Por isso, todos os dias, Zefa vigiava embora sua galinha, via-lhe avançar pela areia, ciscando, esgaravatando a procurar os bichos de comer, mas, no fim, o caminho era sempre o mesmo, parecia tinha-lhe posto feitiço: no meio de duas aduelas caídas a Cabiri entrava no quintal da vizinha Zefa via-lhe lá bicando, satisfeita, na sombra das frescas mandioqueiras, muitas vezes Bina até dava-lhe milho ou massambala. Zefa só via os bagos cair no chão e a galinha primeiro a olhar, banzada, na porta da cubata onde estava sair comida, depois começava apanhar, grão a grão, sem depressa, parecia sabia mesmo não tinha mais bicho ali no quintal para disputar os milhos com ela. Isso nga Zefa não refileva. Mesmo que no coração tinha medo, a galinha ia se habituar lá, pensava o bicho comia bem e, afinal, o ovo vinha-lhe pôr de manhã na capoeira pequena do fundo do quintal dela.

Mas nessa tarde, o azar saiu. Durante toda a manhã, Cabiri andou a passear no quintal, na rua, na sombra, no sol, bico aberto, sacudindo a cabeça ora num lado ora no outro, cantando pequeno na garganta, mas não pôs o ovo dela. Parecia estava ainda procurar melhor sítio. Nga Zefa abriu a porta da capoeira, arranhou o ninho com jeito, foi mesmo pôr lá um ovo, mas nada, a galinha queria lhe fazer pouco, os olhos dela, pequeninos e amarelos, xucululavam na dona, a garganta do bicho cantava

(...) a sacrista da galinha tinha posto o ovo no quintal da vizinha. (Luuanda, 1999, p. 127-28)

O espaço ocupado pelas crianças para proteger a galinha é sempre o canto embaixo da mandioqueira. E o vento nas folhas da mandioqueira traz o movimento de mudança que é anunciado em todo o conto pelo ovo, pelo

monadengue na barriga da mãe. A unidade dos moradores é evidenciada no movimento da luta que forma uma única massa e no barulho do musseque.

A confusão cresceu, ficou quente, as mulheres cada qual queria tentar desapartar e as reclamantes a quererem ainda por pontapés, Beto e Xico a rir, no canto do quintal para onde tinham rebocado a Cabíri, que, cada vez mais banzada, levantava o pescoço, mexia a cabeça sem perceber nada e só os miúdos é que percebiam o ké, ké, ké dela. No meio da luta já ninguém que sabia que estava segurar. *parecia peleja era mesmo de toda gente* só se ouviam gritos, lamentos, asneiras, tudo misturado com o cantar da galinha assustada, os risos dos monadengues, o vento nas folhas das mandioqueiras e aquele barulho que o musseque começa a crescer quando a noite avança e as pessoas de trabalhar na Baixa voltam nas suas cubatas. Por isso ninguém que deu conta a chegada da patrulha. (Luuanda, 1999, p.147-148) (os grifos são nossos)

Uma característica desse conto que não encontramos nos dois anteriores é a personificação do espaço e a unidade dos moradores do musseque que, marcados no movimento da luta, “parecia peleja era mesmo de *toda gente*” no movimento das cabeças olhando a galinha, “*Todas* as cabeças viraram para o canto”, e ao acompanhar o vôo da galinha “quando *todos* quiseram seguir Cabíri no vôo dela na direção do sol, só viram, de repente, o bicho ficar num corpo preto no meio, vermelho dos lados e, depois desaparecer na fogueira dos raios do sol...” (Luuanda, 1991, p.121-22). O coletivo está mais presente nesse conto que nos outros dois “A estória do ladrão e do papagaio” e “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”. Porém, mesmo sendo o musseque o único espaço onde a estória acontece e o fato de a coletividade estar presente, a vegetação é escassa. Nesse caso, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” é o conto onde a vegetação está mais presente tanto quanto na Baixa com os sape-sape:

O sape-sape ficava perto da rua, no terreno onde antigamente estava o Asilo República.

Assim, ali sozinho, de todos os lados as grandes casas de muitas janelas olhavam-lhe, rodevam-lhe, parecia era feitiço. Sem assim água, só mesmo com a chuva é que vivia e sempre atacado no fumo preto das caminhonetas, indo e vindo no porto, que ali era o caminho delas, como é essa árvore ainda tinha coragem e força para pôr uma sombra boa, crescer suas folhas verdes sujas, amadurecer os sapcs-sapes que falavam sempre a frescura da sua carne de algodão e o gosto de cuspir longe as sementes pretas, arrancar a pele cheia de picos? Só mais lá em cima, nas barrocas das Florestas, tinha outros paus. Ali, era só aquele corajoso, guardando na sombra massuicas pretas de fazer comida de monangambas dos armazéns de café, dos aprendizes de mecânico da oficina em frente, mesmo dos homens da Câmara quando vinham com as pás e picaretas e rasgavam a barriga das ruas. (Luuanda, 1991, p.36)



Com toda a poluição e saque dos frutos, as árvores continuam a oferecer as sombras e os frutos aos homens. Há também a presença das acácias que ficam em frente à fábrica onde Delfina trabalha:

Pelo carreiro acima, devagar, sentia *as cigarras a cantar nos troncos das acácias*, o vento a dançar os ramos cheios de flores, as folhas murmurando uma conversa parecia de namorados, *todo o barulho das picas, dos pardais, dos plim-plaus* aproveitando os bichos das chuvas. Delfina vinha com um pequeno sorriso escondido, de fazer-pouco, e foi ela quem adiantou interrompendo o silêncio.

Sorriu; era bom sentir essas falas assim, as festas, o calor das mãos dela na pele toda, nada que ficava no corpo: nem a fome a roer a barriga, nem o vinho a pôr as coisas brancas e leves; só um quente novo, um fresco bom, melhor que *o vento que soprava xaxualhando as pequeninas folhas verdes das acácias, empurrando as flores, algumas deixavam cair as suas folhas vermelhas e amarelas*, parecia era mesmo uma chuva de papel de seda em cima dele.

As cigarras calaram a cantiga delas, uma pica fugiu do pau onde chupava flores: Delfina, com toda a força dela, pôs uma chapada na cara do namorado, e Zeca, magrinho e mal deitado, rebolou até o tronco da acácia.(...) Delfina empurrou-lhe outra vez contra o tronco da acácia, saindo depois a correr pelo capim abaixo, *borboletas e gafanhotos fugiam dos seus pés irritados, as cigarras calavam-se com as palavras que foi gritando sempre*(...) Para os lados do colégio das mães o sino começou a tocar devagar e o sol, na hora de dar fimba no mar, descia vermelho e grande. O vento a soprar, brincahão, nos troncos dos paus, trouxe nas orelhas dele, doridas da chapada, o grito de Delfina, lá em baixo, do princípio do morro, só as cores bonitas do vestido de chita é que se via bem no meio das folhas.(Luanda, 1991, p. 39-40)

No caminho entre a fábrica e o musseque o casal pára e inicia uma conversa. Nesse momento, o leitor é levado a um outro mundo, diferente do musseque e da Baixa. É como se retornasse ao paraíso e o casal primordial, Adão e Eva, está simbolizado em Delfina e Zeca. A quantidade de insetos e plantas não condiz com a poluição e a destruição da vegetação (p.36). O cenário está organizado de forma a permitir que Zeca e Delfina coabitem. Mas Delfina repele Zeca e foge. Assim, não se concretiza o relacionamento do casal no paraíso descrito por Luandino e a natureza se cala com a fuga de Delfina.

É na “Estória do ladrão e do papagaio” que temos a árvore símbolo de Angola, o cajueiro, que a fábula contada por Xico Futa transforma em símbolo da resistência e identidade nacional:

O fio da vida que mostra o quê, o como das conversas, mesmo que está podre não parte. Puxando-lhe, emendando-lhe, sempre a gente encontra um princípio num sítio qualquer, mesmo que esse princípio é o fim doutro princípio. Os pensamentos, na cabeça das pessoas, têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso. Só o que precisa é procurar saber (...).

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem uns para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes, ficam depois colocadas, parece são moscas mexendo-se, presas, o vento é que faz. E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. As pessoas passam lá.

não lhe ligam, vêem-lhe ali anos e anos, bebem o fresco da sombra, comem o maduro das frutas, os monadengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou esse pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. Quem sabe diz o sol dá-lhe comida por ali, mas o pau vive sem folhas. Subam nele, partam-lhe os paus novos, aqueles vê, bons para paus-de-fisgas, cortem-lhe mesmo todos: a árvore vive sempre com os outros grossos filhos dos troncos mais-velhos agarrados ao pai gordo e esperando na terra. Fiquem malucos, chamem o tractor ou arranjem as catanas, cortem, serrem, partam, depois tirem, todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio dele. Mas choveu a chuva, vem com o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco-pai. E se nessa hora, com a vossa raiva toda de não lhe encontrarem o princípio, vocês vêm e cortam, rasgam, derrubam, arrancam-lhe pela raiz, tiram todas as raízes, sacodem-lhes, destroem, secam, queimam-lhes mesmo e vêem tudo fugir para o ar feito muito fumos, preto cinzento escuro, cinzento-rola, cinzento-sujo, branco, cor de marfim, não adiantem ficar vaidosos com a mania que partiram o fio da vida, descobriram o princípio do cajueiro... Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quitanda, cheia de peso do vinho, ou encham o peito de sal do mar que vem no vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro. Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio, e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está a nascer debaixo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas.

Assim disse Xico Futa. (Luanda, 1991, p.70-72)

O princípio de tudo, segundo a fábula de Xico Futa, está na raiz. É a raiz que sustenta o pau e é por ela que a seiva alimenta os ramos, as folhas e os frutos. *O fio da vida* está nela e Luandino traz para a raiz a função de sustentação, da geração e da continuidade da espécie. Mesmo na tentativa de acabar com o pé, cortando o tronco, ateando fogo, o broto volta a surgir. Há sempre uma castanha que vai brotar e “esse princípio é o fim doutro princípio.” Luandino escolhe o cajueiro por ser o símbolo nacional e, na fábula, o pé de caju assume a função da resistência contra o domínio dos colonizadores. Talvez por isso, na raiz esteja o princípio da vida, pois ela finca e sustenta o pé de caju no chão assim como o povo angolano sustenta-se na raiz de suas tradições. Na parábola está o sentido da existência pelo *fio da vida*, o sentido da liberdade e do devir representados no broto e na castanha.

Do pé de caju vamos à suinã no conto “São Marcos”, de Rosa, em que a natureza tem uma função especial. Podemos observar que a nomeação da vegetação é cuidada e cada vegetal tem uma função e uma organização no espaço. Podemos afirmar, ainda, que essa natureza é antropomorfizada, pois esta é a estória de um homem que encontra as suas origens. Se Turíbio Todo encontrou a morte dentro da mata, José João reencontra o homem primitivo por uma morte simbólica. Observamos que a cromia é mais acentuada nesse conto de *Sagarana* que nos demais. Nesse, *as palavras têm canto e plumagem*. Os vegetais e bichos são organizados em um santuário da mata pela forma e cor.<sup>8</sup> Até mesmo a ida do narrador para a mata obedece a um ritual pois seguindo sempre pelas mesmas trilhas e caminhos. O narrador tem na natureza a sua religião e a ela dedica o seu dia santo.

E eu levava boa matalotagem, na capanga, e também o binóculo. Somente o trambolho da espingarda pesava e empalhava. Mas cumpria com a lista, porque não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhotos cinzentos; para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me, à glória das aranhas-d'água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima. (Sagarana, 1977, p.227-28)

A organização do espaço tem a estrada mestra como princípio e é a partir dela que o narrador se embrenha na mata. A mata é descrita a partir das plantas rasteiras. E, conforme o narrador vai descendo, o espaço passa a ter uma divisão espacial mais específica<sup>9</sup> com os vegetais distribuídos no espaço pela cor e função. É quando os bambus formam arruamentos compactos: “Entro na capoeira baixa... Saio do capoeirão alto. E acolá, *em paliçadas compactas, formando arruamentos, arborescem os bambus.*” (p.366) (grifos nossos). A

<sup>8</sup> A este respeito Tieko Miyazaki tem um interessante artigo no livro: D'ONÓFRIO, S et al. *Conto Brasileiro: quatro leituras (Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Osman Lins)* Petrópolis: Vozes, 1979.

<sup>9</sup> Tieko Miyazaki afirma: “é importante observar a mudança de plano espacial iniciada em “desço”. A caminhada se faz não só horizontalmente como ainda, neste ponto, descreve uma descida, cuja significação

partir dos bambus, as descrições vão ser mais minuciosas e surgem os três caminhos que vão para as três sendas:

Agora, outro trilho, e desço, pisando a humilde guaxima. *Duas adiantadas, sentinelas*: um cangalheiro, de copa trapezoidal, retaca; cajazeira que oscila os brônquios verdes no alto das forquilhas superpostos. Transponho um tracto de pântano. *Conheço três sendas dedalinas que travessam o tremedal, ora em lingüetas no chão mole, ora em largas praças aterradas. Escolhi a trilha B.* (Sagarana, 1977, p. 242) (os grifos são nossos)

No fragmento citado, o narrador vai conduzindo o leitor lentamente nos caminhos pela mata usando os vegetais como guardiãs do santuário. A clareira a ser visitada é escolhida conforme o estado d'alma do visitante, e nesse dia é para a senda do meio que o visitante se dirige pela trilha B: *Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma e do crente.* (p.242)(os grifos são nossos)

As Rendas de Yara é a opção de visita. Recebe este nome porque nela predomina o elemento aquático. Além disso, Yara, no folclore, é a mãe d'água cujo canto hipnotiza os homens que leva para os seus domínios. Acreditamos que por isso o som domine este lugar pelos verbos: *“escutar, sete rumores, minadouros que cantam”*:

Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para *escutar* de próximo os sete rumores do *riacho*, que desliza em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no *úmido dos minadouros* que cantam, dormem as avenças de folhagem minuciosa: a avença-dourada, recurvando em torno ao espique as folhas-centopéias; e o *avencão-pefudo*, que jamais se mesmo *sob os respingos*. Muitos *musgos* clorínicos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samambaiáculos.

Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer, *precariedade* dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur. Mas não posso demorar. A *frialdade* do recanto é de gripar um cristão facilmente, e também paira no ar finíssima poeira de lapidação de esmeraldas, que deve ser *asmatizante*. (Sagarana, 1977, p.242) (os grifos são nossos)

Na mata há três clareiras, cada uma delas com uma árvore ao centro, batizadas pelo narrador como: Venusberg, que tem como árvore central o jequitibá-vermelho, o Egito, que tem a colher-de-vaqueiro como árvore central e

---

deve ser buscada. Principalmente quando se nota que é a partir dessa descida que o espaço se apresenta como se estivesse organizado intencionalmente, seguindo sentidos latentes.”(MIYAZAKI, 1979, p.88).

Três Águas que tem a suinã ao centro. Das três clareiras somente uma tem a árvore e a lagoa no centro e é essa que o narrador escolhe.

Agora vamos retroceder, para as três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato, há uma dona destacada, e creio mesmo que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar.

Primeiro, o "Venusberg" - onde impera a perpendicularidade excessiva de um *jequitibá-vermelho*, empenujado de líquens e roliço de fuste que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seu quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca -desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações terrenas, e a crótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, brucas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e altar a Pã.

Um claro mais vasto, presidido pelo monumento perfumoso da *colher-de-vaqueiro*, faraônica, que mantém à distância cinco cambarás ruivos magros escravos, obcônicos, e outro cambará maior, que também vem afinando de cima para baixo. *Puro Egito*. Passo adiante. (Sagarana, 1977, p. 242-43) (os grifos são nossos)

José João leva o leitor ao tabernáculo das Três Águas. E é nesse lugar que vai acontecer o fato para o qual o narrador vem preparando o leitor. Lembramos que a suinã e a lagoa estão no centro formando um ângulo perfeito: a lagoa ocupa o espaço horizontal e a árvore o vertical, fazendo uma ligação perfeita entre o céu e a terra. Na transcrição que fizemos, podemos observar que a vegetação é refletida na lagoa, formando o ângulo que liga céu e terra. Se tomarmos novamente ELIADE (1998), teremos aqui um microcosmo na junção da árvore e das águas. Segundo o autor, essa junção pode formar o "centro do mundo" que revela a nostalgia do paraíso perdido que é o desejo do homem em estar no coração do mundo e de recobrar a condição divina antes da queda. A ligação das águas com a árvore lembram o paraíso bíblico, em que a água brota da árvore da vida. Este é o local perfeito ao ritual do narrador para encontrar suas origens.

Se tomarmos os termos utilizados pelo narrador "Pelas frinchas, entre festões e franças, *descortino*, lá embaixo, as águas das Três-Águas" (p.369): descortinar nos remete também a abrir, desvendar, imagem associada a uma tenda. As descrições e os elementos colocados pelo narrador nos caminhos até chegar a mata, como, por exemplo, a utilização das árvores metaforizadas em sentinelas, por exemplo, e as embaúbas como sacerdotisas, criam no leitor a

imagem de um tabernáculo judaico, reforçado pelo termo utilizado no fragmento a seguir “santo-dos-santos das Três-Águas”.

Nessa clareira a suinã predomina:

Agora sim! Chegamos ao santo-dos-santos das *Três-Águas*. A *suinã*, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, urucu, e toda raça de abelhas e vespas, esvoaçando; e formigas, muitas formigas marinhandando tronco acima. A sombra é farta. E há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos — vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e bato.

Todos aqui são bons ou maus, mas tão estáveis e não-humanos, tão repousantes! Mesmo o cipó-quebrador, que aperta e faz estalarem os galhos de uma árvore anônima; mesmo o imbê-de-folha-rotta, que vai pelas altas ramadas, rastilhando de copa em copa, por léguas, levando suas folhas perfuradas, picotadas, e sempre desprendendo raízes que irrompem de junto às folhas e descom como fios de aranha para segurar outros troncos ou afundar no chão. Mas a grande critrina, além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa -com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores -e é uma deusa, portanto.

-Uf! Aqui, posso descansar. (*Sagarana*, 1977, p.243)

Pela simbologia religiosa, e particularmente a judaica, o três significa a perfeição. Lembramos que o tabernáculo judaico era formado por três salas, a do centro, denominada de Santo dos Santos, guardava dentro a Arca da Aliança com as tábuas da lei. Nesse local, somente o sumo sacerdote poderia entrar e em datas específicas. Quem desobedecesse era fulminado pela ira de Deus. Segundo a tradição cristã, Cristo representa o tabernáculo de Deus e com sua morte na cruz (madeira) os pecados da humanidade foram perdoados, e no momento de sua morte, o véu que separava o Santo dos Santos foi rasgado de cima para baixo.

Quando José fica cego e perde-se na mata reencontra as suas origens, encontra consigo mesmo e vence a cegueira da alma. Após os momentos de desespero, pela voz, através da reza brava de *São Marcos* ele consegue sair, encontra-se com o feiticeiro, desmancha o feitiço e volta a ver. Mas enxerga o mundo de outra forma, pois a visão volta dupla: interna e externa.

Saí. As mulheres, que haviam debandado para longe, me espreitavam espantadas, porque eu trazia a roupa em trapos, e sangue e esfoladas todos os possíveis pontos.

Mas recobrou a vista. E como era bom ver!

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do anjelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul. (*Sagarana*, 1977, p.255)

Pelo exposto, podemos considerar, que nos dois autores a vegetação tem a reversibilidade presente, especialmente nas árvores que trazem a morte e o renascimento constante no ciclo da vida. O duplo está também na estrada que divide a mata em dois lados significando o bem e o mal como nos contos “Minha Gente”, ou nas mudanças da vegetação no percurso, como em “Conversa de bois”. Duplicidade de bom e mau representado na lagoa em “São Marcos” com as clareiras e suas árvores que formam microcosmos presentes em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, em “Estória da Galinha e do ovo”.

A árvore que marca o meio do mundo de *Luuanda* é o pé de caju como o símbolo de Angola e a do eterno recomeço. Em *Sagarana* é a suinã a árvore no meio do mundo pois na maioria dos contos em que a árvore aparece como uma ligação entre o homem e Deus, ela está presente com o nome de suinã, coraleira ou barbatimão, com a seiva vermelha cor de sangue. Mas tanto o cajueiro como a suinã convocam o homem para buscar as suas origens, o cajueiro fixando o homem pela raiz e a suinã ligando o homem ao universo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



Tendo em vista as relações entre as literaturas brasileiras e africanas, o nosso estudo pretendeu verificar as semelhanças e as diferenças entre as obras *Sagarana* de João Guimarães Rosa e *Luuanda* de José Luandino Viera, através da tensão no espaço, o sertão em *Sagarana* e o musseque em *Luuanda*.

No segundo capítulo apresentamos os diversos olhares da crítica sobre o espaço nas duas obras e encontramos elementos comuns, tanto a linguagem impregnada do falar local, mesclando a língua com a estrutura da sintaxe do sertanejo, em *Sagarana*, quanto do morador do musseque em *Luuanda*. Também os espaços escolhidos são mundos construídos pela linguagem que criam um universo habitado por seres desprovidos de tudo. Há também a recepção das obras de Rosa e Luandino que marca o início de uma nova literatura em seus países, Brasil e Angola. E, a nosso entender, o sertão e o musseque são um cosmo e os caminhos do sertão e do musseque são trilhas de um devir, de um mundo construído pela palavra em que o homem busca seu próprio destino.

Para esse estudo, consideramos as leituras que o escritor angolano efetuou do brasileiro João Guimarães Rosa, porém, ao que nos parece, Luandino encontrou em Guimarães Rosa a solução que procurava na sua escritura que é a construção da linguagem o mais próximo do falar do musseque e isso só é possível, segundo ele, pelo conhecimento profundo da língua. Pela leitura que apresentamos no primeiro capítulo acreditamos que *dialogia* (terminologia

cunhada por BAKHTIN (1998)) é a mais adequada para a questão que levantamos no estudo da construção do espaço nas obras de Luandino e Rosa. Também nos pautamos no conceito de *cronotopo* de BAKHTIN (1998) para observarmos como o espaço é constituído na relação tempo/espaço e como os elementos espaciais são colocados nos contos de *Sagarana* e *Luuanda*. Para este propósito nos beneficiamos das indicações de LOTMAN (1978) sobre os pares opostos desenvolvidos no segundo capítulo “o espaço no romance” em sua obra *A Estrutura do Texto Artístico*. E em LINS (1976) servimo-nos dos conceitos que o autor desenvolveu sobre o espaço em seu livro *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. Dos conceitos apresentados nesse capítulo passamos à análise do espaço.

No terceiro capítulo, “O Sertão e o Musseque: diversos olhares”, verificamos o papel do espaço nas obras desses dois autores, e as personagens dentro desse cosmo, considerando que o espaço não é inerte e as personagens encontram-se sujeitas às leis desse mundo construído por esses dois autores pois os espaços ajudam a compreender a condição humana. Observamos que pela valorização da linguagem local, esses escritores criaram um mundo à parte no espaço ficcional — o sertão em *Sagarana* e o musseque em *Luuanda* — com uma geografia, flora e fauna que são parte ativa na vida das personagens habitantes deste espaço. Nesse aspecto, temos o diálogo de Luandino com Guimarães Rosa, pois Luandino foi escolher nas estórias populares a mesma fonte para compor seus contos, que é o interesse pela fala popular. Pelo que observamos nas estórias, as carências sociais e a busca da liberdade são o cotidiano dos habitantes do musseque com sua luta pela sobrevivência e a procura da felicidade da mesma forma que o sertanejo.

Os dois autores, utilizando-se da escritura, revelam ao leitor as carências, crenças e valores das personagens que cruzam as veredas do sertão no interior do Brasil, e das personagens que caminham pelas ruas-labirintos do

musseque. Nos dois casos são gente aparentemente simples mas construídas com uma humanidade forte e complexa, capazes de ações que surpreendem o leitor deixando-o atônito como por exemplo, o roubo de Jacó por Kam'tuta, e a reação de Matraga ao matar Joãozinho Bem-Bem para salvar a família do velho do Rala-Côco. Outra solução encontrada pelos dois autores, para os desconformes da vida das personagens, é o acaso que reverte os fatos e transforma o fim previsto em um novo acontecimento que soluciona o que seria inevitável, como foi o caso da “Estória da galinha e do ovo” na solução encontrada pelas crianças e o caso da morte de Soronho, em “Conversa de bois”. A vida e a morte são a tensão mais forte nas estórias e as personagens são parte constitutiva do espaço e o seu lugar junto com os elementos do espaço determinam sua função. Em alguns casos não ter espaço definido é outro momento de tensão, como, por exemplo, a situação dos mulatos na “Estória do ladrão e do papagaio”, numa sociedade dividida entre negros e brancos não há espaço para o híbrido. Por isso, as personagens ocupam o espaço da fronteira entre os musseques e Luanda único lugar disponível para quem vive na fronteira das raças.

Dentre os cronotopos apresentados, a atmosfera é o que melhor revela a tensão entre vida e morte duas obras. O tempo de repressão em *Luuanda* mais o espaço fechado do musseque propiciam uma atmosfera pesada, o que exige o tempo rápido na urgência de transformar o espaço fechado de *Luanda* em um espaço aberto, símbolo da liberdade. Então, podemos concluir que em *Luuanda* o espaço é social. Já em *Sagarana*, a atmosfera é tensa, porém o tempo se esvai aos poucos, não há urgência pois a grande questão do homem sertanejo é existencial; por isso, o sertão é ao mesmo tempo um lugar definido e indefinido pois sua fronteira é imprecisa; por essas razões acreditamos que o espaço em Rosa seja religioso, mítico e, consequentemente, existencial. E concluímos que as personagens estão em conflito com o espaço de que fazem parte, pois nele está construída a arena de luta entre a vida e a morte.

A luta do homem com o espaço revela-se através dos elementos da natureza: o sol, a chuva, a terra e o ar. Para o nosso estudo elegemos as águas, o sol e a vegetação. A função desses elementos em relação à organização do espaço e das personagens revela a reversibilidade que, das águas que podem matar com a enchente e a chuva ao mesmo tempo que permite o recomeço, pode fazer o tempo cíclico que se transforma em atmosfera e induz a ação das personagens. Da mesma forma, o sol age na vida dos habitantes do sertão e do musseque, e transparece nele o tempo, revela-se a atmosfera e induz as ações das personagens. Por fim, a vegetação que sintetiza o sol, as águas e a terra é personagem ativa ou passiva, mas também determina o destino das personagens nesses mundo do sertão e do musseque.

Pode-se dizer que os elementos que compõem os espaços do sertão e do musseque não são um quadro de valores fixos. Há neles a marca da reversibilidade pois o espaço ajuda a falar da condição humana. Pelos elementos que compõem o espaço, Rosa e Luandino constroem um cosmo que não passa necessariamente pela geografia, mas os elementos ali postos são trabalhados para falar do homem e da busca pela felicidade. Em Rosa essa busca se dá pelo mágico e, em Luandino, pelo social. Por isso os dois escritores deflagram mundos paralelos.

Assim, concluímos nosso trabalho e esperamos que as veredas percorridas em *Sagarana* e *Luuanda* permitam outras viagens nos diálogos entre os escritores do macrossistema das literaturas de língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## **DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

ROSA, J G. *Obras Completas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1991.

ROSA, J G.. *Sagarana*. 20 ed, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora., 1977.

## **DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA**

VIEIRA, J. L. *Luanda*. Lisboa: Edições 70, 1999.

VIEIRA, J. L. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Edições 70, 1988.

## **SOBRE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

ARRIGUCCI JR, D. Guimarães Rosa e Góngora: metáforas. In: *Outros achado e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, V. M. de. *Borges e Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, V. M. de. *Borges e Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, A. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COELHO, N. N. *Guimarães Rosa: Dois estudos*. São Paulo: MEC/Edições Quiron Ltda, 1975.

COUTINHO, Afrânio (dir.) *Guimarães Rosa: seleção de textos*. 2 ed. Coleção fortuna crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

D'ONÓFRIO, S. et al. *Conto Brasileiro: quatro leituras (Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Osman Lins)*. Petrópolis: Vozes, 1979.

DUARTE, L. P. et al *Seminário Internacional Guimarães Rosa Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

ESTEVES, A. R. *Em torno de uma "Conversa de bois": alguns elementos de teoria da narrativa* in Revista de Letras, São Paulo. n 32, 1992.

GALVÃO, V. N. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, V. N. Matraga: sua marca. *Mitológica roseana*. São Paulo: Ática, 1978.

GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GROOSMANN, J. et al. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993

LIMA, S. M. VAN D. Guimarães Rosa em demanda do texto. *ANPOLL*, n.9, p.187-210, jul/dez. 2000.

MARTINS, N. S. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCRIPTA Literatura. *Edição especial do seminário internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, 1998. v.2 n.2.

### **SOBRE JOSÉ LUANDINO VIEIRA**

LABAN, M. et al. *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LARANJEIRA, P. *Literatura africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LARANJEIRA, P. *De letra em riste: identidade autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde*, 1992.

LARANJEIRA, P. *Literatura Canibalesca*. Cabo Verde 1985. I vol.



MACÊDO, T. C. Visões do mar na literatura angolana contemporânea. *Via Atlântica*, São Paulo. 1999, n. 3, p.48-57.

MACÊDO, Tania C. *Da inconfidência a revolução (Trajetória do trabalho artístico de Luandino)*. São Paulo, 1984. Dissertação (Mestrado) Texto policopiado São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

MACÊDO, Tania C. *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (Imagens do musseque na literatura angolana contemporânea)* 1990 Tese (Doutorado) Texto policopiado. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

OBEID, A. Lívia T. Guimarães Rosa e do discurso da saudade. In: *Estudos Lingüísticos e Literários*, n 6 , Salvador: Universidade Federal da Bahia, dezembro de 1987.

SANTILLI, M. A. *Estórias Africanas*. São Paulo: Ática, 1996.

SANTILLI, M. A. *Africanidade contornos literários*. São Paulo: Ática, 1998.

## **GERAL**

ABDALA JR, B. *Literatura, História e política. Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JR, B. Entrevista. *Via Atlântica*, São Paulo v.1, n. 1, p.8-26, 1997.  
Entrevista com José Luandino Vieira.

BAKHTIN, M. “Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaio de poética histórica)”. in *Questões de literatura e de estética :a teoria do romance*. 4ed .São Paulo: Editora UNESP Hucitec, 1998.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000

BOSI, A. *Céu e Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASSIRER, E.. *Ensaio sobre o Homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ELIADE, M. *Tratado de História das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DANTAS, E. de F. M. *Nas trilhas da Descoberta Repercussão do Modernismo na Literatura Angolana*. São Paulo, 1995 Dissertação (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

ERVEDOSA, C.. *Roteiro da Literatura Angolana*. Cuba: Ediciones Cubanas, 1986.

FERREIRA, M. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1986

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso: introdução a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica S.A., 1985.

HAMILTON, R. G. *Literatura africana. Literatura necessária I. Angola*: Edições 70, 1986.

HANSEN, J. A. As falas do mito / os mito das falas. In: *O o: a ficção da literatura em Grandes: Sertões Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

JAHN, J. *Muntu: las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, I. O problema do espaço artístico. In: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos* São Paulo: Ática, 1986.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.