

## Parte II - Aspectos da narrativa rosiana

### 7 - O espaço-tempo inaugural em Grande sertão: veredas

Maria Célia Leonel  
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. O espaço-tempo inaugural em Grande sertão: veredas. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 121-133. ISBN: 978-65-5714-301-8. <https://doi.org/10.7476/9786557143018.0008>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## 7

# O ESPAÇO-TEMPO INAUGURAL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

*Tem horas antigas que ficaram mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.*

(Rosa, 1968, p.78)

### A estrutura do romance

Como se sabe, no romance rosiano é fundamental o grande e penoso amor de Riobaldo pelo jagunço Diadorim, mulher travestida de homem, segredo só desvelado no final do livro. Tal condição, como é natural, tem sido fortemente explorada pela crítica. É, sobretudo, a partir da descoberta da identidade de Reinaldo-Diadorim – na vida civil, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que Riobaldo passa a questionar fatos da sua vida, principalmente o amor não realizado por Diadorim e o pacto com o demônio. O questionamento sobre as forças do mal, a sua mistura com o bem, o amor e, ainda, sobre outros grandes temas, como a alegria, a tristeza e a fé, configura o conflito próprio do ser humano e faz a narrativa saltar do sertão, espaço regional representado em que se passa a ação, para o mundo. O tema universal da coexistência do bem e do mal leva

críticos a compararem essa obra rosiana com a história de Fausto. As inovações linguísticas – neologismos, regionalismos, arcaísmos, empréstimos –, já características de outros textos que antecedem *Grande sertão: veredas*, somam-se a uma sintaxe e a um vocabulário incomuns. Nesse aspecto, o livro é comparado a *Ulisses*, de Joyce.

Além disso, o romance apresenta outra grande inovação. O autor, que já apontara a quebra dos gêneros literários na sua obra, denominando as narrativas de *Corpo de baile* ora de “contos”, ora de “romances”, ou então de “poemas”, reforma a estrutura romanesca: *Grande sertão: veredas* é construído sem nenhuma divisão em capítulos, constituindo-se em um monólogo ininterrupto, em forma de diálogo, pela metade em que a fala da personagem principal incorpora a resposta do destinatário.

O leitor sente a presença constante do destinatário pela inserção, no discurso de Riobaldo, de frases como estas: “[...] o senhor veja” (ibidem, p.81), “Explico ao senhor [...]” (ibidem, p.11), “Se o senhor não conheceu [...]” (ibidem, p.60), “Às tantas, o senhor assistisse àquilo [...]” (ibidem, p.246). Em certa altura do livro, ficamos sabendo que quem ouve o protagonista é um doutor: “O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres” (ibidem, p.22).

Tais frases fáticas, entremeadas à narrativa, mais características da linguagem oral, têm como finalidade saber se a mensagem está sendo entendida pelo interlocutor. O uso desse procedimento linguístico ocorre em meio a um jorro de frases que tem o efeito de fazer crer que a narração obedece à memória de Riobaldo. As lembranças são embaralhadas, a organização do relato dos acontecimentos dá a impressão de ser regida por procedimentos próprios da memória e, vinculada aos fatos que mais marcaram a personagem, cria o efeito de fluir sem amarras, sem nenhuma ordenação cronológica, porque, diz o narrador: “Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença” (ibidem, p.79). O discurso é ziguezagueante, um assunto puxa outro na ordem da narração: “Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (ibidem, p.62), “Talhei de

avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar” (ibidem, p.152). Como se nota, o próprio narrador comenta tal circunstância, o que a crítica já observou.

Num dos estudos pioneiros sobre o romance, *Trilhas no Grande sertão*, datado de 1958, dois anos, portanto, após a sua publicação, Cavalcanti Proença, visando à elucidação da composição da estrutura narrativa do relato de Riobaldo ao doutor, distingue três planos simultâneos: um, objetivo, a narração dos fatos passados – combates, andanças e amores do jagunço Riobaldo; outro, subjetivo – reflexões, no presente da narração, sobre o mundo, a vida, a existência do bem e do mal e o mítico.

Riobaldo, tentando recompor o plano objetivo da sua vida para entender os acontecimentos que formam a sua história, detém-se mais tempo em certos acontecimentos, alongando-os com descrições detalhadas. Dos fatos fulcrais que marcaram a vida do protagonista, interessa-nos, nesta oportunidade, o episódio do primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim.

## **Travessia do São Francisco: evento inaugural**

Entre os episódios de fundamental importância em *Grande sertão: veredas* – como, por exemplo, o possível pacto, o julgamento de Zé Bebelo, a travessia do Liso do Sussuarão, a batalha do Tamanduá-tão, a descoberta do travestimento de Diadorim –, procuramos demonstrar que o primeiro encontro entre o protagonista – por volta dos 14 anos – e o futuro jagunço Reinaldo (Diadorim), ainda menino ou “Menino mocinho”, é uma das ocorrências essenciais. Direta e abertamente, o acontecimento é anunciado como especial – o início de tudo: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! [...] Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (Rosa, 1968, p.79).

Trata-se do princípio, do primeiro fato, porque com ele abre-se o tempo da história no sentido genettiano do termo: é o evento mais

antigo entre os relatados no romance, embora só narrado depois da apresentação de sucessos posteriores.

Na travessia com o Menino, o protagonista ignora o nome do novo companheiro e, mesmo depois desse primeiro encontro, continua sem saber o seu nome. Em última instância, tal desconhecimento mantém-se até o desenlace da história – que se apresenta no final do texto, apesar dos vaivéns da narração, dado que o verdadeiro nome só aí é revelado. Naquele momento que principia a história, Riobaldo é tomado por fortes sentimentos de temor pelos perigos do Rio São Francisco e também de vergonha, de início, por estar esmolando; depois, pela proximidade do menino que lhe havia dado a mão para descer o barranco e, ainda, pelas suas roupas pobres comparadas com as do “Menino mocinho”. Quanto às águas caudalosas do rio, teve “o medo imediato”, ou seja, temeu mesmo sem lembrar-se do “Caboclo-d’Água”, da “onça-d’água”, a aririnha. Os movimentos do rio e sua extensão causam-lhe grande temor: “O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte”; “[...] o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia” (ibidem, p.83).

O novo companheiro é, ao contrário dele, portador de coragem e segurança inédita, afirma que não costuma ter medo e, ao mesmo tempo, manifesta interesse pelo protagonista: fala-lhe com voz muito natural; segura-lhe a mão para descerem o barranco como dito; mais tarde, pega-lhe novamente a mão: “E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa” (ibidem, p.84). Ainda encoraja-o, pressentindo um potencial muito difícil de ser percebido naquele momento: “Você também é animoso...” (ibidem).

Apesar do medo que o fazia “tremido todo assim” (ibidem), Riobaldo acompanha o Menino na travessia do São Francisco e, na outra margem, a de “lá”, vê o companheiro enfiar a facincha na coxa do mulato que os havia ameaçado, insinuando estarem fazendo o que não deviam. Com receio da volta do mulato, Riobaldo quer ir logo embora, mas o amigo recente afirma com firmeza, mas “gentil”: “– Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (ibidem, p.85).

Na volta, de que o narrador não dá “desenho”, uma vez que foi “tudo igual, igual” (ibidem), Riobaldo fica sabendo que o Menino é diferente de todo mundo, porque o pai dele quer que assim seja. Ao final da narração desse episódio, temos: “E eu não tinha medo mais. [...] O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (ibidem, p.86).

Esse primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, que o conduz pela travessia do São Francisco, tem sido visto pela crítica como iniciático. Sua condição de rito de passagem é clara, culminando com a modificação, a transformação da personagem – ou com o começo da mudança. Isso se dá pela aprendizagem de que o medo, mesmo quando inevitável, pode ser substituído pela coragem e a vergonha, pela segurança. Isso ocorre pelo ato de vivenciar a violência – a ameaça do mulato, a quicé enterrada na sua coxa, o “seu gemido urro” (ibidem, p.84) – e de experimentar a estranha sensação do contato com a mão do companheiro, que lhe dá vergonha “de outra qualidade” (ibidem). Além disso tudo, em Riobaldo desponta a percepção da beleza natural circundante também por meio do aprendizado com o Menino. A iniciação acontece, portanto, em várias dimensões dos afetos.

Consideramos, portanto, que, no excerto selecionado, tem-se um momento, como alguns outros em *Grande sertão: veredas*, em que se constrói um espaço-tempo carregado de sentidos, de símbolos e de apelo afetivo que conformam um sertão mítico que não se reduz à representação do espaço regional brasileiro. Acreditamos ainda que é importante verificar de que modo tal tempo-espaço mítico é constituído e, para tanto, é imprescindível analisar o papel da descrição nas páginas em pauta.

## O espaço-tempo inaugural

Boa parte do segmento que relata o episódio em questão é feita de forma descritiva. A consequência mais visível disso é o fato de esse único episódio ser narrado em seis páginas (ibidem, p.79-86),

enquanto em apenas quatro das páginas subsequentes revelam-se, rapidamente, eventos e experiências também importantes na vida e para a vida do futuro chefe de jagunços, como a morte da mãe: “Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte” (ibidem, p.87); a mudança para a fazenda São Gregório, do padrinho-pai, Selorico Mendes; a ida para o Curralinho para “ter escola”; a iniciação sexual; a admiração do padrinho pelos jagunços. A descrição é mínima nessas páginas. De Rosa’uarda, por exemplo, que lhe ensinou as “primeiras bandalheiras, e as completas”, sabe-se apenas dos olhos, “que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular” (ibidem, p.90).

Temos, então, no primeiro encontro Riobaldo-Diadorim, uma disparidade entre o que se conta e o modo como se conta, em termos da relação entre a história e o discurso.<sup>1</sup> Há, de certo modo, grande extensão do discurso para relatar um acontecimento único, o que revela que se trata de algo de fundamental importância.

A expansão do discurso na narrativa pode ser motivada pela presença de descrição ou de alguma forma de digressão e o resultado desse procedimento é a pausa discursiva (Genette, [197-]), ou seja, no que diz respeito à duração temporal, a história – em termos de ações visíveis – pouco caminha e o discurso alonga-se. Tal prolongamento pode indicar o episódio como fulcral. No trecho analisado, a pausa discursiva deve-se à existência da descrição, o que nos leva a examinar como ela é elaborada para construir um momento especialíssimo.

Como adiantamos, o excerto com que trabalhamos representa um tempo-espaco mítico, iniciático, que foge ao discurso realista. No entanto, tem determinada relação com esse tipo de discurso no que se refere à técnica literária utilizada na descrição. Por esse motivo, tomamos como ponto auxiliar para a leitura do trecho rosiano algumas propostas de Philippe Hamon, em “O que é uma

---

1 Como se sabe, para Genette ([197-]) a história é a sucessão de acontecimentos e o discurso é formado pelo texto cuja extensão temporal pode ser computada por meio da quantidade de páginas, de parágrafos, de frases.

descrição?” ([197-]), em que o ensaísta estuda a descrição na sua figuração realista e também naturalista. Aliás, é comum, nas pesquisas sobre descrição, ter como objeto o texto realista, como não poderia deixar de ser. Hamon (ibidem) relaciona sinais delimitadores da descrição realista, o modo como ela funciona mostra sua coesão semântica e seu papel na narrativa, tomando Zola como exemplo. Na descrição, diz Hamon (ibidem, p.59-62), a personagem deve olhar um objeto, falar dele ou agir sobre ele. No primeiro caso, pode haver uma personagem fixa (em qualquer posição) diante do objeto ou panorama móvel ou mutável ou uma personagem móvel que é turista ou explorador.

Na descrição realista haveria, ainda, “temas obrigatórios”, como personagens-tipo (pintor, esteta, espião, comadre, neófito), cenas-tipo (chegada adiada a um encontro, intrusão em lugar desconhecido, passeio, pausa etc.) e motivações psicológicas, como distração, curiosidade, interesse, prazer estético, volubilidade, fascinação (ibidem, p.63-64). Tais elementos serviriam como marcas introdutórias da descrição e constituiriam uma temática vazia inteiramente predeterminada por postulados do autor, como a verossimilhança. Sua função seria a de evitar o hiato entre descrição e narração.

No trecho de *Grande sertão: veredas* que analisamos, não há personagem-tipo nem cena-tipo, mas Riobaldo, nesse episódio, entra num espaço desconhecido, é neófito em relação ao que vê e ao que vivencia; além disso, sente-se entre temeroso e fascinado. A travessia é contada ao narratário letrado – e ao leitor – com detalhes, o discurso é alongado, como se tudo ou quase tudo o que viu e viveu tivesse permanecido na memória do protagonista-narrador, com todas as emoções então experimentadas. Motivado psicologicamente num sentido amplo que inclui várias dimensões da vida interior, Riobaldo tem a atenção despertada, os sentidos postos em situação de alerta, misturam-se o medo, a curiosidade, a fascinação, o prazer estético, o desejo. Isso permite dizer que a presença da descrição é movida por uma personagem que toma contato, pela primeira vez, com um determinado espaço que lhe causa forte impressão.



Hamon (ibidem, p.67) propõe também seis tipos de possibilidade de dosagem da previsibilidade e regulação da homogeneidade semântica da descrição. Tratando de um desses tipos, refere-se a descrições técnicas, em que se reúnem, a cada termo técnico, para evitar a incompreensão e levar à legibilidade, predicados qualificativos, explicativos, parafraseantes, metafóricos, estereotipados etc. Lembra, ainda, que esse tipo de descrição aproxima-se da constituição de verbete do dicionário, equivalendo-se à parte explicativa (“semantizada”), a uma denominação ou a uma expansão.

No romance de Guimarães Rosa e na sua obra de modo geral, como já mostrado (Nascimento, 1987), termos regionalistas, técnicos, arcaísmos e estrangeirismos são explicitados, explicados na sequência textual como na narrativa realista examinada por Hamon. Veja-se, por exemplo, a definição detalhada da palavra “porto”:

Hoje, lá é o porto do seo Joãozinho, o negociante. Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há. Assim sendo, verdade, que se chama no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. [...] O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. [...] O porto tem de ser naquele ponto, mais alto, onde não dá febre de maresia. A descida do barranco é indo por a-pique, melhoramento não se pode pôr, porque a cheia vem e tudo escavaca. (Rosa, 1968, p.79)

É difícil dizer que não se trata também de uma tentativa de homogeneização semântica, se por isso entendermos a possibilidade – e até mesmo a garantia – de determinada compreensão por parte do leitor, de tal forma que a palavra em questão tenha o seu sentido percebido de acordo com a intenção do escritor, isto é, dentro de uma esfera semântica específica.

A tão estudada elaboração rosiana, no que diz respeito à palavra, deve ser entendida em duas direções principais. De um lado, a conhecida exploração poética em todos os níveis, como o sonoro e o semântico, compondo, por exemplo, a polissemia. De outro lado,

cabe considerar também a preocupação de Guimarães Rosa com o significado, digamos, correto da palavra no segmento em que é utilizada, como se nota na citação acima.

Naturalmente, tal preocupação é perceptível no discurso literário do escritor, mas ela pode ser ainda evidenciada por meio das pesquisas realizadas no Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, especialmente nas séries *Estudos para a obra* (idem, [19--]) e *Correspondência* (idem, [19--]). O interesse do escritor pelo significado das palavras pode ser medido pela imensa quantidade de anotações referentes a vocabulários de variada espécie, compostos de palavras que vão daquelas ouvidas dos sertanejos a escritos eruditos.

Esse cuidado é, muitas vezes, complementado por ilustrações visuais, como desenhos e mapas. Assim sendo, na série *Estudos para a obra*, do Fundo mencionado, encontramos dois desenhos a lápis do barrento São Francisco, decalcados do livro de Richard Burton, como Guimarães Rosa (idem, [19--]) esclarece. A pesquisa rosiana nos apontamentos do conhecido viajante do século XIX, para localizar os portos do Velho Chico, e a anotação abaixo de um dos desenhos sobre o termo regional “porto”, trazendo a definição “vendinha, casa”, utilizado no trecho citado do romance, comprovam a preocupação do escritor a que nos referimos e imprimem veridicção ao cenário sertanejo.

Outra anotação, junto do mesmo desenho, indica o interesse do escritor por outro dado da cultura sertaneja: “cana brava (juçara), canoa de cedro, tamboril, vinhático” (ibidem). Em *Grande sertão: veredas*, tal nota é recriada, compondo um dos motivos do medo do protagonista de acordo com a realidade do sertão. No livro, na travessia do São Francisco, no alto do rio, Riobaldo tem medo de se afogar, não sabe nadar, mas está, até então, “agarrado” a uma esperança, porque tinha ouvido dizer que, quando a canoa vira, fica boiando e basta apoiar-se nela para não afundar, como ele diz ao canoeiro e ao menino. O canoeiro, que conduz os dois meninos, o contradiz: a canoa em que eles estão é de madeira que não flutua. Riobaldo, maldizendo a escolha da embarcação, enumera alguns dos

tipos adequados de madeira para fazer “canoas boiantes”, anotados por Guimarães Rosa:

– “Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! (idem, 1968, p.83)

Para a criação do episódio selecionado, Guimarães Rosa valeu-se também da transfiguração de notas de *A boiada* (idem, 1952), diário de viagem ao interior mineiro realizada em 1952 e conservado no mesmo Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros. Um enunciado das páginas do romance – “A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só” (idem, 1968, p.82) – e o seu desenvolvimento são fundamentais para que seja cumprido o ritual iniciático de Riobaldo. A nota do diário de viagem diz: “O S. Francisco – barrento – recebe o Rio de Janeiro, – de água verde” (idem, 1952, p.16).

O papel de ameaça representado pelo rio – por meio da antropomorfização do São Francisco – é, por conseguinte, efetivado com o auxílio da transformação do texto de *A boiada*. Nessa transcrição da anotação de viagem, cabe notar, em comum com a descrição realista-naturalista – ou, talvez, com boa parte das descrições –, no segmento de *Grande sertão: veredas* em pauta, a expansão por meio de metáforas ou metonímias. Outro momento em que tal expansão ocorre encontra-se no seguinte trecho: “Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio e uns sussurros de desamparo” (idem, 1968, p.83). Portanto, se na descrição realista, de acordo com Hamon ([197-]), tais recursos podem fazer parte de um conteúdo semântico vazio, no que diz respeito ao romance de Guimarães Rosa trata-se de condição

fundamental para construir-se sensações de medo e vergonha que acometem o protagonista.

Além das relações apontadas entre as descrições rosianas e as realistas, vale lembrar que tais passagens do romance possuem também semelhanças com descrições da Antiguidade, o que a poesia pastoril representa com perfeição, como mostra Ernst Robert Curtius (1957), em “A paisagem ideal”, no estudo sobre a literatura europeia e a Idade Média latina. Em diferentes momentos, como no final da Antiguidade, na Idade Média, na Renascença e no século XVII, a “paisagem ideal da poesia” bem como a “imagem do homem ideal” foram elaboradas pela retórica, determinando-as “por milênios”. A paisagem de Homero vem sendo adotada na sua essência: “[...] o sítio ideal da primavera eterna, como teatro da vida bem-aventurada depois da morte, amável nesga da Natureza, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores” (ibidem, p.194).

No episódio rosiano em análise, a par da “selva selvagem” do Rio São Francisco, propícia ao nefasto, há também a correspondência com a “primavera eterna” na descrição do Rio de Janeiro, configurado como *locus amoenus*. Curtius (ibidem) lembra que o qualificativo *amoenus* é constante em Virgílio para designar “bela natureza” e que se relaciona com o amor. Riobaldo inicia-se no belo da natureza e em sentimentos que posteriormente desenvolve, como o amor por Diadorim, por meio dos encantos apontados pelo “Menino mocinho”:

Foi o menino quem me mostrou e chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas [...]. Um pássaro cantou. Nhambu? (Rosa, 1968, p.82)

Para a construção desse oásis, da beleza que o envolve, houve também a transposição literária da seguinte anotação de *A boiada*: “Na canoa: No mato margem direita: alto, nas árvores, abundantes, sempre as flores roxas do olho-de-boi: cipó (trepadeira). [...] Canta um pássaro. (Nhambu?)” (idem, 1952, p.6).

O lugar ideal, assim descrito, tem função precípua na narrativa, não se tratando de elemento com papel estético ou meramente decorativo. É responsável pelo contato de Riobaldo com a beleza da natureza primaveril, até então desconhecida para ele, por meio da construção de um ambiente composto por elementos próprios da região sertaneja representada.

O que foi mostrado revela a possibilidade de considerar-se que os interstícios descritivos são imprescindíveis para a configuração de um mundo belo e seguro, num momento, e perigoso, ameaçador e violento, em outro, ou ambos, quase ao mesmo tempo. Não constituem apenas o cenário propício para o ritual de passagem, constituem também esse mesmo ritual. Aqui, pode-se dizer, a descrição narra.

No excerto que se segue, a descrição do Menino é de suma importância para o desenvolvimento posterior do sentimento de Riobaldo por ele. Sendo assim, o discurso descritivo acionado tem um escopo específico, que é relacionado, portanto, com um dos pontos cruciais da história do protagonista: seus sofrimentos e especulações no presente da narração e seu envolvimento amoroso com o companheiro jagunço: “Achava que ele [o Menino] era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma muito leve, muito agradável. Porque ele falava sem mudança, sem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (idem, 1968, p.81).

Temos aqui uma das muitas indicações da fineza das feições de Diadorim e de outros traços de sua feminilidade que vão culminar com a revelação de que o jagunço era, na verdade, uma donzela guerreira.

No estudo citado, Philippe Hamon ([197-]) traz outras peculiaridades da descrição que permitiriam aproximar o trecho do autor de *Sagarana* das especificidades da descrição realista. Todavia, determinadas características destacadas por Hamon (ibidem) como próprias da descrição realista são pertinentes a qualquer descrição, importando o significado de cada uma na obra investigada.

Na passagem da narrativa rosiana selecionada, os segmentos propriamente descritivos não são longos e não se apresentam

isoladamente em relação aos acontecimentos, como no caso da descrição realista, conforme sugestão de Hamon (ibidem). Pelo contrário, os dois tipos de discurso misturam-se e não esgotam trechos pertinentes do caderno de anotações do autor de *Magma*.

As descrições, na narração do primeiro encontro entre Riobaldo e o “Menino mocinho”, integram-se no tecido narrativo, constroem a atmosfera mágica, que é a realidade desse momento, com suas conotações sensoriais e míticas, propícias a rituais consagrados. O rito de passagem de Riobaldo – do medo, da vergonha e do desconhecimento, para a coragem, a segurança, a empatia espontânea, a contemplação da natureza – é narrado também através da descrição. O mundo sertanejo que as descrições criam – constituído pela transformação da memória, das anotações e dos desenhos, do universo cultural, pelo engenho rosiano – é universal, apropriado à iniciação ritualística da personagem.