O fim e o princípio — *Grande Sertão: veredas*, uma fábula sobre o tempo¹

Bruna Fontenele Nunes²

RESUMO: “Em algum lugar do passado”, o homem contemporâneo encontraria o espírito que anima o seu tempo. Regidos por essa crença, apregoados pelo escritor tcheco, Milan Kundera, temos por objetivo demonstrar, à luz da tradição e da historiografia literária, de que modo as relações entre o “eu” da narrativa e o tempo ficcional foram abaladas, no romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*. Para tanto, nós nos valeremos da reflexão de filósofos e de críticos literários, como Nitrini (1987), Meyerhoff (1976), Ricoeur (2012) e Agamben (2009). Mediante uma leitura crítica e relacionada dessas obras, analisamos as transformações operadas, no romance moderno, especialmente no que concerne à quase descronologização do enredo. Resultou de nosso estudo que a ficção autotélica, anteriormente experimentada por autores como Flaubert, tornou-se o escopo dos grandes escritores do século XX, dentre eles Joseph Conrad e James Joyce. A busca estética contínua, empreendida por esses artífices, acaba por romper com a linearidade do discurso e com o tempo cronológico dos romances tradicionais. A partir dessas inferências, concluímos que Guimarães Rosa, ao conceber um romance assentado nas memórias de um velho jagunço, serviu-se das contribuições estéticas e formais de seus antecessores com o propósito de edificar o seu romance sobre o tempo. Não o tempo cronológico da física, linear e lógico, mas o tempo lacunoso e dubio da memória.

Palavras-chave: narrativa ficcional, tempo, Guimarães Rosa

RESUMEN: “En algún lugar en el pasado,” el hombre moderno he encontrado el espíritu que anima a su tiempo. Regido por esta creencia, pregonado por el escritor checo Milan Kundera, nuestro objetivo es demostrar, a la luz de la tradición y la historia de la literatura, cómo la relación entre el “yo” de la narración y el tiempo de ficción se agitaron en la novela de Guimaraes Rosa *Grande Sertao: veredas*. Por lo tanto, valeremos reflexión de filósofos y críticos literarios, como Nitrini (1987), Meyerhoff (1976), Ricoeur (2012) y Agamben (2009). Para una lectura crítica y relacionados con estos trabajos, se analizan los cambios operados en la novela moderna, sobre todo en lo que respecta a casi descronologización la trama. El resultado de nuestro estudio que la ficción autotélico, previamente experimentada por escritores como Flaubert, se convirtió en el alcance de los grandes escritores del siglo XX, entre ellos Joseph Conrad y James Joyce. La búsqueda estética continua, llevada a cabo por estos artesanos, finalmente romper la linealidad de expresión y el

¹ Trabalho apresentado como atividade avaliativa da disciplina de Tópicos de Narrativa, ministrada pela Prof. Dr. Atílio Bergamini Júnior, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

² Aluna do Mestrado em Letras — Literatura Comparada, no Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: brunafontenunes@gmail.com

tempo cronológico de las novelas tradicionales. A partir de estas conclusiones, se concluye que Guimarães Rosa, en el diseño de una novela que se sienta en la memoria de un viejo matón, sirven las contribuciones formales y estéticas de sus predecesores con el fin de construir su romance con el tiempo. No es el tiempo cronológico de la física, lineal y lógica, pero el recuerdo de por esponjoso y dudosa.

Palabras-clave: narrativa de ficción, tiempo, Guimarães Rosa

E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem; e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

Guimarães Rosa, *Grande Sertão*: veredas, p. 116.

Deixemos o começo e o fim confundirem-se num só.

Goethe *apud* Meyerhoff, *O tempo na literatura*, p. 36.

1. O FIM

A anúncio de *Grande Sertão*: veredas, nos idos de 1956, não nos parece uma oferta generosa do acaso. Curiosamente, nesta mesma década, surgiram alguns escritores franceses alcunhados de *nouveaux romanciers* — os nomes que compunham esse séquito formaram listas tão diversas, publicadas por revistas como a *Esprit* 7/8, quanto aquelas em que figuraram os autores do *boom* latino-americano —, evidenciando muito mais uma orientação estética comum, resguardas evidentemente as idiossincrasias de seus ficcionistas, que a descrição de um grupo coeso ou de uma nova escola literária. Os rótulos dos quais a crítica se munuiu para diferenciar essas novas narrativas também variaram: Novo Romance, Escola do Olhar, Novo Realismo, Anti-Romance, Escola

de *Minuit* e Romance do Objeto, conforme atestou Sandra Nitritini (1987).

[...] pode-se destacar um traço comum aos novos romancistas a oposição visceral à produção, no século XX, de uma literatura tradicionalista, nos moldes do romance de análise psicológica, segundo o modelo de Balzac.

Os novos romancistas, enquanto reivindicadores de novas formas e agentes de uma ruptura com as estruturas narrativas tradicionais do romance, inserem-se dentro do contexto geral do movimento de renovação do romance, situam-se historicamente, admitem as transformações regulares do romance e consideram-se herdeiros daqueles que mudaram sua concepção: Flaubert, Poe, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, J. L. Borges e Raymond Roussel, como demonstraram os ensaios de Nathalie Sarraute e de Michel Butor. (NITRINI, 1987, p. 42.).

As contestações de ordem moral, política ou filosófica — os romances de conteúdo ou trágicos, produzidos por Sartre e Camus, por exemplo — precisaram ceder espaço para as obras de reclamação predominantemente estética. As problemáticas dos romances não somente deixaram de estar, exclusivamente, circunscritas e relacionadas a matérias que antecederiam sua concepção como, por vezes, tais combates, no domínio do experimentalismo estético, acabavam por manter suas investigações em suspenso, entregando ao leitor dúvidas insolúveis e expectativas frustradas. Um exemplo clássico do que afirmamos é André Gide em *Les faux-monnayeurs* (1925). O próprio título abala-nos a confiança. Seria a ficção, bem como o mundo sensível, uma moeda falsa?

“Eu dessubstancializo, até certo ponto intencionalmente, desconfiando da realidade — da sua vulgaridade”, dissera Virginia Woolf (BRADBURY; FLETCHER, 1998, p. 334). Esta aparenta ser a premissa que rege a poética das obras que despontaram na literatura universal, a partir de 1920. Engana-se, no entanto, quem situa a evolução do romance moderno nessa época. Ademais das inovações flaubertianas em torno do discurso indireto livre, constatadas por Mario Vargas Llosa, em seu brilhante estudo sobre *Madame Bovary* (1857), *A orgia perpétua*; Bradbury e Fletcher

(1998) vinculam as transformações do romance moderno ao realismo de Henry James, mais especificamente à obra *Os embaixadores* (1903).

Elas [as personagens de James] integram o plano técnico, e, como em muitos romances modernos parecem afirmar contra o autor seus direitos a maior liberdade, a uma maior profundidade psicológica ou à vida que se estende livremente no tempo, voltando ou adiantando-se [...] Na verdade, as mesmas técnicas podem ser usadas para subordinar as personagens ao plano, ao modelo do romance. Contudo, tenha-se como resultado a liberdade ou a ironia, pode-se reconhecer a propriedade do comentário de Ortega y Gasset de que, nesse tipo de romance, ocorre uma “desumanização da arte”. A forma não é um simples meio de manipular o conteúdo; em certo sentido, ela própria é o conteúdo: a experiência gera a forma, mas a forma gera a experiência. (BRADBURY; FLETCHER, 1998, p. 325).

Os jogos do romance sempre permearam obras dos séculos XVII e XVIII, todavia, a arte do romance, a análise de sua natureza, enquanto grande tema da literatura universal, é, entre os modernos, um imperativo que antecede e norteia a concepção das narrativas, em outros termos, ela está indissoluvelmente ligada à escritura, à poética de seus criadores.

Se Joseph Conrad fez nascer um autor, sob a forma de um professor de inglês, em *Sob os olhos do ocidente* (1911), que edita a própria narrativa, a partir do diário de um personagem revolucionário, também ficcional, Razumov, o escritor pernambucano, Osman Lins, em sua obra *Nove, novena* (1966) incorpora a metalinguagem poética de um modo mais radical, no que ele achou por bem denominar de micronarrativas (e não contos, como gostariam alguns críticos empedernidos). Como uma nota falsa que soterraria completamente a ilusão da realidade, não fosse a maneira com esta se enreda, sutilmente, na tessitura da intriga, imiscuindo seus símbolos, metáforas e ornamentos, o processo criador é desnudado, expondo ao leitor a disciplina aflitiva que a criação demanda de seu artífice. Na micronarrativa “O Pentágono de

Hahn”, por exemplo, os propósitos literários de Osman Lins são explicitados de forma categórica:

Perguntou-me o velho se não acho cruel prender o animal, isolá-lo de seus companheiros, amestrá-lo com banhos, cânticos, agrados enganosos, gritos, tudo por dinheiro. Sorri sem responder. Como poderia concordar se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, ou em estado selvagem, são potestades inúteis? Num gesto onduloso, Hahn alongou a tromba; sopra-me entre os dedos. (LINS, 1994, p. 34).

Para Hollington (1998), a recusa deliberada dos absolutos, dos modelos preexistentes, insinua-se com James Joyce. A ficção autotélica, assente na autonomia da estrutura narrativa, é, sobretudo, uma busca estética contínua. Assim o percebemos em *Ulisses* (1922), de Joyce, que, neste monumento ao homem contemporâneo, está consciencioso de que não são os grandes enredos épicos que engendram uma obra-prima, e, sim, como o ficcionista opera o ordinário. Não à toa, o escritor constrói um romance, cujo tempo cronológico (irrisório, entre as outras formas de temporalidade presentes em *Ulisses*), ou seja, as vinte horas frígidas e vazias de Odisseu, um simplório corretor de anúncios, constituem pretexto para realizar a edificação de um mito.

A ideia de reencarnar o ardiloso Odisseu num desanimado corretor de anúncios e de projetar as andanças de dez anos do herói nas vinte horas de um dia de verão em Dublin é típica da autoconsciência literária do modernismo. Assim, o trivial e o cotidiano são mitologizados, e o homem contemporâneo atinge a estatura de um herói lendário; por tais meios, o romance ultrapassa a documentação autobiográfica e realista-naturalista que está em sua elaboração. Sua arte é situada no infindável contexto da arte; inversamente, porém o épico antigo é revivido — como um concerto de Bach transcrito por Schoenberg — um novo idioma. (BRADBURY; FLETCHER, 1998, p. 331.).

Se o juízo de Haroldo de Campos era mesmo acertado e Guimarães Rosa empreendeu, de fato, a mais autêntica revolução joyceana da linguagem, “no que ela havia de perturbação do instrumento linguístico” (COUTINHO *apud* CAMPOS, 1991, p. 574)

—, ultrapassando os feitos dos representantes mais notórios do *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet e Michel Butor —, poderíamos dizer que o autor de *Grande Sertão: veredas* foi um contemporâneo de seu tempo, no sentido que Giorgio Agamben (2009) conferiu ao termo?

Segundo o filósofo, o presente se assemelha à escuridão dos céus, resultante da passagem de galáxias muito distantes de nós. A luz dessas galáxias tenta alcançar-nos, mas não logra êxito, porque a velocidade de afastamento das galáxias é infinitamente superior. O contemporâneo seria aquele ser que, a despeito da escuridão, percebe essa luz. Ademais, tal luz projeta sua sombra “em algum lugar do passado” (KUNDERA, 2009, p. 109), no arcaico, na origem, no imemorial. O homem que é cúmplice de seu tempo e está perfeitamente adaptado a ele não consegue aperceber-se de que o arcaico é o instrumento necessário para a compreensão do moderno. Na invocação de um mundo intemporal, o poeta, como o quis Milan Kundera, resgata as possibilidades humanas latentes na criação artística. Nesse sentido, não será forçoso dizer que Rosa é um contemporâneo de seu tempo.

Neste ponto de nossa reflexão, acreditamos ter tornado claro que este ensaio não tem, por objetivo, simplesmente enxertar o romance rosiano, entre as obras produzidas pelos *nouveaux romanciers*. O que almejamos é suscitar, entre os entusiastas de Rosa, a vontade de participar do jogo da criação, mediante a observação dos deslocamentos desse rio atravessado pelas novas narrativas, que, de comum entre si, apresentam essencialmente essa vontade em explorar até o cansaço as potencialidades da língua e, por conseguinte, do romance.

Nesse processo de experimentação da linguagem e, por conseguinte, de suas estruturas, os fundamentos que, anteriormente, sustentavam a relação entre o “eu” e o tempo foram certamente abalados. O que este estudo ambiciona é entremostrear

algumas dessas fissuras, em *Grande Sertão: veredas*, atestadas pela quase descronologização da narrativa.

2. A TRAVESSIA

Na passagem que abre este escrito, Riobaldo, narrador-herói do *Grande Sertão: veredas* (GSV), dirige-se ao seu interlocutor, esclarecendo-lhe que discorrerá a respeito de uma “matéria vertente” que desconhece: o sertão. Se tomarmos o sertão, como metáfora de algo que transcende a geografia empírica e que se coaduna mais completamente à geografia simbólica – que, para Antonio Candido (1991, p.297), sobrepõe-se à primeira –, o monólogo interior de Riobaldo representaria uma especulação filosófica em torno do “eu”, dessa pretensa unidade, que se compõe desde o tempo da história coletiva e o tempo da história singular a – este sendo o produto de associações tão movediças quanto se poderia supor daquilo que está sob a regência de nossas pulsões, frustrações, repressões, enfim, de nossas expectativas acerca de nós mesmos: o que somos, o que nos tornamos?

O que somos nós, nós o somos apenas no tempo e através dele; mas somos também constantemente modificados no tempo e pelo tempo. O tempo nos faz e nos desfaz, tanto no sentido físico da mudança da estrutura celular no corpo [...] e no sentido psicológico de um fluxo de consciência constantemente mutável. O que é então esse eu, função da sucessão temporal dos diferentes eventos e de seus resíduos armazenados na memória? (MEYERHOFF, 1976, p. 27.).

Para Heidegger, “a vida humana é vivida à sombra do tempo” (MEYERHOFF, 1976, p. 25), sendo impossível, pois, desvincular o ser do tempo; contudo, quando nos remetemos ao tempo não falamos do tempo da física, que o espacializa, para depois reduzi-lo a fragmentos mensuráveis, sem qualquer relação entre si, e cuja utilidade, na vida prática, é decerto incontestável, mas que,

entretanto, falseia, nega, digamos assim, os mecanismos complexos que individualizam essa experiência subjetiva e irreduzível a teorias.

Essas coisas todas se passaram *tempos depois*. *Talhei de avanço*, em minha história. O senhor tolere as *minhas más devassas* no contar. *É ignorância*. Eu não converso com ninguém de fora, quase. *Não sei contar direito*. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: *quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre coisa, a outra-coisa*. Agora, neste dia nosso, como o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos *vou indo aprendendo contar corrigido*. E para o dito volto. Como eu estava, com o senhor, no meio dos Hermógenes. (ROSA, 2010, p. 214, grifos nossos.).

Em GSV, o leitor percorre um “fluxo de consciência” desordenado, cujos parágrafos reúnem enunciados que não se correspondem entre si (exceto se pensarmos em termos de “associações mentais”); lacunoso e dubio, haja vista a *ignorância* que possuímos sobre aquele enredo em processo. “Mas porque o demônio em tudo isso? Porque nada encarnaria melhor as tensões da alma”. (CÂNDIDO, 1991, p. 307). O demo é encarnação do paradoxo constitutivo do ser, do absurdo estrutural da vida. A mentira de uma representação, enquanto mimese da ação, corrigindo e ordenando, a todo instante, o relato, e o narrador “como um atento comentador dos acontecimentos” (ADORNO, 2003, p. 60), com a finalidade de transformá-lo em uma unidade apreensível e lógica, sucumbe absolutamente. Nesse caso, a farsa de um passado preconcebido, anterior à sua enunciação, é revelada pela própria instância discursiva, o narrador-herói que — ao contrário do que sucede nos romances realistas tradicionais, nos quais a voz narrativa se intromete no mundo narrado, para lhe outorgar certa verossimilhança — rechaça a causalidade consecutiva.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. *Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância*. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido

desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 2010, p. 114-15, grifos nossos.).

Esse narrador-herói não atua como o narrador-filósofo de Flaubert, proferindo sentenças pessoais e coerentes: “Há sempre, após a morte de alguém, como que uma estupefação que se manifesta, tão difícil é as pessoas compreenderem o sobrevir inesperado do nada e se resignarem a acreditá-lo.” (LLOSA, 1979, p. 170) – decreta o narrador, após o suicídio de Emma Bovary, instruindo-nos a pensar sobre o episódio, de certa forma. Ele, o narrador-personagem, em GSV, trepida em suas conclusões, interrompe sua enunciação e não expõe seus sentimentos por Diadorim. Esses aspectos o distanciam daquele modelo de narrador sábio e impassível de *Memorial de Aires* (1908), por exemplo, para dar lugar a um personagem que nos desperta ternura e nos torna melindrosos à sua argumentação.

Diadorim pôs mão em meu braço. Do que me estremeci, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. *Me deu a mão; e eu. Mas era como tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas.* — Você já paga tão escasso então por Joca Ramiro? Por conta duma bruxa feiticeira, e a má-vida da filha dela, aqui neste confim de gerais?! — ele baixo exclamou. E tive ira. — Dou! — falei. Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?! E por aí eu já tinha pitado dois cigarros. Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava. (ROSA, 2010, p. 54, grifos nossos.).

Tudo isso nos faz pressentir que a visão da voz narrativa, melhor dito, do “eu”, que alinhava o mundo narrado e lhe impunha um *antes* e um *depois* sofreu uma mudança fundamental. Esses volteios – ou tropismos, que são comuns ao monólogo interior, conforme assevera Nitrini (1987) – reforçam a adramaticidade que caracteriza o “fluxo de consciência”. Os acontecimentos já sucederam, não possuem a força da ação e do drama, são apenas espectros de uma testemunha pouco confiável: a memória. Dentro

dessa dinâmica, a exortação é a própria desordem. Como afiançar, então, a versão de Riobaldo, quando ele nos diz nunca ter almejado a chefia do cangaço? Seria um fato ou uma expectativa, uma repressão vulgar ou uma banal constatação? Impossível sabermos, a ambiguidade é a quinta-coluna do romance. Diante disso, seria temerário afirmar que o “eu” se desintegrou e, portanto, a narrativa se converteu em um emaranhado de incoerências das quais nada podemos depreender? Para Hans Meyerhoff, não.

É o “fluxo de consciência” que serve para esclarecer ou tornar inteligíveis o elemento de duração no tempo e o aspecto de um “eu” perdurável. A técnica é destinada a dar uma espécie de impressão visível e sensível de como é significativo e inteligível pensar o eu como uma unidade contínua a despeito da multiplicidade mais surpreendente e caótica da experiência imediata. A continuidade do rio do tempo corresponde, assim, a continuidade do fluxo de consciência dentro do eu. (MEYERHOFF, 1976, p. 34.).

O “eu” da narrativa é funcional, a sua coerência é, pois, interna. Do mesmo modo que alguns psicanalistas buscam motivações na profusão de imagens que integram nossas memórias e sonhos, o “eu” é constituído de um elemento que lhe dá uma forma inteligível: a duração — a experiência do tempo como um fluxo que não cessa. No curso de um rio, o movimento é sempre diverso, mas o fluir é constante. Esse fluir não se relaciona ao tempo dos relógios, se assim o fosse, seria exato e previsível. Heráclito já o dissera, nunca entramos no mesmo rio e nunca estamos nele, ainda que estejamos.

Ah, tem uma *repetição*, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas — e *no meio da travessia não vejo!* — só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; *mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou*. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 2010, p. 51, grifos nossos.).

Quando Flaubert penetrou na subjetividade dos personagens, mediante a criação do discurso indireto livre, o mundo narrado ainda

era lógico e causal, o leitor participava da consciência da personagem sem, no entanto, estranhar as mudanças de pontos de vista, porque, para ele, aquela incursão não rompia com a linearidade discursiva – tanto funcionava dessa maneira que as mudas, entre os muitos focos narrativos presentes na obra, passavam imperceptíveis ao leitor preguiçoso. Com o rompimento das normas lógicas por Joyce, o “fluxo de consciência” se torna uma técnica literária mais condizente com as associações que marcam nossa mente e nossos estados psíquicos. Essa concepção bergsoniana, que vê o tempo interior, na sua simultaneidade de cenas e na sua interpenetração de sensações, é a base poética do Novo Romance, cujo tempo é o tempo da escritura, como afirma Sandra Nitrini (1987).

No tempo da escritura, a sequência cronológica é minimizada ao extremo, a ponto de quase se apagar na narrativa, os episódios se confundem, entre os liames feitos pela instância discursiva. Para Ricoeur (2012, p.152), quando se incorpora a diegese ao discurso, a enunciação se converte em discurso do narrador e o enunciado em discurso do personagem. Em *Grande Sertão: veredas*, ambos constituem um só, transfigurando a mimeses da ação em mimeses da personagem. As ações que ocorrem no interior do personagem são as mais relevantes, o que se passa no exterior é insignificante, por isso, podemos asseverar que GSV não é uma narrativa épica, porque ela destrói o que de épico existe nas ações. Vê-se, como ilustração, o cerco ao bando de Zé Bebelo – nada de edificante ou glorioso é descrito.

Digo tudo, disse! matar-e-morrer? Toleima. Nisso mesmo era que eu não pensava. Descarecia. Era assim! eu ia indo, cumprindo ordens; tinha de chegar num lugar, aperrar as armas; acontecia o seguinte, o que viesse vinha; tudo não é sina? Nanja não queria me lembrar, de nenhum, nenhuma. Com meia-légua andada, por um trilho. *É preciso não roçar forte nas ramagens, não partir galhos*. Caminhar de noite, no breu, se jura sabença! o que preza o chão — o pé que adivinha. A gente imagina uns buracões disformes. A gente espera vozes. Eh. *Pouquinhas estrelas dando céu; a noite*

barrava bruta. Digo ao senhor! a noite é da morte? Nada pega significado, em certas horas. Saiba o que eu mais pensei. No seguinte! como é que curiango canta. Que o curiango canta é! Curí-angú! (ROSA, 2010, p. 220, grifos nossos.).

Além da desordem que marca a narrativa, é possível apontar duas variações, no tempo narrado, que conferem ritmo dissonante ao discurso de Riobaldo, tornando-o ora mais rápido, ora mais lento. Nós nos utilizaremos, para tanto, de duas metáforas musicais: o *stacatto* e o *legato*. Nos *stacattos*, saltam-se os “tempos mortos” (RICOEUR, 2012, p. 134) e as cenas são condensadas — são as chamadas cenas-arquetípicas, que funcionam como súmulas de um hábito. Desta feita, a narrativa se comprime num quadro, que nos fornece uma ideia esmaecida dos muitos dias e noites transcorridos, abdicando, para tanto, dos traços diferenciadores, singulares de cada momento, em nome do que há de geral. Em *Madame Bovary*, por exemplo, esse tempo já existia, Vargas Llosa o chamou circular (LLOSA, 1979, p. 131). No contexto do *Grande Sertão* de Rosa, porém, as fronteiras são mais fluidas e as cenas-arquetípicas são cortadas por cenas monumentais, aquelas dos grandes acontecimentos.

Na passagem abaixo, em meio a uma cena-modelo, que resume o convívio entre Diadorim e Riobaldo — “se acostumavam a ver a gente parmente” (ROSA, 2010, p. 44) —, há o momento no qual ela confessa seu desejo de vingança — esta é uma “cena monumental”, específica pelo seu ineditismo.

Diadorim e eu, nós dois. *A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros — porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas [...] Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam. E estávamos conversando, perto do rego — bicamente de velha fazenda, onde o agrião dá flor. [...] Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me lembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me lembra. Que se hoje fosse. [...] Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele — o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim! a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar;*

eu sentava. [...] Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espreito de desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu — mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias — eu me esquecia de tudo, num esparecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto! eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz. Se escutou, banda do rio, uma lontra por outra! o issilvo de plim, chupante. — Tá que, mas eu quero que esse dia chegue! — Diadorim dizia. — Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados... E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe? (ROSA, 2010, p. 44-45, grifos nossos.).

Nota-se, pela leitura, que o monólogo impõe sua dinâmica própria. A escolha dos verbos é arbitrária, obedecendo tão-somente às injunções da ficção. Segundo Paul Ricoeur (2012, p.117) nos esclarece, eles, os tempos verbais, apresentam primordialmente uma função de distensão, aproximando ou afastando o foco narrativo da origem-eu do personagem, e, por isso, não se relacionam, diretamente, ao tempo fenomenológico — o que acaba por endossar a autonomia do texto fictício. Na revelação da identidade de Diadorim, quase ao fim do monólogo, talvez tenhamos um dos poucos instantes em que o tempo narrado e o tempo da narrativa se cruzam, ou seja, quando o mundo narrado e a origem do discurso coincidem. “Como em todo tempo antes eu não contei ao senhor [...] mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo também no átimo em que eu também só soube” (ROSA, 2010, p.615). Em seguida, nas dez páginas que encerram o romance, o narrador avança para o instante, em que depôs as armas, e foi em busca do compadre meu Quelemém.

Nos *legatos*, em contrapartida, a narrativa se demora, o ritmo ganha vagar, porque o narrador-herói está selecionando, na urdidura da memória, os episódios que, para ele, são os mais importantes e,

assim como no *stacatto*, eles também são rompidos, ou por cenas-resumo, ou por divagações – “o diabo na rua, no meio do redemunho...” (ROSA, 2010, p. 610). No cerco ao bando de Hermógenes, essa morosidade é explícita. Riobaldo adia, a mais não poder, a grande batalha entre Hermógenes e Diadorim. Paralisamos com ele, trespassados do mesmo horror, “precipício branco”. Mire e veja: o drama é fantasmagórico, o tempo é imemorial – você saberia dizer-nos, leitor, se aquela dor é antiga, se ela ficou encoberta pela pátina do tempo?

Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespasssei de horror, precipício branco.

Diadorim a vir — do topo da rua, punhal em mão, avançar — correndo amouco...

Ai, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadorno, bramavam, se investiram... Ao que — fechou o fim e se fizeram. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... *Quando quis rezar — e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ...o Diabo na rua, no meio do redemunho... O senhor soubesse... Diadorim — eu queria ver — segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho — nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... [...]*

Assim, ah — mirei e vi — o claro claramente! aí *Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue! porfiou para bem matar!* Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou! e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... *Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dôr! me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos...* (ROSA, 2010, p. 610-11, grifos nossos.).

3. O PRINCÍPIO

O filósofo Jean Pouillon gostava de dizer que o monólogo é o próprio romance do tempo. Paul Ricoeur (2012, p.227) disse que *À la recherche du temps perdu* era uma fábula sobre o tempo. Por um desses acasos do destino, Marcel Proust e Guimarães Rosa, em

quase tudo dessemelhantes, remontando-se a “algum lugar do passado”, conceberam um monumento ao tempo, sustentado por homens em busca do que foram um dia. Se eles fracassaram, digamos, você, caro leitor. Quanto à pessoa que escreveu essas pretensiosas páginas, podemos dizer que ela apenas principiou a travessia.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BRADBURY, M.; FLETCHER, J. “O romance de introversão”. In: BRADBURY, M.; MACFARLANE, J. (Orgs.). *Modernismo: Guia Geral (1880-1930)*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. “A linguagem do iauretê”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos.” In: COUTINHO, Eduardo F. (Org). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- HOLLINGTON, Michael. “Svevo, Joyce e o tempo modernista”. In: BRADBURY, M.; MACFARLANE, J. (Orgs.). *Modernismo: Guia Geral (1880-1930)*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KUNDERA, Milan. “Em algum lugar do passado”. In: _____. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho de Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LINS, Osman. *Nove, Novena*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. 2. ed. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e “Madame Bovary”*. Tradução de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

Recebido em 24/05/2016. Aprovado em 03/07/2016.