

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Gabriel Nunes de Azevedo

A NEBLINA E O REDEMOINHO

Narração, rememoração e seus limiares em *Grande sertão: veredas*

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**São Paulo
2022**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Gabriel Nunes de Azevedo

A neblina e o redemoinho
Narração, rememoração e seus limiares em *Grande sertão: veredas*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo
2022

Gabriel Nunes de Azevedo

A neblina e o redemoinho

Narração, rememoração e seus limiares em *Grande sertão: veredas*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Rosa Duarte de Oliveira.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira
(orientadora)

Prof. Dr. Helder Santos Rocha

Prof.^a Dra. Annita Costa Malufe

A

*Julia, minha neblina, Ju,
pertence esta dissertação.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – nº do processo: 88887.608822/2021-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Finance Code: 88887.608822/2021-00

AGRADECIMENTOS

À Julia, que me faz falar a língua das estrelas.

À minha família, que firmou as fundações para que este trabalho fosse construído.

À Lena, que me ajuda, entre voos e mergulhos, a atravessar as veredas do irreal.

À Maria Rosa, companheira desta travessia e de outras.

Aos professores do programa, cujas vozes estão bordadas neste texto.

Ao grupo de pesquisa *O narrador e as fronteiras do relato*, escola de alteridade e trocas.

À Ana Albertina, pela atenção, a mais pura e rara forma de generosidade.

Para além da dificuldade de comunicar aquilo que se é, há a suprema dificuldade de ser aquilo que se é. (“Montaigne”, Virginia Woolf)

A memória era o resto da realidade. Uma sobra que mutava para a ilusão com facilidade. (Homens imprudentemente poéticos, Valter Hugo Mãe)

RESUMO

O passado e a dificuldade de rememorá-lo e narrá-lo é um dos principais problemas de *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. Elaboramos aqui uma reflexão crítica na qual são analisadas as articulações e os efeitos de sentido entre a narração e a rememoração no aqui-agora da enunciação do romance. Para tanto, no primeiro capítulo, estudamos o narrador da obra, levando em conta que é a partir dele que a narração e a rememoração são enunciadas. Nosso referencial teórico foram, sobretudo, os estudos sobre a figura narrador, de Walter Benjamin, e as investigações de Wolfgang Iser a respeito dos limiares entre ficção e realidade. Para a escrita do segundo capítulo, utilizamos a metáfora do redemoinho/vórtice para analisar a narração, que se constitui por meio de uma sintaxe do desequilíbrio, desestabilizadora de polaridades. Fizemos uma leitura transversal da teoria da narrativa de Gérard Genette e dos estudos sobre língua e linguagem de Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como de Giorgio Agamben. Respaldamo-nos ainda na teoria da enunciação de Émile Benveniste e da fala no romance, de Mikhail Bakhtin. Por fim, no terceiro capítulo, voltamos nosso olhar à criação do passado no aqui-agora da narração. Na obra, a experiência temporal é representada pela contingência e pelo inacabamento, fazendo com que Riobaldo questione a matéria vivida e narrada. Inquirimos aqui se a rememoração gera um processo criativo do tempo vivido à medida que o narrador desvela a neblina do vivido em busca de um passado irrecuperável. Neste ponto, recorreremos a Paul Ricoeur e, novamente, a Agamben. Nosso processo metodológico seguiu os fundamentos de uma pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, baseando-se ainda em um método analítico, hipotético-dedutivo.

Palavras-chave: Grande sertão: veredas; narrativa; rememoração; vórtice; rizoma.

ABSTRACT

The past and the difficulty in remembering and narrating it is one of the main issues of *Grande sertão: veredas* (1956), by João Guimarães Rosa. With that said, we have elaborated a critical reflection in which we analyze the articulations between narration and remembrance in the enunciation of the novel. Therefore, in the first chapter, we have analyzed the narrator of the novel, considering that it is from him that the narration and the remembrance are enunciated. Our theoretical reference was, above all, the studies on the narrator figure, by Walter Benjamin, and the investigations by Wolfgang Iser about the thresholds between fiction and reality. As for the second chapter, we have used the whirlpool/vortex metaphor to analyze the narration, which is constituted through a syntax of imbalance. We made a transversal reading of the narrative theory by Gérard Genette and the studies on language by Gilles Deleuze and Félix Guattari, as well as the ones by Giorgio Agamben. We also rely on Émile Benveniste's theory of enunciation and Mikhail Bakhtin's speech in the novel. Lastly, in the third chapter, we have focused on the creation and the elaboration of the past in the *hic et nunc* of narration. In the work of Rosa, the temporal experience is represented by contingency and incompleteness, making Riobaldo question what he lived and it is converted into narrated matter. We inquire here if the remembrance generates a creative process of the past time as the narrator unveils the fog — another image we use as metaphor — of the lived in search of an irretrievable time. At this point, we turn to Paul Ricoeur and, again, to Agamben. Our methodological process followed the foundations of a qualitative, exploratory and descriptive research, still based on an analytical, hypothetical-deductive method.

Key-words: Grande sertão: veredas; narrative; remembrance; vortex; rizome.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DOS NARRADORES: VEREDAS DE RIOBALDO	18
1.1 Itinerário e errância: o narrador viajante e a condição jagunça.....	20
1.2 Range-rede: o narrador sedentário e a viagem imaterial.....	26
2. O REDEMOINHO: A NARRATIVA E SEUS DISPOSITIVOS	31
2.1 O senhor me socorre: o campo dialogal da narração.....	33
2.2 O vórtice: gagueira criadora e sintaxe do desequilíbrio.....	36
2.3 O rizoma: desenredos e impasses da narrativa.....	44
3. A NEBLINA: LEMBRAR E ESQUECER NO AQUI-AGORA DA NARRAÇÃO	53
3.1 A(s) pedra(s) do Arassuaí: o triplo presente da enunciação.....	55
3.2 A vida da morte: lembrar o futuro do pretérito no aqui-agora.....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS: CESURA DA PALAVRA E DO TEMPO	68
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

Li *Grande sertão: veredas*¹ pela primeira vez na graduação. Já conhecia tanto a obra quanto o autor desde os tempos do colégio. No entanto, foi somente em 2016, no quarto semestre do curso de Jornalismo, que iniciei minha travessia pelo grande sertão e suas veredas. Entrei na narrativa sem bússola e sem itinerário, errante como seu narrador. A princípio, parava de parágrafo em parágrafo, de palavra em palavra, buscando traduzir essa estranha língua. Após um punhado de páginas, decidi deixar de lado a infinita tarefa de lexicólogo amador e deixei-me carregar pelo jorro verbal; deixei-me levar pelo redemoinho da linguagem de Riobaldo. Assim, atravessamos, eu e ele, a neblina de sua vida, de seu passado — decifrando-o e redescobrimo-o; nadando na matéria vertente que dele escoava.

Desde então, venho me perdendo pelos infinitos (des)caminhos do universo criado por João Guimarães Rosa. Todas as leituras posteriores àquela foram, na verdade, fracassadas tentativas de recuperar a experiência da primeira travessia. Felizmente, a literatura é da ordem do inacabamento, do devir, como diria Gilles Deleuze em “Literatura e vida” (2019). Cada leitura de *Grande sertão: veredas* (1956) revela caminhos antes ocultos; veredas até então inexploradas em um ecossistema de horizontes em permanente expansão, que escapam aos olhos. Na obra do autor mineiro, “há de tudo para quem souber ler” de forma que “cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício” (CANDIDO, 2002, p. 121).

Apesar disso, de tudo não podemos falar. O que precisamos é, como diz seu narrador, “armar o ponto dum fato”, mirá-lo e vê-lo. Para esta pesquisa, armamos o ponto de um fato sobre uma inquietação existente em sua fortuna crítica desde seu lançamento e que tem sido retomada ao longo dos anos sob diferentes aparatos crítico teóricos. Dessa forma, pretendemos com nossa pesquisa revisitar o tema, mas a partir de outra perspectiva. Este moto-contínuo que movimenta seu estado da arte e do qual

¹Nesta dissertação, usamos duas edições de *Grande sertão: veredas*. São elas: Companhia das Letras, 2019 e Nova Aguillar, 1994. Embora não tenhamos utilizado diretamente, vale mencionar a edição da Nova Fronteira, 2015, na qual realizei a primeira leitura, servindo, portanto, de estopim para nossa empreitada. Recorremos frequentemente à versão da Nova Aguillar, uma vez que a editora disponibilizou a obra em e-book. Em se tratando de um romance sem capítulos ou intervalos, o formato digital foi extremamente útil e necessário para localizar determinados trechos do romance.

falamos — e que é o desassossego crítico sobre o qual nos debruçamos — está relacionado ao estranhamento estético² que a narração provoca.

Grande sertão: veredas impõe-se ao crítico como um enigma inesgotável, inserindo-se em uma zona que Walter Benjamin chama de “coração do impossível” (BENJAMIN, 2016, p. 37). A estrutura narrativa “conjuga a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, fertilizando-as)” (Idem, 2016). É em torno desta questão que nossa dissertação é construída. No entanto, em vez de “Nilo da linguagem”, por que não tomar a licença poética para chamá-lo de “Urucuia da linguagem” ou então “São Francisco da linguagem”, os rios da vida de Riobaldo?

Em *Grande sertão: veredas*, encontramos um narrador que não sabe contar e que se debate contra a própria narração. Em certa passagem, Riobaldo nos revela que “contar é muito, muito dificultoso” (ROSA, 2019, p. 136). Percebemos, então, que a frase ressoa pela obra como um elemento condensador e representativo do discurso, manifestando-se tanto direta quanto indiretamente dentro do texto. Diretamente, a partir do autorreconhecimento perante a dificuldade de relatar o vivido. E indiretamente, por meio das extensas digressões nas quais coexistem imprevisíveis prolepses e analepses, bolsões de vazio e encaixes narrativos. A razão, a norma e a *doxa* parecem não dar conta do que ele quer narrar. No entanto, para Riobaldo a vida só é realizável e entendível através da narração.

Narrar o viver é dificultoso porque muito do que se vive, e que só podemos acessar por meio de um processo rememorativo, não é comunicável. É verdade que poderíamos dizer que apesar disso há uma experiência sendo comunicada. Enquanto se comunica aquilo que foi experienciado, o narrador esbarra em inevitáveis entraves e impasses que podem levar a rememoração a fracassar em determinados momentos. A respeito da impossibilidade de comunicar a experiência, o filósofo italiano Giorgio Agamben escreve:

A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa, de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la,

² Compreendemos “estranhamento estético” a partir das considerações feitas por Viktor Chlówski em “A arte como procedimento” (2013). Isto é, um processo de “desautomatização” da língua e da linguagem. De acordo com o formalista, o estranhamento — ou “singularização” — é um dispositivo que consiste “em não chamar o objeto pelo nome, mas descrevê-lo como se acontecesse pela primeira vez; ademais, ele se vale na descrição do objeto não dos nomes geralmente dados a suas partes, mas de outros nomes tomados da descrição das partes correspondentes em outros objetos” (Chklówski, 2013, p. 92, in.: TODOROV).

nos faltam as palavras: é antes matéria [...] *Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra.* (AGAMBEN, 2012, p. 27, grifos nossos)

A obra exige uma postura ativa da nossa parte enquanto leitores para decifrar aquilo que é narrado, ao menos por uma centena de páginas. Segundo Eduardo F. Coutinho (2013), isso relaciona-se ao fato de a narrativa construir-se como um fluxo contínuo, sem divisão em capítulos. Ela começa com “uma pergunta que é retomada, mas deixada em aberto no final, sugerindo que o importante para o autor é a indagação, o questionamento que ele empreende de toda visão cristalizada do real” (COUTINHO, 2013, p. 41). Consequentemente, podemos dizer que este é um livro feito de infinitas aberturas e eternas primeiras leituras. Uma escritura-leitura que chama para si múltiplas possibilidades interpretativas. Claro que essa é uma qualidade que podemos atribuir a praticamente todas as obras literárias. Contudo, o romance de Rosa parece ser feito justamente com o intuito de provocar a sensação de incompletude. *Grande sertão: veredas* é múltiplo enquanto substantivo, não como adjetivo.

Além disso, desmontar a narrativa de sua moldura original — ou seja, sumarizar os acontecimentos vividos em uma hierarquia cronológica, criando uma leitura linear e alinhavada — é uma tarefa altamente complexa e um tanto quanto perigosa. Algumas empreitadas foram feitas, com fins pedagógicos voltados a facilitar a leitura, como “Grande Sertão em linha reta”, de Flávio Aguiar (2001 apud Duarte e Alves). Com certo malabarismo, como atesta Roberto Schwarz (2019), também podemos desmantelar o romance do ponto de vista sintático, porém, “a interpretação ficaria empobrecida de algumas ambiguidades e, particularmente da qualidade lírica do texto” (Schwarz apud Rosa, p. 443-444,). Desconstruir o romance significa desmanchar e empobrecer a experiência frutiva da leitura.

Outro ponto de estranhamento da composição narrativa, e que se desdobra de seu contar dificultoso, é o constante questionamento do narrador sobre a matéria narrada. Ele se perde nas “veredas da especulação” à medida que atravessa os “atalhos da recordação” (NUNES, 2013, p. 189). Em seu processo rememorativo, Riobaldo indaga tanto o ato de narrar quanto a capacidade de recordar e acessar os eventos. Sua fala toca as fronteiras entre lembrar e esquecer. O ex-jagunço hesita se “a palavra que recupera e cristaliza o acontecimento, tornando-o presente, teria sido fiel à memória e a memória aos acontecimentos” (GARBUGLIO, 1972, p. 41). Logo, contar também é

difícultoso, pois recordar-se dos eventos da maneira como eles ocorreram, bem como recuperá-los através da palavra, também o é.

Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado (ROSA, 2019, p. 136, grifos nossos)

Percebemos o passado remontar-se no aqui-agora da narração enquanto uma invenção, por meio de um ato de criação. Os eventos evocados retornam, na enunciação, com contornos distintos de quando o passado ainda era presente se fazendo no caos do cotidiano (Galvão, 1972). Estes eventos retomados no presente do discurso estão envoltos por uma neblina que impede o narrador de acessá-los completamente. Isso se expressa em sua fala paradoxal; em sua narração ambígua, repleta de oximoros, na qual tudo é dito para ser em seguida desdito, questionado: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 2019, p. 16). Consciente da imprevisibilidade e dos descaminhos do passado, de sua rememoração fragmentada e da dificuldade de organizá-la, sua narração propõe um movimento de reconfiguração não apenas do passado, mas também da língua.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, “a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração” (GAGNEBIN, 2014, p. 218). Levando em conta a constatação da filósofa e crítica literária — bem como o percurso introdutório trilhado até aqui — vemos surgir um dos problemas fulcrais de nossa pesquisa: como estudar os desdobramentos rememorativos no presente da narração e a dificuldade/impossibilidade do narrador em narrar a experiência passada? É possível remontar aquilo que é contingente e, assim, fixá-lo em palavra? O que se forma a partir desse movimento?

Dessas dúvidas provocadas pelo/no próprio ato da leitura nascem outras derivas, novos horizontes que nos levam a nosso principal problema. O que caracterizaria, do ponto de vista semântico e estilístico, o contar difícil desse narrador? O que seria este rememorar para contar no aqui-agora da narração um tempo que já não é mais? Como sua fala, seu discurso, relaciona-se com a rememoração dentro da narrativa? Nesta dissertação, tomamos como objetivo geral responder a essas perguntas. Partimos de uma análise da narração de Riobaldo e de seu processo rememorativo, articulando esses núcleos de interesse. Para tanto, procuramos identificar e estudar os dispositivos constituintes da narração e seus efeitos de sentido. Além do mais, analisamos sua

rememoração a fim de compreender essa transposição do passado para o aqui-agora da enunciação.

A partir do problema apontado, levantamos a hipótese de que, à medida que rememora, Riobaldo cria para si um passado no presente do discurso. Contudo, buscamos compreender se ele seria, na verdade, um limiar, uma potência: nem passado, nem presente, mas uma incessante modulação entre as temporalidades. Partimos da hipótese de que a narração de Riobaldo é caracterizada por uma sintaxe do desequilíbrio, que desestabiliza enunciação e enunciado, jogando com polaridades entre tempo vivido e tempo narrado, ser e não-ser, fluxo-vocal e escrita, monólogo e diálogo, oralidade e vocalidade. Propomos, nesta pesquisa, uma análise da narração assumidamente dificultosa, criada a partir de uma sintaxe em devir que busca recuperar a imaterialidade do vivido. Assim, procuramos identificar pontos nos quais ela está vinculada ao processo de sua rememoração, pois, como escreve Benedito Nunes:

Nesse romance, o jogo da linguagem também questiona a ficção, através do caráter dubitativo que imprime à narrativa: [isto é] *o tema do falseamento da experiência vivida, pela incerteza, pela insegurança e pela incompletude do contar dificultoso*. (NUNES, 2013, p. 199, grifos nossos)

Tendo em vista o tema, o problema e as hipóteses, iniciamos nossa pesquisa a partir de um levantamento do estado da arte. Processo que se revelou igualmente dificultoso, graças à extensa e rica fortuna crítica tanto da obra quanto do autor. Encontramos uma miríade de artigos, dissertações, teses, ensaios e coletâneas dedicados aos temas, cada um deles abordando-os sob determinada chave interpretativa.

Para fundamentar as bases do estudo, recorreremos a trabalhos clássicos sobre o romance, como “Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*” (1976), de Jean-Paul Bruyas, *As formas do falso* (1972), de Walnice Nogueira Galvão (1972), e *O mundo movente de Guimarães Rosa* (1972), de José Carlos Garbuglio. As referências oferecem uma visão geral da questão linguística e da narrativa do romance, além da relação entre rememoração e narrativa, pontos essenciais para o problema aqui proposto. Recorreremos ainda à coletânea *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa* (2001), organizada por Lélia Pereira Duarte e Maria Theresa Abelha Alves, e o livro *Travessias* (2013), de Eduardo F. Coutinho.

Destacam-se no levantamento alguns estudos sem os quais não teríamos localizado nosso problema, estabelecido nossos objetivos e construído nossas hipóteses. São eles: “Grande sertão: a fala” (2019), de Roberto Schwarz; *o O: A ficção da*

literatura em Grande sertão: veredas (2001), de João Adolfo Hansen; *A poética migrante de Guimarães Rosa* (2010), coletânea organizada por Marli Fantini; o artigo “Lembrança do futuro no agora da narração em *Grande sertão: veredas*” (2017), de Helder Santos Rocha; e os ensaios “*Grande sertão: veredas*: uma abordagem filosófica — a figura da narração ou as ciladas do tempo no romance de Guimarães Rosa” (2013) e “A matéria vertente” (2019), de Benedito Nunes.

O primeiro capítulo (“Dos narradores: veredas de Riobaldo”) serve de prolegômenos para os dois seguintes. Nele, voltamos nosso olhar para quem narra *Grande sertão: veredas*; isto é, quem é o locutor da obra. Trata-se do gatilho para os capítulos seguintes. Estudamos, portanto, a condição de Riobaldo enquanto produtor de discurso, utilizando como fundamentação teórica as análises empreendidas por Benjamin sobre essa figura polivalente da literatura. No capítulo, levantamos a hipótese de que Riobaldo mistura, em sua configuração de locutor, dois modelos de narradores apontados pelo filósofo alemão: o viajante e o sedentário. Vemos no viajante a face “jagunça” do narrador; já no fazendeiro localizado no aqui-agora do discurso, vemos a contraparte “sedentária” de Riobaldo. Entretanto, procuramos também questionar tal divisão bipolar, uma vez que ambos movimentam-se no aqui-agora da narração como desdobramentos um único eu.

No segundo capítulo, (“O redemoinho: a narrativa e seus dispositivos”) abordamos os caminhos e mecanismos enunciativos que caracterizam o “contar dificultoso” de Riobaldo em sua travessia rememorativa. Ou seja, os aspectos constituintes de sua narração. Para isso, identificamos as marcas de ordem semântica e estilística a partir da teoria do discurso narrativo, de Gérard Genette e dos estudos dos filósofos Deleuze e Félix Guattari sobre literatura e linguagem. Dessa forma, apresentamos alguns dos dispositivos narrativos presentes no discurso do narrador e que constituem seu contar dificultoso. Usamos o redemoinho — fenômeno da natureza evocado diversas vezes na fala de Riobaldo — como imagem representativa e metafórica para seu processo enunciativo. Afinal, ao remontar a experiência de suas travessias, sua fala cria um vórtice que desestabiliza diversas camadas da estrutura narrativa do romance, além dos usos formais da língua. Para contextualizar esse redemoinho de linguagem, utilizamos o conceito de vórtice, de Agamben. Neste núcleo investigativo, trabalhamos ainda enunciação, segundo Émile Benveniste, enquanto o campo de forças onde se realiza a criação do passado e no qual localizamos o suceder desgovernado de um presente em devir. É o aqui-agora ao qual nos referimos.

O terceiro e último capítulo (“A neblina: lembrar e esquecer no aqui-agora da narração”) diz respeito à manifestação do passado e de seus desdobramentos na fala do narrador à medida que rememora. À semelhança do anterior, utilizamos outra imagem presente na narrativa e que acreditamos servir de metáfora tanto para o passado de Riobaldo quanto para a busca por ele empreendida, através da rememoração, a fim de remontá-lo. Trata-se da neblina, fenômeno que simboliza a indeterminação das formas e a contingência (Chevalier & Gheerbrant, 2016). Afinal, o possível tempo vivido está expresso no romance por meio de suas lacunas narrativas e seus bolsões de vazio. Ele é uma potência do ato criativo da rememoração do narrador, podendo ser ao mesmo tempo que pode não ser. Para tanto, tomamos como referencial teórico as análises sobre tempo, narrativa, esquecimento e memória de Paul Ricoeur. Já no que diz respeito à rememoração, recorreremos a Benjamin e a Gagnebin. Também retomamos, como referencial teórico, Agamben, dessa vez trabalhando a questão do ato de criação como parte do processo rememorativo do narrador.

A fim de testar a hipótese mencionada, analisamos um objeto pontual e recorrente na narrativa: a Pedra do Arassuaí. Vemos essa imagem como uma espécie de amuleto verbal significativo para a compreensão do problema central do nosso estudo, estabelecendo uma zona de contato entre os três capítulos. Por meio da fala de Riobaldo, a pedra sofre metamorfoses e ressignificações, sendo por ele referida de três maneiras distintas na obra: topázio, ametista e safira. Dessa forma, vemos na imagem evocada pelo narrador um caráter ambíguo; uma metáfora para a articulação entre o tempo rememorado e o aqui-agora no qual acontece a narração, o contar dificultoso. De um presente múltiplo que simboliza a enunciação da obra. Dito isto, o “A neblina” toma por objetivo inquirir de que maneira o passado é narrado e em que medida ele é, também, esquecimento e invenção no presente da narração. Por fim, vale ressaltar que a pesquisa foi elaborada por meio de uma metodologia qualitativa, exploratória e descritiva, partindo de um método analítico hipotético-dedutivo.

Em *Grande sertão: veredas*, “o narrador tem consciência de que o ato de narrar implica sempre alguma distorção, o que levará à busca de uma linguagem mais adequada para expressar o que deseja” (COUTINHO, 2013, p. 89). Revisitar o passado em sua narração presente faz com que ele seja submetido a um inevitável processo de reinvenção. Reinvenção não apenas da memória, mas também da linguagem — afinal, como colocar em palavras a imaterialidade daquilo que já não é mais? Por meio de um contar dificultoso, forjado a partir de uma língua resvaladiça e sinuosa como as veredas

da paisagem lembrada, Riobaldo comunica, ainda que dificultosamente, sua travessia. Ou, por outro lado, estaria criando uma segunda travessia quando a palavra escapa de sua boca de papel? Entrecruzando os tempos pretéritos e o presente da enunciação em um redemoinho de linguagem, ao passo que desvela a neblina de seu passado, o Fausto sertanejo de Rosa sugere que não há possibilidade de reconstituição do vivido tal qual ele ocorreu. Só o que lhe resta é a invenção de outro passado no instante fugidio em que o ato narrativo se constitui.

1 DOS NARRADORES: VEREDAS DE RIOBALDO

*O senhor saiba: eu toda a minha vida
pensei por mim, forro, sou nascido
diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de
todo o mundo³*

Quem narra *Grande sertão: veredas*? Aparentemente ingênua, a pergunta revela-se densa e complexa quando decidimos investigá-la a fundo. No caso de um romance em primeira pessoa, torna-se ainda mais intrincada, fazendo com que sua problematização crie um labirinto sem fio de Ariadne. Do travessão que abre o romance ao símbolo do infinito que o encerra, ouvimos apenas uma voz. Todas as outras são moduladas por essa única boca de papel que carece de fechos, sem ordem nenhuma, assim como as paisagens que ela rememora e narra. Trata-se de Riobaldo: professor “sofismado de ladino” e sertanejo que quase nada sabe, mas muito desconfia. Pactário, mas também católico, kardecista e evangélico, sem nunca perder “ocasião de religião”. Ora jagunço moedor no “asp’ro”, cavaleiro errante, guerreando e viajando os sertões, os gerais e suas inúmeras paragens; ora fazendeiro, barranqueiro em “range rede”, inventado no gosto de especular ideia e desmentir sua mocidade. Homem humano.

Apesar de identificarmos Riobaldo como o narrador do romance, ainda assim enfrentamos certa dificuldade para conceituá-lo. Sua multiplicidade cria um jogo de oposições complementares, afastando-o de uma constituição binária. Levando em conta essa constituição múltipla, talvez fizesse mais sentido nos perguntarmos “*o que ele é?*” em vez de “*quem ele é?*”. “O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos?” (ROSA, 1994, p. 504). Isto posto, propomos neste capítulo uma anatomia para esse ser de linguagem, a partir de uma análise crítica de seus desdobramentos e de suas veredas enquanto narrador.

Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (2016), Benjamin escreve que existem dois tipos fundamentais de narradores. Esses modelos por ele identificados são representados pelo “marinheiro comerciante” e pelo “camponês sedentário”, sendo que cada um, assim como seu meio de narrar, define-se pelo seu estilo de vida. O primeiro constrói sua narrativa a partir dos espaços percorridos, do conhecimento adquirido em “terras estranhas” viajadas e atravessadas.

³ Todas as epígrafes dos capítulos desta dissertação são falas de Riobaldo.

Já o segundo tem autoridade e conhecimento fincados na tradição e no fabulário de sua terra, sendo uma enciclopédia de histórias recolhidas e acumuladas ao longo da vida.

No entanto, não existem formas puras de narradores, como constata Benjamin. Os dois grupos interpenetram-se de diferentes modos; hibridizam-se e fazem com que essa figura só se torne “plenamente tangível se tivermos presentes ambos esses grupos” condensados (BENJAMIN, 2016, p. 214). Para exemplificar o liame entre os modelos, o filósofo alemão menciona o sistema corporativo medieval, no qual mestres sedentários e artífices viajantes trabalhavam juntos em uma mesma oficina:

Cada mestre tinha sido um artífice viajante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os decanos da arte de narrar, foram os artífices a sua escola mais avançada. No sistema corporativo associava-se o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 2016, p. 215)

Em *Grande sertão: veredas*, observamos esta síntese entre narradores por meio da reunião das características do viajante e do sedentário em Riobaldo. Segundo Davi Arrigucci Jr., há no romance uma articulação dos dois modelos teorizados por Benjamin. Isso porque o narrador de Rosa apresenta-se na narrativa como um homem que acumulou longa experiência, tanto na ação quanto no convívio com outros homens, em suas aventuras e travessias de jagunço. Acumuladas as experiências, ele põe-se a narrar “como se deixasse a chama já tênue de sua narração ir consumindo a mecha da vida que lhe resta, conforme a imagem modelar do narrador tradicional que nos legou Benjamin” (ARRIGUCCI, 1994, p. 18 apud. ROCHA, 2017, p. 87). A proximidade da morte outorga-lhe autoridade para contar; aspecto presente nas figuras arquetípicas dos narradores e que o filósofo alemão ressalta em seu ensai (Benjamin, 2016).

Neste capítulo, trabalhamos justamente o amálgama de narradores em Riobaldo. Procuramos aqui compreender em que medida esses modelos articulam-se nele. No magma de sua narração, ele desdobra-se entre um suposto “tempo vivido” e um “tempo da narração” (Nunes, 2013). Portanto, devemos examiná-lo enquanto nômade em seu errante itinerário pelo sertão — jagunço moedor no asp’ro —, sem desviar o olhar de sua contraparte sedentária — fazendeiro em range rede —, na qual a experiência acumulada através da travessia e das errâncias é comunicada. Para compreender os limiares entre narração e rememoração na obra, devemos ter em mente que a linha que separa narrador presente do narrador passado é mais tênue do que se supõe. A narração causa seu esgarçamento, de forma que desaparecerem polaridades narrativas.

Como dissemos na Introdução, este capítulo serve de gatilho para os dois seguintes. Metáforas bélicas à parte, poderíamos ainda compará-lo aos “tiros alvejados em árvore”, no início do romance. Espécie de *madeleine* jagunça, os disparos fazem convulsionar o redemoinho da narração de Riobaldo, conforme o envolve com as neblinas de um tempo que já não é mais.

1.1 Itinerário e errância: o narrador viajante e a condição jagunça

Falar sobre Riobaldo é falar sobre uma travessia. Não há como dissociá-lo, afastá-lo, da imagem de uma viagem que nunca se conclui. Vemos isso, especialmente, na enunciação, no aqui-agora da narração, “que se faz na fronteira entre o relato das cadernetas de campo, típicas de um narrador-viajante, a sua presença testemunhal nos acontecimentos narrados” (OLIVEIRA, 2010, p. 208)⁴. Embora muito tenha viajado, Riobaldo não escreveu — ao menos diretamente — cadernetas, diários de viagem. Sua travessia está no corpo da escrita.

Nas entrelinhas do romance, ouvimos ecoar muito do que de fato foi selecionado, coletado e reunido por Rosa a partir de suas incontáveis cadernetas. Nelas, há um rico glossário de termos do léxico e do linguajar vaqueiro das regiões fronteiriças entre Bahia, Minas Gerais e Goiás. Em seus cadernos, também encontramos elaboradas descrições sobre a fauna e a flora do sertão. As anotações do mineiro dilatam-se às suas obras, aparecendo muitas vezes tal como foram escritas à mão. Além do mais, foi durante a elaboração de *Grande sertão: veredas* que Rosa aprofundou “seus estudos sobre o mundo do sertão [...] recolhendo dados em livros e em cartas-questionário enviadas a moradores do interior de Minas — principalmente a Florduardo Rosa, seu pai e maior colaborador” (COSTA, 2008, p. 313). Enquanto narrador-viajante, Riobaldo é ressonância dos estudos e coletas dessas paisagens e vivências transcritas para o romance.

Não há como dissociar o passado rememorado dos espaços nos quais ele desenrolou-se, pois, segundo Ricoeur, a rememoração está intrinsecamente associada aos lugares (Ricoeur, 2018). Em *Grande sertão: veredas*, narra-se um extenso itinerário, no qual se detalha minuciosamente as paisagens atravessadas. O quadro geográfico do romance é de tamanha importância que sua análise se estende da crítica literária para

⁴Citação retirada do artigo “A ficção literária como antropologia especulativa” (2010), no qual Oliveira analisa o conto “O recado do morro”, reunido em *Corpo de baile* (1956) por Rosa. Apesar de serem obras distintas do escritor mineiro, a análise vem de encontro ao tema estudado neste tópico da pesquisa.

estudos de geografia e de toponímia do sertão. Para citar alguns dos trabalhos, há, por exemplo, o artigo “A hidrografia na trajetória de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*” (2014). No estudo, são localizadas na obra ao menos 245 citações de “rios, ribeirões, córregos e riachos que têm nomes próprios” (CARNEIRO, 2014, p. 317). Já em *Itinerário de Riobaldo Tatarana: Geografia e Toponímia no Grande Sertão: Veredas*, Alan Viggiano (1974) identifica quase 230 localidades narradas, entre cidades, vilas e povoados, das quais “mais de 180 podem ser localizadas no mapa” (VIGGIANO apud BOLLE, 2004, p. 64).

Porém, o sertão representado não deve ser tomado como espelho do real. Ao passo que é uma região localizável geograficamente, é também “um sertão conscientemente construído na linguagem, ou seja, um universo que ultrapassa a pura referencialidade e se institui como espaço iminente da criação” (COUTINHO, 2013, p. 28). Para Willi Bolle, não se deve “sobrevalorizar a geografia factual em detrimento do imaginário e da imprecisão estratégica da ficção” (BOLLE, 2004, p. 64-65). O importante não é encontrar um caminho, desenhar uma cartografia factual, apontar rios ou povoados. Perder-se em meio à neblina deste sertão rememorado é “tão importante quanto acertar o caminho” (BOLLE, 2004, p. 65). O sertão torna-se labirinto: lugar para se perder e errar. Desaparecem as referências e “a cartografia chega ao limite e se desfaz [...] Quem mapeia o *Grande sertão* precisa ter em mente que o romancista trabalha o limite da cartografia”, escreve Bolle (2008, p. 66).

Com efeito, com a geografia de Guimarães Rosa, se passa uma coisa extraordinária, que é o aproveitamento semântico que ele opera na utilização de topônimos *realmente* existentes (com isso quero dizer: cartograficamente registrados), inserido-os na estrutura narrativa. É assim que quando Riobaldo propõe ao senhor da cidade uma viagem “mais dilatada” pelo sertão. (MENESES, 2010, p. 58, grifo da autora)

De diversas maneiras, o livro materializa em linguagem essa geografia sinuosa na qual nos perdemos junto de seu narrador. Cartografia repleta de frinchas impenetráveis, construída nas zonas limiars entre a ficção e um possível real; entre um sertão-mundo e um sertão-linguagem, espaço de criação (Coutinho, 2013). A narração reproduz a paisagem, enquanto é rememorada. Os desvios da norma, as sentenças fragmentadas, os não-ditos são como as veredas e suas bifurcações, o solo arenoso e suas rachaduras, os horizontes sem fim. Há um processo de transposição de um sertão-mundo para um sertão-linguagem, fazendo com que questionemos a dicotomia entre real e fictício. Iser (2002) explica que deveríamos substituir a relação dupla da ficção

com a realidade por uma relação tríplice. Para ele, “o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, p. 957).

De acordo com Candido, “a coexistência do real e do fantástico, *amalgamados na invenção* e, as mais das vezes, dificilmente separáveis. Mostra-o, também, a análise da função exercida pela topografia, variável conforme a situação” (CANDIDO, 2002, p. 124, grifos nossos). De fato, não seria o próprio lugar, retomando Iser, “uma ficção que ainda não se deu conta de sua ficcionalidade?” (ISER, 2002, p. 972). O texto ficcional contém muitos fragmentos que podemos identificar a partir da realidade, e é por meio da seleção desses segmentos, bem como do contexto sociocultural, que se cria uma realidade “de todo reconhecível [...] entretanto sob o signo do fingimento” (ISER, 2002, p. 973).

Observamos a coexistência do real e do feérico apontada por Candido no discurso do narrador-viajante está presente em um dos episódios mais célebres da obra. Trata-se da travessia, ao lado de Diadorim, do Rio de Janeiro para o Rio São Francisco. O primeiro é narrado com deslumbramento arrebatador, inexplicável; a natureza ganha aspecto inefável, mágico. Êxtase e medo misturam-se conforme Riobaldo rememora o episódio. Há ainda uma vibração rítmica que envolve a narração, na qual o fluxo-vocal confunde-se com a escrita, criando um efeito sinestésico. Todo o meio físico torna-se uma “realidade envolvente e bizarra [...] paisagem, rude e bela [...] de um encanto extraordinário” (CANDIDO, 2002, p. 123).

“As flores...” — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio [...] Um pássaro canto. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. *Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar?* Um papagaio vermelho: — “Arara for?” — Ele me disse. E — *quê?-quê?-quê?* — o arazari perguntava. (ROSA, 2019, p. 80, grifos nossos).

A brandura e a contemplação dão lugar à violência e ao espanto com a passagem para o “do-Chico”. “O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade” (ROSA, 2019, p. 80). A calma repassada ao narrador dos “esmerados esmertes olhos, botados verdes” (Idem, 2019) de Diadorim é substituída pelo “medo imediato” da “feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho” (Idem, 2019). Medo e vergonha tornam-se dois sentimentos que se

entremeiam enquanto as águas dos rios também se misturam. Sentimentos clandestinos, reprimidos e relegados aos subterrâneos da memória do narrador, os quais são remontados em sua narração presente. Contudo, a experiência recordada ainda permanece enigmática aos olhos do narrador. Com a constatação “muita coisa importante falta nome” (Idem, 2019), Riobaldo termina de narrar o episódio, mas sem encerrá-lo. A experiência vivida continua existindo em sua narração enquanto uma potência que não se encerra. Ela está marcada em sua memória como pinturas rupestres indecifráveis.

Além da territorialidade encarnada, outra engrenagem constituinte da fala do narrador-viajante é a condição jagunça. De acordo com Candido (2002) e Galvão (1972), a narração de Riobaldo é feita a partir de um quadro histórico e sociológico, no qual podemos identificar as relações entre os jagunços e seus líderes, e entre estes e os fazendeiros pecuaristas. Notamos a hierarquia social durante a passagem do bando, sob a liderança de Zé Bebelo, pelas fazendas de seô Habão, personagem sobre o qual Riobaldo reflete:

Ele sabia olhar redor-mirado a gente, com simpatias ou com desprezos, e respirava para dentro dos peitos a maior quantidade de ar que desejava [...] Admirei a noção dele: que era uma calma muito sensata e firmada, junto com um miúdo comportamento. E vigiava os traços simples do arredor, não perdendo azo de reparar em todas as coisas, como era que estavam em que pé. Olhares de dono — o senhor sabe. (ROSA, 2019, p. 297)

Essa hierarquia, organização segundo graus de subordinação entre latifundiários e plebe rural, aparece no tratamento dado por Zé Bebelo ao fazendeiro, que, em gestos “à fidalgamente” (Rosa, 2019), procura bajulá-lo. O diálogo entre os dois personagens traça os contornos dessa relação de mando e obediência que define o sistema econômico e social retratado e que rege a condição do homem jagunço:

[...] Zé Bebelo aos poucos mais proseava, com ensejos de ir mostrando a valia declarada que tinha, de jagunço chefe famoso [...] Por causa que o outro era diferido, composto em outra séria qualidade de preocupações. E seô Habão, que escutava com respeito, devagarzinho pegava a fazer perguntas, com a ideia na lavoura, nos trabalhos perdidos daquele ano, por desando das chuvas temporãs e do sol grave, e das doenças sucedidas. O que me dava a qual inquietação que era de ver que fazendeiro-mór é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório. (ROSA, 2019, p. 298)

A condição jagunça do narrador-viajante é representada no romance pela sua transitividade. Nas palavras de Riobaldo, o jagunço seria um homem provisório: ainda

que supostamente “livre”, em seu exercício de guerrear e viajar, ele é um indivíduo dependente, pois não tem posses. Está condenado a ser, ao longo da vida, prestador de serviços pessoais aos grandes fazendeiros como seô Habão. Galvão constata:

E por isso mesmo chefiado autoritariamente e fixado em sua posição de instrumento. Posto em disponibilidade pela organização econômica, que não necessita de sua força de trabalho, e por isso mesmo encontrando quem dele disponha, para outras tarefas que não as da produção. Tal é a condição dessa imensa massa de sujeitos em suas “existências avulsas”, que estavam aí para serem usados, e que o foram, ao longo de toda a história brasileira (GALVÃO, 1972, p. 42)

Enquanto narrador-viajante, Riobaldo pertence a essa massa de indivíduos, avulsa e móvel. Transitando por um sertão colocado entre parêntese, ele está em permanente debandada: parte de um lugar a outro e, após a chegada, escapa novamente sem rumo. Entre a conjunção de um “universo fictício” com uma “realidade geográfica”, o itinerário do narrador viajante vai se constituindo a partir de suas fugas. Algo que ele próprio assume: “Fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga” (ROSA, 2019, p. 137).

As viagens que formam sua travessia têm início justamente ao partir da fuga da Fazenda São Gregório, de seu padrinho Selorico Mendes. Após o episódio, ele se junta ao grupo capitaneado por Zé Bebelo apenas para, em seguida, fugir novamente sem que compreenda exatamente os porquês. Em seguida, reencontra-se com o Menino — agora apresentado sob a forma de Reinaldo-Diadorim — e une-se à jagunçagem, grupo de indivíduos cuja condição é o nomadismo por excelência. Apesar disso, mesmo entre os eles, não deixa de flertar com a ideia de abandonar aquele “povo da malfa, no dia e noite de relaxação, brigar, beber, constante comer” (ROSA, 2019, p. 128), do qual se julgava diferente, “por seu bom”.

Em suas idas e vindas, em seu périplo-redemoinho pelo sertão, nos movimentos de fuga e de chegada do narrador-viajante, ouvimos ecoar a canção de batalha do grupo. “Cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar” (Idem, 2019, p. 131): “Olerereêe, baiana.../ Eu ia e não vou mais:/ Eu faço que vou lá dentro, oh baiana,/ E volto/ Do meio/ P’ra trás”. No entanto, ele permanece entre os jagunços. O que faz com que ele continue no grupo — além do magnetismo que Diadorim exerce sobre ele — é, curiosamente, o próprio medo do erro. “Medo de errar. Sempre tive. *Medo de errar é que é a minha paciência*” (ROSA, 2019, p. 137, grifos nossos). Vemos aqui um dos índices das contradições da lembrança de Riobaldo: a paciência implica uma espera; ela é uma tentativa de controlar o tempo. Porém, é o medo de errar — isto é, de se

perder e de perder o controle — que garante sua paciência. Além do mais, outra contradição aparece na palavra itinerário, que traz em sua composição o vocábulo “errar”, como observa Cleusa Passos (2008). A errância é, entretanto, um dos principais elementos de sua travessia. Errância que ocorre tanto no tempo em que o passado se fazia presente, quanto em sua rememoração no aqui-agora da escritura-leitura.

E assim, por meio dessas fugas de sua condição jagunça, as paisagens vão brotando de dentro de Riobaldo (Costa, 2008). Em *A memória, a história e o esquecimento* (2018), Ricoeur escreve que o lugar não é indiferente à coisa que o ocupa. Isto é, quem o preenche. As espacialidades atravessadas e contadas pelo narrador viajante, rememoradas pelo narrador sedentário, tornam-se aquilo que o filósofo chama de espaços “memoráveis” (RICOEUR, 2018, p. 59). Riobaldo habita — seja em sua gesta de jagunço, seja em seu range-rede, ou ainda simultaneamente — essas paisagens. A narração é edificada a partir dessas paragens rememoradas, uma vez que “os lugares sucessivamente percorridos servem de *reminders* aos episódios que aí ocorreram. São eles que, *a posteriori*, nos parecem hospitaleiros ou não, numa palavra, habitáveis” (RICOEUR, 2018, p. 59, grifos do autor).

O narrador-viajante caracteriza-se pelo seu caráter de “fugidor”, de indivíduo em constante errância. A experiência acumulada e narrada de suas viagens é extraída dos topônimos, das observações e constatações dos biomas percorridos. Essa geografia percorrida pelo jagunço — e que é transmutada para o campo do discurso —, é experienciada, ao ser rememorada, enquanto ressonância da subjetividade do próprio narrador e das relações estabelecidas entre personagens e os campos nos quais se desenrolam as ações.

Na fala do viajante, a natureza adquire um destino tanto geográfico quanto poético (Meneses, 2010) e assim as espacialidades viajadas tornam-se o fio temático que articula os eventos vividos em seu discurso movente: “o sertão está movimentante todo-tempo” (ROSA, 2019, p. 371). Ao errar pelos confins do sertão, o narrador-viajante de *Grande sertão: veredas* constrói uma narração de viagem que transforma o mapa em discurso. A cartografia se materializa em texto. Sua fala torna-se “a figura discursiva dos elementos do mundo [...] um discurso cujos principais acontecimentos são os lugares que aparecem no itinerário” (Litvak apud Costa, 2008, p. 327). O texto torna-se o sertão e as palavras são suas veredas que nos guiam pelos seus infinitos caminhos.

1.2 Range-rede: o narrador sedentário e a viagem imaterial

Blanchot focaliza, em *O livro por vir*, a narrativa de Ulisses e seu percurso oscilante “entre o irreal e o real numa viagem que traça um mapa imaginário” apontando ainda que a verdadeira viagem “ocorre no campo da própria narração” (Blanchot apud Oliveira, 2016, p. 57). No corpus aqui estudado há um movimento análogo ao apontado pelo filósofo no poema épico. Coexistem no romance de Rosa tanto um narrador que experiencia o sertão enquanto geografia, quanto um que vive a realidade geográfica através da rememoração e a inventa em sua narração. Desse modo, o discurso do narrador-viajante, do jagunço errante pelo sertão, é uma das camadas de um palimpsesto discursivo.

A travessia do viajante desenrola-se através da evocação realizada por um Riobaldo afastado do ofício de jagunço. De acordo com Garbuglio:

Quando Riobaldo diz ao seu interlocutor “o senhor vem, veio tarde”, provoca no discurso, pela interferência direta do narrador, uma ruptura temporal que dá bem a ideia dum corte, já mais avançado, das modificações. Entre o presente *vem* e o passado *veio*, sobressalta o descompasso entre a realidade procurada e a existente. (GARBUGLIO, 1972, p. 101, grifos do autor)

Apesar dessa ideia de ruptura temporal, não devemos vê-los como seres isolados. Ambos estão amalgamados na enunciação, conforme o passado é rememorado e transformado em narração. As duas figuras flutuam na matéria vertente do tempo presente do discurso. A face jagunça surge, dessa forma, como dobra daquele que fala; desdobramento do pretérito articulado pela enunciação. Afinal, tudo na narrativa insere-se no campo da enunciação. O próprio enunciado — isto é: o *tempo da história*, de acordo com a classificação que Genette (2017) dá para os eventos anteriormente transcorridos ao momento no qual são narrados — deixa-se contaminar pela enunciação, graças ao discurso rememorativo que desloca para o aqui-agora os acontecimentos. Logo, o narrador viajante não pode ser considerado apenas personagem da narração do fazendeiro. Embora cada parte apresente características próprias, mecanismos e meios de operar dentro do texto, elas obedecem a um princípio autofágico, pois “quando cessam as viagens, quando se trata de descrever a sua vida na fazenda [...] quem fala é *outro narrador-em-movimento*, é esse explorador dos sertões forçado a interromper a viagem” (SÜSSEKIND, 2008, p. 42, grifos nossos).

Sobre a divisão temporal na qual os narradores estão inseridos, Garbuglio (1972) aponta para a existência do que ele chama estrutura bipolar da narrativa. Para ele, a obra

está organizada em duas linhas de acontecimentos: uma sincrônica e outra diacrônica. A primeira “se duplica numa linha de especulação existencial, objetivando reduzir visível e invisível à unidade inteligível”. Esta seria uma “linha metalinguística, onde transparece a agudeza crítica do narrador consciente de sua arte e das dificuldades do tratamento da matéria bruta, a palavra, extremamente recalcitrante” (GARBUGLIO, 1972, p. 47). Quanto ao funcionamento da linha diacrônica, ele ocorre como “paradigma — sucessão dos fatos de que derivam suas indagações [...] é a vida em realização, fazendo-se à nossa vista” (Idem, 1972). Para o crítico, essas linhas estendem-se em dois planos onde o narrador encontra-se.

No plano objetivo, transcorrem os acontecimentos e fatos de que participa o narrador. É a história, na terminologia de Émile Benveniste, a sucessão de fatos em que se envolve o personagem-narrador, como jagunço. No plano subjetivo estão as indagações formuladas pelo personagem-narrador, à busca duma ordenação do mundo para atingir um grau possível de percepção e reconstrução da realidade vivida pelo narrador com incomum intensidade. (GARBUGLIO, 1979, pp. 21-2)

Em vez da concepção de “bipolaridade” estrutural, preferimos propor um campo relacional ternário. No lugar das duas faces sugeridas pelo crítico, vemos um campo de forças no qual há uma tensão dialógica em uma escritura-leitura que é uma extensa enunciação. É nesse terreno, no discurso que se realiza no presente da enunciação, rememorado pelo narrador-sedentário, que a verdadeira travessia ocorre. As paisagens cartografadas são remontadas pelo processo rememorativo, de Riobaldo desenrolando-se à medida que o relato se faz; isto é, conforme a errância do viajante é criada no aqui-agora da narração. Seu discurso “coloca à mostra o seu próprio ponto de mira, e incita o leitor ao exercício constante da dúvida diante do narrado” (COSTA, 2008, p. 343). A narração tem uma mobilidade autorreflexiva tão intensa quanto as próprias errâncias do narrador pelo sertão (Idem, 2008), de modo que cartografias são geradas pelo fluxo rememorativo da fala desse camponês que também é viajante.

Apesar das diferenças entre as duas linhagens de narradores apontadas por Benjamin, ambas carregam algo em comum: a transmissão de uma experiência. De acordo com o filósofo, a narrativa, enquanto meio artesanal de comunicação, realiza-se por meio da faculdade de intercambiar experiências. “A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 2016, p. 213). Ela é uma espécie de moeda de troca entre narrador e ouvinte, entre locutor e interlocutor. “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria

experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos ouvintes” (Idem, 2016, p. 217). No ensaio, ele questiona também se a relação entre narrador e a matéria narrada — isto é, a própria vida — não seria uma relação artesanal. Afinal, no processo narrativo, transforma-se a experiência em um “produto sólido e único” (Idem, 2016).

O camponês sedentário conhece como ninguém o tempo de seu lugar, suas histórias e tradições. Por nunca ter arredado o pé de sua terra, pôde o camponês cultivar a memória daqueles que o antecederam, pôde ele manter presente o tempo passado. De outro lado, o marinheiro comerciante, um nômade por excelência, indivíduo cujo conhecimento adveio da multiplicidade e da diversidade de mundos a que teve acesso; seu olhar tem, portanto, a amplitude que falta ao olhar do camponês — assim como esse dispõe da profundidade que falta ao viajante inveterado. A experiência tem, assim, relação com um saber que vem de longe, distante. (PEREIRA, 2006, p. 67)

Outro ponto comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem “para cima e para baixo nos degraus de sua experiência” (BENJAMIN, 2016, p. 232) ao passo que a narram. Trata-se de uma escada “que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens” (Idem, 2016). A escada na qual Riobaldo desloca-se é um caracol que joga a narrativa em um redemoinho e que nos arrasta, desterritorializando-nos tanto no plano das cartografias relatadas pelo narrador-viajante, quanto na experiência rememorada e narrada pela sua face sedentária. Riobaldo acumula experiências que serão posteriormente evocadas e transmitidas. Ele viaja e vive para narrar: “Estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (ROSA, 1994, p. 134). Isso porque a “matéria vertente é a *narrativa* da vida, sempre” (MENESES, 2010, p. 59, grifo nosso).

Segundo Meneses, o que irá (tentar) desfazer o nó da fala de Riobaldo, o que irá (tentar) decantar a mistura dessa matéria vertente do vivido, é a presença do senhor inominado, seu interlocutor. Pois, conforme o sedentário-viajante procura remontar o vivido, isto é,

[o] grande sertão da alma de um homem: aquilo que ele não sabe, mas de que tentará se acercar, ‘organizando’ sua experiência, nesse encontro a dois, nessa relação em que um ser humano escuta o outro e, ao escutá-lo, ao acolher sua fala, propõe um receptáculo a esse jorro verbal que caracteriza o protagonista, e o ajuda a organizar-se, o estrutura. É como se a escuta do interlocutor fornecesse um continente a essa “matéria vertente” que jorra, infinita e desorganizada, e lhe dá um curso, margens, delimitações, um leito no qual correr. (MENESES, 2010, p. 24)

“‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 2016, p. 214), escreve Benjamin. O trecho funciona como síntese da figura de Riobaldo: viajou o sertão, como nômade; mas também estabeleceu raízes e tornou-se um camponês sedentário. Enquanto sua narrativa remonta acontecimentos experienciados em outras terras, ela também é composta por um vasto repertório de causos alheios, recolhidos e costurados em uma colcha de retalhos. “Marinheiro comerciante” e “camponês sedentário” unem-se para criar uma forma híbrida de narrador. Não se trata, porém, de um híbrido como síntese harmônica, produto homogêneo. Seu hibridismo é formado por tensões e desvãos que surgem na formação desse narrador como as pontas do novelo. Ou melhor, de novelos ainda emaranhados. A experiência vivida, da viagem, torna-se uma experiência da língua e da linguagem.

À semelhança de Leskov, autor estudado por Benjamin em seu ensaio, o narrador de *Grande sertão: veredas* “está à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal” (BENJAMIN, 2016, p. 215). No movimento do ranger de sua rede, Riobaldo oscila entre passado e presente. O que explicaria essa possível articulação entre sedentário e viajante é a existência de um elo entre memória corporal e memória espacial. O corpo é um lugar. Ele é o aqui-agora no qual experienciamos o presente, o passado e o futuro. Para Ricoeur, o corpo constitui o “lugar primordial, *o aqui em relação ao qual todos os outros lugares são lá*” (RICOEUR, 2018, p. 59, grifos nossos). Nesse aspecto, “aqui e agora ocupam a mesma posição, ao lado de ‘eu’, ‘tu’, ‘ele’, e ‘ela’” (RICOEUR, 2018, p. 59).

Como se vê, é o termo ‘passar’ (*transire*) que suscita essa captura na quase espacialidade. Ora, se seguimos a direção dessa expressão figurada, deve-se dizer que passar é ir *do (ex)* futuro, *pelo (per)* presente, *para (in)* o passado. Esse trânsito confirma assim que a medida do tempo se faz ‘num certo espaço’ (*in aliquo spatio*) e que todas as relações entre intervalos de tempo concernem a ‘espaços de tempo’ (*spatiatemporum*). (RICOEUR, 2020, p. 27).

Coutinho escreve que não há separação entre os narradores, suas falas “interpenetram-se a todo instante na narrativa e é da dependência mútua estabelecida entre elas que se desenvolve a tensão de todo o relato” (COUTINHO, 2013, p. 83). Riobaldo fazendeiro traz um passado cravado em seu corpo presente. Seu eu viajante o

habitam, em espaços que brotam dele à medida que narra, à medida que este também está nele, enquanto uma potência do ato de criação de seu processo rememorativo.

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? [...] Me dê um silêncio. Eu vou contar.

“Não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” é o que afirma Theodor Adorno (2003, p. 55) em “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Partindo da constatação, identificamos uma das problemáticas fulcrais de *Grande sertão: veredas*: a dificuldade de narrar. Constantemente, Riobaldo questiona sua capacidade de contar “seguido, alinhavado” os eventos rememorados. Ora interrompe o que estava contando para abrir um palimpsesto de digressões que se desdobram umas sobre as outras; ora realiza encaixes narrativos, cujo sentidos e funcionalidades para o enredo demoramos a compreender. O passado do narrador é como as águas correntes de um rio: narrá-lo significa atravessar esse mesmo rio a nado. Em sua tentativa de cruzar uma margem à outra, em linha reta, a correnteza o arrasta e o desvia da rota pretendida. Sua narração inicia-se num ponto, mas termina em outro “bem diverso do em que primeiro se pensou” (ROSA, 2019, p. 32).

Persiste, ao longo do relato de Riobaldo, a inquietante sensação de que nada do que está sendo dito é entendível. Isso se deve a um vasto leque de dispositivos presentes na narração. Entre os quais, a “ruptura da linearidade tradicional e das relações de causa e efeito na narrativa, que cedem lugar à simultaneidade de planos espaciais” (COUTINHO, 2013, p. 23). E a desautomatização linguística, que cria na escritura-leitura uma terceira margem do verbo. Ambos articulam-se na obra gerando o impasse da narração mencionado por Adorno e que é um dos aspectos definidores do narrar de Riobaldo.

A ruptura da linearidade tradicional é resultado de um dispositivo narrativo que Gérard Genette (2017) chama de “deformações temporais”. Elas provocam no texto a subversão cronológica dos acontecimentos, os quais passam, então, a serem sistematicamente deslocados e misturados na narração de Riobaldo, de maneira aparentemente aleatória. Criam-se linhas de fuga que fazem com que os eventos rememorados entrem-se no corpo da escritura-leitura, em um redemoinho de linguagem. Nomes são trocados, sentimentos transformam-se e adquirem outros significados conforme a narração avança. São os olhos do tempo presente que miram e veem as veredas passadas, em uma tentativa de cartografá-las, organizá-las. No entanto, estes olhos são incapazes de mirar e ver, ao menos em sua totalidade, a matéria daquilo

que se viveu. “O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (ROSA, 1994, p. 700).

Por outro lado, o impasse de sua narração vai além da desordem temporal da narrativa. O contar dificultoso de Riobaldo não se deve apenas à impossibilidade de concatenar os eventos passados, mas também ao campo gramatical e lexical de sua fala. A narração é orquestrada por uma sintaxe particular que surge, no corpo da escritura-leitura, como uma língua própria criadora de uma cadeia semântica marcada pelo desequilíbrio do normativo e pela tensão e torção da palavra. É por meio de uma língua potencial, que rompe com a expectativa da constância de sentido, que Riobaldo cria, no aqui-agora da narração, o vivido rememorado. Segundo Haroldo de Campos (1979), a obra de Rosa revela a plasticidade que os signos linguísticos podem adquirir quando tensionados aos limites da linguagem. No romance, debatem-se recorrentes invenções vocabulares e arcaísmos; rasgos na sintaxe normativa; aporias e oxímoros; hibridismos lexicais que criam um texto mestiço, no qual se confrontam e se complementam oposições e dicotomias (Campos, 1979).

Desautomatiza-se palavras que “havam perdido sua energia primitiva e adquirido sentidos fixos [...] e da sintaxe como um todo que havia abandonado suas múltiplas possibilidades e se limitara a clichês” (COUTINHO, 2013, p. 23). Os espaços semânticos intratextualmente constituídos são rotacionados. Isto vale “tanto para a ruptura de limites do significado lexical, quanto para a constituição do acontecimento central da narração, o qual se manifesta na transgressão de limites dos heróis do romance” (ISER, 2002, p. 967). Em outros termos, para narrar aquilo que é dificultoso e fugidio é preciso elaborar uma língua híbrida, igualmente dificultosa. Uma língua em devir, que faz a sintaxe rodopiar em redemoinho. Que torna cada palavra uma “palavra semelhante ao que ela seria se fosse usada pela primeira vez, o mais proximamente possível da linha que separa a fala do silêncio, o mais proximamente, portanto, *da capacidade pela qual toda a vida se inventa ao se dizer*” (RANCIÈRE, 2021, pp. 20-21, grifos nossos).

Dito isto, este núcleo investigativo tem como objetivo estudar, justamente, a dificuldade narrativa enfrentada por Riobaldo na busca pela reconstituição do passado por meio da rememoração. Depois de criarmos uma possível anatomia para ele no núcleo anterior, direcionamo-nos à sua narração, seu redemoinho verbal. Se respondemos anteriormente à pergunta “quem narra?”, neste momento nos debruçamos sobre a seguinte questão: “como se narra *Grande sertão: veredas*?”. Para tanto,

sistematizamos e analisamos alguns dos dispositivos narrativos de seu contar dificultoso. Isto é, componentes da língua em sua função expressiva, que se articulam com o processo rememorativo e o ato de criação do passado no campo da enunciação.

Aqui, buscamos “especular o aquém da língua, as suas camadas de sentido e de modulações de vozes guardadas na memória de cada palavra” (OLIVEIRA, 2010, p. 209). Tecemos uma análise da relação entre locutor e interlocutor, partindo das teorias de Benveniste e Bakhtin. Em seguida, relacionamos a teoria do discurso da narrativa de Genette e o rizoma, de Deleuze e Guattari, a fim de compreender a composição da narração de Riobaldo e suas inúmeras linhas de fuga, que se conectam e se rompem na escritura-leitura. Neste ponto, o estudo de Tzvetan Todorov sobre os encaixes narrativos também foi de grande auxílio para mapear as junções e derivas que compõem sua rememoração. De Deleuze, utilizamos também o conceito de “gagueira criadora”, o qual se relaciona à sintaxe do desequilíbrio constituinte do discurso do narrador.

Partimos da hipótese de que o impasse do “contar dificultoso” aparece tanto na construção e elaboração do relato — o esforço do narrador por se manter fiel à experiência rememorada —, quanto no plano semântico e estilístico — na criação de uma sintaxe capaz de comunicar um passado que já não pertence mais à ordem do presente. A dificuldade/impossibilidade de contar encontra-se justamente na busca do narrador pelo que ele considera a forma correta de remontar a experiência do vivido. No entanto, a desconfiança em relação à capacidade de acessar os acontecimentos passados tensiona o tecido narrativo. Ao passo que se recorda e narra a matéria evocada, Riobaldo teme falsear não só o dizer, mas também o vivido.

2.1 O senhor me socorre: o campo dialogal da narração

Não podemos ignorar a importância do interlocutor para a articulação entre o lembrar e o narrar de Riobaldo. Embora não o escutemos falar, ele se faz presente pela sua falta, pelo seu silêncio. O senhor-doutor não está na narrativa como parte das memórias do narrador, mas como um possível dispositivo mediador de sua rememoração, situado no momento exato no qual a narração realiza-se. No romance de Rosa, Riobaldo lembra para comunicar algo a alguém, para “pedir um conselho”. Ao direcionar-se a um outro potencial, instaura-se uma relação dialógica, fato que podemos ainda relacionar ao travessão que abre a obra, o qual sugere uma conversa ainda que só escutemos um dos lados dela.

Assim que Riobaldo toma para si o papel de locutor, implanta-se o outro diante dele. Como escreve Benveniste: “Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário.” (BEVENISTE, 1989, p. 84). No trecho que abre o romance, a existência do interlocutor é inferida na narração por meio dos referenciais “o senhor ouviu”, “olhe” ou “o senhor tolere”. Ou então pelas perguntas diretamente voltadas a esse ouvinte: “o aqui não é dito sertão?”. “Do demo? Não glosa”. Segundo Bakhtin (2015, p. 56), o falante no romance direciona sua palavra, bem como o horizonte que a determina, no horizonte do outro que a recebe e a interpreta. Desse modo, a enunciação, o aqui-agora da narração, é construída também com o território alheio, no campo perceptivo desse ouvinte.

É graças à relação dialógica estabelecida entre o fazendeiro-viajante e o senhor-doutor que todo o processo de rememoração se faz possível. “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (ROSA, 2019, p. 168). Tal relação é um dos dispositivos que orienta a rememoração do narrador, pois ela é criada ao direcionar-se a este outro que Riobaldo tem diante de si. O dialogismo é, conforme escreve Bakhtin, “a diretriz natural de qualquer discurso vivo” (BAKHTIN, 2015, pp. 51-53). Para o linguista, o discurso está sempre se deparando com a palavra do outro: “Todo discurso está voltado para uma palavra resposta e não pode evitar a influência profunda do discurso responsivo antecipável” (BAKHTIN, 2015, pp. 51-53).

O discurso falado vivo está voltado de modo imediato e grosseiro para a futura palavra-resposta: provoca a resposta, antecipa-a e constrói-se voltado para ela. Formando-se num clima do já dito, o discurso é ao mesmo tempo determinado pelo ainda não dito, mas que pode ser forçado e antecipado pelo discurso responsivo. Assim acontece em qualquer diálogo vivo. (BAKHTIN, 2015, pp. 51-53, grifos nossos)

Entretanto, *Grande sertão: veredas* é um diálogo cuja palavra-resposta vem sob a forma de uma ausência, de um espaço vazio. O interlocutor está na narrativa como uma ausência que também é presença, assim como o passado rememorado e narrado. Não à toa, é mais comum associarmos a forma do romance a de um monólogo do que a de um diálogo. No entanto, o campo dialogal, no qual temos um eu e um tu responsivos, prolonga-se por todo o texto. De acordo com Galvão, “o travessão que precede a primeira palavra do romance, e que só se fecha no ponto final da última página, instaura o monólogo como um dos lados de um diálogo; mas o diálogo que se contém nele é suposto” (GALVÃO, 1972, p. 70). O monólogo é um dos lados do diálogo pois, como

escreve Benveniste (1989), todo monólogo é um diálogo interiorizado. Assim, a relação eu-tu produz-se na enunciação, de forma que o termo *eu* passa a denotar o indivíduo que profere “a enunciação e [...] o indivíduo que aí está presente como alocutário” (BENVENISTE, 1989, p. 84). Benveniste afirma:

O “monólogo” [...] deve ser classificado, não obstante a aparência, como uma variedade do diálogo, estrutura fundamental. *O “monólogo” é um diálogo interiorizado, formulado “em linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte. Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. Às vezes, também, o eu ouvinte intervém com uma objeção, uma questão, uma dúvida, um insulto. [...] Esta transposição do diálogo em “monólogo” onde EGO ou se divide em dois, ou assume dois papéis, presta-se a figurações ou a transposições psicodramáticas: conflitos do ‘eu profundo’ e da ‘consciência’, desdobramentos provocados pela “inspiração”.* (BENVENISTE, 1989, pp. 87-88, grifos nossos)

Hansen vê essa relação entre locutor e interlocutor no romance realizar-se por meio de um processo de palavra contínua do narrador:

Se as formas da enunciação são sociais — significando que, no diálogo, o falante não só responde mas incorpora, no próprio discurso, as representações sociais do receptor, orientando a fala de acordo com suas respostas, perguntas, objeções — a representação de um locutor que fala ininterruptamente por 451 páginas não é, de modo algum, acidental, mas obedece a uma tática determinada [...] *O texto todo é um ato de palavra contínuo [...] A fala do senhor só é dita nos movimentos do não dizer, só quando incorporada e deglutida é que “fala”, ausência.* (HANSEN, 2000, pp. 47-48, grifos nossos)

É preciso silêncio para que se possa contar. É no limiar da ausência e da presença que toda a narração ocorre. Dessa forma, ao manter o interlocutor na penumbra, amplia-se, enquanto efeito estético, as esferas interrogativas do narrador (Garbuglio, 1972). Isso faz Riobaldo refletir constantemente sobre a própria narração e sobre o próprio passado que constrói. “Falar a própria vida representa, simultaneamente, a única possibilidade de decifrá-la [...] a única possibilidade de resgate de culpas e de absolvição, à semelhança de uma confissão pública” (BRAIT, 1988, p. 71).

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que a morte é choro e sofisma — terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas! Ou a arte de um: tá-tá, tiro — e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar. (ROSA, 2019, p. 424, grifos nossos)

O silêncio do outro faz-se necessário para que se possa criar um possível passado no aqui-agora da narração. Riobaldo declara: “*O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho*. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo” (ROSA, 2019, p. 35, grifos nossos). Ao falar com esse “amigo, mas estranho”, ele “fala mais mesmo” consigo. Estabelece-se um processo comunicativo duplo: com o senhor e consigo próprio. Ou melhor, um diálogo com seu interlocutor e um diálogo interiorizado. De acordo com Julia Kristeva:

Cada sujeito falante é simultaneamente o destinador e o destinatário da sua própria mensagem, visto que é capaz de ao mesmo tempo emitir uma mensagem decifrando-a, e em princípio não emite nada que não possa decifrar. *Assim, a mensagem, destinada ao outro é, num certo sentido, destinada em primeiro lugar ao mesmo que fala: donde conclui-se que falar é falar-se.* (KRISTEVA, 1969, p. 19, grifos nossos)

Ao rememorar para um outro potencial, Riobaldo *fala-se*. Isso provoca, conseqüentemente, um contínuo desdobramento entre perspectivas. Seja a do próprio narrador — que reavalia o passado, à medida que este vai sendo criado no presente de seu narrar —, seja as de outras consciências chamadas para o diálogo, como a do próprio interlocutor mudo, que permanece como um limiar presente-ausente dentro das marcas do discurso de Riobaldo.

2.2 O vórtice: gagueira criadora e sintaxe do desequilíbrio

Há um ensaio de Agamben⁵ no qual ele analisa a imagem do vórtice. Segundo o filósofo, o fenômeno da natureza é uma região autônoma, fechada em si mesma e regida por leis que lhe são particulares. Com uma rítmica própria, seu movimento é comparado tanto ao de translação dos planetas ao redor do Sol quanto ao encontro de duas correntes de água em um rio (AGAMBEN, 2018, p. 84). Em ambos os casos, cria-se uma espiral que passa a rodopiar em torno de um centro no qual agem forças de aspiração e de sucção infinitas. Mas o que realmente desperta sua atenção em relação ao vórtice é o estatuto de singularidade pelo qual o fenômeno é definido:

Ele é uma forma que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo [...] Está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa, é feita da mesma matéria, que troca continuamente com a massa líquida que a cerca. *É um ser à parte e, mesmo assim, não há uma gota que*

⁵ “Vórtices”, *O fogo e o relato* (2018).

de fato lhe pertença, sua identidade é absolutamente imaterial. (AGAMBEN, 2018, p. 84, grifos nossos)

Para explicar o aspecto imaterial da imagem, Agamben chama Benjamin para a discussão. Em *A origem do drama trágico alemão* (2011), o filósofo alemão também discorre a respeito do simbolismo do vórtice, o qual ele associa à busca por uma possível origem do vivido: “A origem [*Ursprung*] insere-se no fluxo do devir como um vórtice que arrasta no seu ritmo o material de proveniência [*Entstehung*]” (Benjamin, 2011, p. 34 apud Agamben, 2018, p. 84-85). Com isso em vista, Agamben escreve que, tal qual o redemoinho, a origem é “contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada” (AGAMBEN, 2018, p. 85).

Por também ser contemporâneo ao devir dos fenômenos, o vórtice é a força centrífuga da busca pela restauração e pela reconstrução de um passado contingente. Ao rememorar eventos vividos, ao tentar remontar às origens de si, Riobaldo cria um vórtice de linguagem. No redemoinho de sua narrativa, ele “às vezes se faz mais próximo; outras, afasta-se a ponto de não conseguir[mos] mais divisá-lo nem perceber seu discreto bulício” (AGAMBEN, 2018, p. 86). O vórtice de sua fala aproxima e afasta, no range rede de sua rememoração, o passado no aqui- agora da enunciação. Afinal, como diz o narrador, são “as horas que formam o longe” (ROSA, 2019, p. 421) e existem “horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (Idem, 2019, p. 76-77).

Agamben analisa ainda o vórtice a partir de sua imanência nos seres.

Ele [o vórtice] não tem outra substância senão a do ser, mas, em relação a este, tem uma figura, uma maneira um movimento que de fato lhe pertencem [...] *Os modos são redemoinhos no campo infundável da substância, que, afundando e turbilhonando em si mesma, se subjetiviza, toma consciência de si, sofre e se regozija.* (AGAMBEN, 2018, p. 87, grifos nossos)

Existem, portanto, o que ele chama de seres-vórtice e seres-gota. Não é por acaso que Riobaldo traz em seu nome o prefixo “Rio”, remetendo-nos à água. Esta, por sua vez, tem como movimento arquetípico a “espiral”, como constata Agamben (2018). Enquanto ser-vórtice, o sertanejo produz uma narração que obedece a essa mesma rítmica própria do redemoinho. Sua palavra

[p]erfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem, e não simplesmente para aboli-la. *No vórtice da nominação, o signo linguístico, volteando e afundando em si mesmo, intensifica-se e exaspera-se ao extremo, para depois se deixar sugar no ponto de pressão infinita, no qual desaparece como signo*

para reaparecer do outro lado como puro nome. E o poeta é aquele que imerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome. Ele precisa retomar, uma por uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes. (AGAMBEN, 2018, p. 88, grifos nossos)

É por meio do vórtice/redemoinho de linguagem que Riobaldo busca remontar às origens de si. Ele é o poeta que imerge no redemoinho em busca dos “nomes”, das palavras que irão compor a língua por meio da qual ele tentará arquitetar o passado. Este, no entanto, está circunscrito na narrativa sob o signo da imprecisão, de uma neblina na qual as formas ainda estão para serem forjadas. Devido à indefinição do passado, o narrador jamais será capaz de compreender aquilo que viveu e que aos poucos tenta materializar em seu colóquio. O retorno ao passado fracassa; torna-se impossível. É por isso que ele só pode existir na narrativa enquanto invenção, potência de um ato de criação.

O redemoinho da fala de Riobaldo volteia em torno de um espantoso inapreensível, entre o que pode ser e o que pode não ser. Daquilo que rememora e narra, devemos achar e não achar, acreditar e duvidar: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é” (ROSA, 2019, p. 16). A origem — não do narrador nem de sua vida pregressa, mas da linguagem com a qual se constrói as vertentes do viver — faz-se no próprio desenrolar da narração. De acordo com Glaucia Vieira Machado e Ondina Pena Pereira:

*A tentativa de Riobaldo de representar sua experiência é guiada pelo reconhecimento da impossibilidade de capturá-la por qualquer meio que seja. Não apresentando dúvida quanto à insuficiência da linguagem — o que o faz saber o quanto o real é inatingível — seu esforço de trazê-lo ao conhecimento de um ouvinte atento indica consciência de que *seu relato é a construção da sua memória, que permanecerá, de outra forma, vazia. Por isso ele faz e refaz, afirma e duvida.* (MACHADO & PEREIRA, 2001 apud DUARTE & ALVES p. 79, grifos nossos)*

Para narrar, Riobaldo forja um passado, constrói uma memória para si, por meio de uma língua em desequilíbrio. Uma língua em devir, gesto inventivo e criador, que rasga o tecido textual e desordena a matéria narrada. Enquanto rememora e narra, ele elabora essa língua própria, híbrida e gaguejante, cujo atributo principal é o desequilíbrio da gramática normativa e a tensão e torção do verbo. Cria-se uma sintaxe que se desestrutura justamente pelo movimento do vórtice turbilhonando em torno do sol negro de seu passado.

Observamos na fala de Riobaldo algo que Iser (2002) também identifica ao analisar os neologismos singulares de James Joyce. Para o crítico, o emprego do

significado lexical no ato de fingir — isto é, no universo ficcional, no mundo posto entre parêntese — ocorre para romper “a determinação semântica do léxico” (ISER, 2002, p. 963). Ou seja, “o significado lexical é apagado para que um outro se ilumine; troca pela qual a combinação produz uma relação de forma e fundo, que tanto permite uma delimitação dos campos lexicais entre si, quanto uma constante alteração de perspectivas” (Idem, 2002). O apagamento do significado lexical para que outro seja refletido no contar dificultoso do narrador: “O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito” (ROSA, 2019, p. 146).

Ao não saber contar direito, subverte-se o que se entende por “contar correto”. O redemoinho é, portanto, um dispositivo imagético e semântico que coloca a língua em tensão e arranca dela seus perceptos e afectos para elaborar uma sintaxe que “faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar” (DELEUZE & GUATTARI, 2016, p. 208). Segundo Hansen (2000), este tensionamento no romance deve-se ao modo com o qual o narrador agencia a linguagem, que ocorre de maneira

[e]xtensiva e intensiva: extensivamente, fazendo que classes gramaticais, categorias linguísticas, formas sintáticas e semânticas designem objetos não assinalados, categorizados e indicados por elas; intensivamente, forçando a língua a que signifique o que, segundo a rotina de um uso, não poderia ser significado “assim”, efetuando o que o idealismo linguístico de Rosa chama de “indizível”. (HANSEN, 2000, p. 77)

Além de colocar a língua em tensão, o gesto interventivo apontado por Hansen provoca o efeito de indeterminação e de esgarçamento daquele que seria um sentido de mão única do que é narrado. Há na narração de Riobaldo “a instabilidade de uma relação de tal modo organizada que conduz à oscilação” (ISER, 2002, p. 964). Cria-se um espectro semântico que não se permitirá conduzir aos campos lexicais e sintáticos de uma gramática convencional.

Para Hansen, *Grande sertão: veredas* é um livro feito de linguagens em festa. A narração “desloca não só as categorias prefixadas da língua, mas também os efeitos de imaginário na leitura: conflitam nele formações ideológicas, dominadas e dominantes, tanto em seu fazer quanto em seu ler, e sua contínua flutuação, sua enunciação que nega quando afirma e vice-versa são-lhe os índices” (HANSEN, 2000, p. 37). Schwarz associa o tensionamento da língua com a falta de qualquer compromisso com a sintaxe e a gramática normativas. A partir da seguinte citação do romance “o vão que os outros dias para mim fora, *enquanto*” (ROSA, 2018 p. 168), ele constata:

Gramaticalmente, o advérbio que grifamos não tem referência clara. Pelo sentido geral da narração, sabemos que se prende à ausência de Diadorim: é o que torna viável a frase no contexto. Ficam esfumados, entretanto, os limites para a vigência temporal do advérbio; solto, ele seria puro sinal da duração que se tornaria ilimitada. (SCHWARZ apud ROSA, 2019, p. 444)

Segundo Deleuze, “quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar [...] a linguagem inteira atinge o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio” (DELEUZE, 2014, p. 128). Observamos a narração de Riobaldo tocar os limites daquilo que pode ser dito e do que pode não ser dito. Ao passo que “conta por fora, coisas divagadas” (ROSA, 2019, p. 22), corre-se o risco, nas próprias palavras do narrador, de “se depor em falso” a matéria narrada (ROSA, 2019, p. 289). Ele mira naquilo que fica por dizer, no contingente.

Diante da tarefa de nomear o vivido que se remonta no aqui-agora, o narrador debate-se contra a tarefa de encontrar a palavra para aquilo que se deseja contar. Para ele, “o domínio da palavra acontece sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis” (REBELLO, 2008, n.p.), em um vórtice-redemoinho em eterna rotação. Percebe-se a linguagem como um “colocar-se de través entre os lugares comuns da palavra e do sentido, aceitando encontrar o seu espaço na perda, na fragmentação do mundo e do seu falar” e não como uma “fuga banal em relação ao sentido” (REBELLO, 2008, n.p.). Para Riobaldo, “somente quando se encontra a palavra para a coisa, a coisa é coisa. Somente então ela é” (HEIDEGGER, 2019, p. 126).

Levando em conta o aspecto disruptivo da narração em vórtice, de seu contar dificultoso, identificamos aproximações com o que Deleuze chama de “gagueira criadora”. Apresentada e desenvolvida no ensaio “Gaguejou...”, no livro *Crítica e clínica* (2014), a gagueira é o que:

[f]az a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio: Malvisto mal dito (conteúdo e expressão). Tanto é assim que dizer bem nunca foi próprio nem a preocupação dos grandes escritores (DELEUZE, 2014, p. 126)

A gagueira, neste caso, não deve ser compreendida literalmente. Não se trata de um distúrbio da fala nem de uma metáfora de determinado estilo empregado por um autor. A gagueira criadora, de acordo com Deleuze, surge a partir de uma pergunta: “Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?” (DELEUZE, 2014, p. 123), ao que responde:

Tudo depende, na verdade, da maneira pela qual se considera a língua: se a tomamos como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido para termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios ou as variações afetarão as palavras [...] Mas se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação com termos que por sua vez percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem contudo confundir-se com a fala (DELEUZE, 2014, p. 123)

No campo da sintaxe que compõe sua enunciação, Riobaldo “faz da gagueira um afecto da língua, não uma afecção da fala” (DELEUZE, 2011, p. 125). O narrador torna-se gago da língua. Ou melhor: “gago não: gagoz” (ROSA, 2019, p. 423). Isso porque na obra já não é “a sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer [...] uma gramática do desequilíbrio” (DELEUZE, 2011, p. 128). A gagueira é um dos dispositivos do vórtice-redemoinho de linguagem, o qual coloca a língua em uma incessante modulação, fazendo-a “gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (DELEUZE, 2011, p. 128). Paralisa-se o caráter denotativo da língua. Converte-se esta função em figurativa (ISER, 2002, p. 968), pois, de certa forma, sua experiência rememorada só é narrável por meio do processo de reinvenção sintática; por meio dessa torção que alça a palavra para zonas crepusculares da linguagem. A memória só pode ser exercitada dessa forma. Rememorando, Riobaldo:

Hesita diante de uma palavra. Ele se esforça para conseguir falar, pronunciar. E, nesse esforço, ele repete, ele retoma, reitera, reforça. Seja uma letra apenas, o som de uma consoante ou uma vogal, seja uma sílaba, ou seja uma palavra, uma expressão, ou mesmo uma frase inteira. Ele repete e sua frase acaba truncada. Há um abalo na linearidade da frase. Há pontos em branco, suspensões. Há prolongamentos inesperados, durações de sílabas que não são normalmente previstas; há lapsos. Gaguejar pode ser, então, hesitar, procurar os modos de dizer, ou procurar as próprias palavras e reiterá-las, repeti-las. (MALUFE, 2010, p. 100)

Essa gagueira introduz no corpo da escritura-leitura o que Hansen (2000) chama de jogos de linguagem. Ele cita, como caso representativo dessa questão, a substantivação de artigos ou de pronomes, bem como a adverbialização de substantivos. Por exemplo, a palavra “coraçõemente”, “em que o sufixo predica uma substância, não uma qualidade” (HANSEN, 2000, p. 86). Os jogos linguísticos mencionados pelo crítico literário também estão expressos na polissemia que certas palavras empregadas pelo narrador adquirem, como é o caso de “Nonada”. Ele constata que o vocábulo pode ser compreendido “como se o signo fosse um nome: ‘o nada’, ‘coisa alguma’; como um pronome substantivo: ‘nada’; como um advérbio: ‘em nenhum lugar’, ‘em parte

alguma’, ‘no nada’, ‘algo é no nada’, ‘algo é nada’ (HANSEN, 2000, p. 43). A palavra surge na narrativa como o início de um gesto enunciativo potencial, que se abre para a contingência do que poderá ou não vir.

Como consequência desses jogos criados pela sintaxe desequilibrada, oxímoros e paradoxos rotacionam dentro do redemoinho da narração. Riobaldo diz para em seguida desdizer-se; afirma e nega ao mesmo tempo. Há, no romance, um movimento ambivalente, que desenvolve uma suspensão valorativa do narrado (Hansen, 2000). Algo que coloca mais ainda em evidência o aspecto incerto que o passado assume em sua narração. A fala do narrador torna-se “uma unidade instantânea e precária das versões do que afirma, unidade imediatamente pulverizada por outra designação retificadora” (HANSEN, 2000, p. 87). De maneira exemplar, podemos observar esse dispositivo na ocasião do suposto pacto. O inapreensível de sua experiência está justamente nesses jogos paradoxais.

E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo! O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. (ROSA, 2019, p. 303, grifos nossos).

Hansen escreve que “mesmo quando [Riobaldo] afirma, duvida, pois ou diz um nome para duas coisas ou vários nomes para uma coisa só, numa incessante oscilação discursiva” (HANSEN, 2000, p. 60). Trata-se de algo que ocorre, segundo o crítico, não apenas em um nível semântico nos quais estão inseridos os conteúdos da fala, mas na própria articulação do discurso, em suas marcas sintáticas. Riobaldo questiona para na sequência oferecer uma resposta à própria pergunta. Esta é, porém, uma resposta provisória, sendo rapidamente substituída por outra:

Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. O que a noite é o vozeio dum ser-só [...] Só outro silêncio [...]. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu [...] Como que adquirisse minhas palavras todas. ROSA, 2019, p. 304).

O evento rememorado e narrado descortina uma miríade de imagens ambivalentes e antitéticas que levam sua fala aos limites da compreensão. O diabo existe e não existe; ou melhor, existe porque não existe. Por estar em tudo, ele está em lugar nenhum. A noite é o vozerio de um “ser-só”, ao mesmo tempo que é a quietude de

um não-ser. Tais imagens ambíguas não se apresentam no texto como contradições puras, mas como diferenças que se atraem e se repelem em tensões dialógicas, como diria Mikhail Bakhtin (2015). São opostos complementares.

A efetivação desses jogos “indica que o sentido de uma proposição — o exposto — pode ser o designado de outra proposição — da qual, por sua vez, não se diz o sentido; assim o sentido é sempre móvel, deslocando-se no discurso” (HANSEN, 2000, p. 85, grifo nosso). Como resultado disso, a narração passa a obedecer a um dispositivo de “desorganização programática” do texto. A fala de Riobaldo é construída à maneira de uma teia rizomática, por ser uma cadeia semiótica que “aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 23). Nela, podemos observar um “concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 23).

Tendo em mente o que estudamos até aqui, podemos afirmar que a narração em vórtice-redemoinho desestabiliza os campos semântico e narrativo de *Grande sertão: veredas*. Seus volteios criam as linhas de fuga que irão caracterizar o discurso, bem como uma narração que se faz a partir de uma negatividade do efeito estético⁶. Negatividade que tem no inapreensível, nos limiares entre o dito e o não-dito, entre o que (não) foi e o que (não) é, seu bem maior (OLIVEIRA, 2012, p. 157). Anseia-se por uma origem. Esta, no entanto, não está “situada num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (Agamben, 2009, p. 69 apud Oliveira, 2012, p. 157).

A rememoração instaura a busca por um sentido que não se permite fixar, que se perde nas espirais de um redemoinho sempre em movimento. As palavras em torvelinho, criadas pelo vórtice de linguagem da narrativa, são o único meio de dar formas ao vivido no aqui-agora; elas estabelecem, segundo Oliveira, um “conjunto multissensorial [...] atributo essencial da experiência estética e única capaz de resgatar, mesmo na escrita, a presença dessa voz ancestral das origens” (OLIVEIRA, 2012, p. 203).

⁶ De acordo com Oliveira, tal efeito estético pode ser entendido enquanto: “Prosa que se deseja poesia. Poesia que se deseja prosa. Eis aí, por um lado, no coração do efeito estético, a raiz especulativa (metaficcional) de sua natureza entre realidade-irrealidade, conforme nos diz Saer; por outro, o pensamento do não-pensamento (o inconsciente estético) de Rancière e a negatividade como princípio, prática e aspiração maior: a inapreensibilidade é justamente o bem mais precioso do estético, na perspectiva de Agamben” (Oliveira, 2012, p. 154).

2.3 O rizoma: desenredos e impasses da narrativa

Grande sertão: veredas inicia-se no meio de uma suposta conversa começada “não se sabe quando, não se sabe com quem, nem por quem” (BRUYAS, 1976, p. 77). O início pela metade, ou *in media res*, já é representativo do impasse da narração no romance contemporâneo mencionado por Adorno (2003). Afinal, por onde começar a narrar? Essa dificuldade de iniciar um discurso aparece, no campo literário, a partir do que Genette (2017) chama de aberturas por meio de estruturas complexas. Trata-se, nas palavras do estudioso da narratologia, de um “uma espécie de mímica para melhor exorcizar a inevitável dificuldade do começo” (GENETTE, 2017, p. 105). Ele chama esse meio empregado pelo narrador para engatar a narrativa de “início em caranguejo”, fazendo referência ao modo como o crustáceo se desloca, movimentando-se não de forma linear, mas ziguezagueando. Apesar da dificuldade, “começar é uma experiência irrecusável”, constata Ricoeur (2018, p. 51). Isso porque sem essa experiência não seria possível compreender “o que significa continuar, durar, permanecer, cessar” (Idem, 2018).

A dificuldade, no entanto, estende-se do início para todo o romance. Narrar torna-se dificultoso pois os acontecimentos passados estão em fluxo: ainda que já tenham sido supostamente consumados pelo/no tempo, permanecem como devires encarnados no corpo do narrador, modificando-se à medida que ele também se modifica. A matéria vivida remexe-se e é colocada em fuga de seu lugar de origem, por isso não se pode alcançá-la. Ao orbitar em torno do de seu passado, “visando a uma recriação quanto possível integral da experiência” (Schwarz apud Rosa, 2019, p. 443), o redemoinho da fala do narrador só consegue extrair fragmentos que, a princípio, não entram em conexão explícita entre si. As conexões virão *a posteriori*. Como ressalta Schwarz, é o processo acumulativo que irá gerar o sentido do que se narra. Não se trata do desenho lógico da sucessão, mas do curto-circuito entre esses segmentos fragmentários (Schwarz apud Rosa, 2019, p. 444).

Os deslocamentos sucessivos do narrar do ex-jagunço criam raízes múltiplas que se rompem para fazer surgirem outras raízes em uma extensa rede rizomática. Conforme explicam os Deleuze e Guattari, todo rizoma “compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (Idem, 2011, p. 25). Dentro dessas linhas estratificadas, ele obedece a alguns princípios:

1) conexão e heterogeneidade: “qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a outro e deve sê-lo” (Idem, 2011, p. 22) — 2) multiplicidade: o múltiplo passa a ser compreendido enquanto substantivo, definindo-se a partir das “linhas de fuga, ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (Idem, 2011, p. 25) — 3) ruptura assignificante: cortes abruptos, imprevisíveis, arbitrários; “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer” a qualquer momento, criando infinitas linhas de fuga descentralizadas — 4) cartografia e decalcomania: “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (Idem, 2011, p. 29).

Na fala de Riobaldo, há diversos fios heterogêneos, os quais se rompem de forma imprevisível para estabelecerem conexões com outros pontos distintos do texto, colocando o leitor em deslocamento. O interlocutor é posto em um movimento de desterritorialização no qual há, subsequentemente, uma reterritorialização em outra paragem do texto e do pensamento. Elaborar-se uma sinuosa travessia da leitura, fazendo com que o próprio sertão narrado apareça como

[m]etáfora de uma escritura desmedida, inacabável; espaço acentrado, rasgado de trilhas em todas as direções, caminhos das andanças infundáveis dos jagunços — caminhos múltiplos e labirínticos da narrativa. Solo crestado de rachaduras, chapadas desafiadoras —, solo da linguagem pungente, acerada e provocadora de Guimarães Rosa. Imensidão apta à errância da escritura e seus meandros: um grande sertão e suas veredas. (MOURÃO, 2008, p. 126)

Um dos casos representativos dos princípios da estrutura rizomática no texto aparece na repetição da frase premonitória “*O diabo na rua, no meio do redemunho*”. Ela é dita como espécie de *Leitmotiv* do romance, repetindo-se, mas retornando como diferença graças à “diversidade de situações a que se aplica” (HANSEN, 2000, p. 78). Ao ser retomada, a frase conecta diferentes trechos, episódios e personagens do romance, provocando o movimento de desterritorialização mencionado. A frase faz com que deixemos um dos territórios da narrativa para sermos lançados em outro, de forma abrupta, sem que saibamos o porquê.

Em uma das edições que utilizamos (22ª edição, Companhia das Letras, 2019), a frase aparece pela primeira vez na página 15, em meio a uma das reflexões e indagações do narrador a respeito da existência do diabo: “O diabo regula [...] nas criaturas, nas mulheres, nos homens. [...] E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ...*O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (ROSA, 2019, p. 15). Apesar do

contexto em que se encontra — no qual o narrador discorre sobre a existência do demônio — a frase causa estranheza. Algo nela parece fora de lugar. Isso se deve não apenas pelo seu destaque em itálico, nem pela subversão lexical resultante dos jogos de linguagem de sua gagueira criadora, por meio da qual “redemoinho” torna-se “redemunho”, e o “gago” vira “gagaz”. No parágrafo seguinte, o estranhamento é repetido quando Riobaldo interrompe o fluxo de sua narração: “Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior para trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não...” (Idem, 2019, p. 15). Sessenta páginas depois de sua primeira menção, a frase é retomada. Vemos aqui a ruptura e a conexão da teia rizomática do texto.

Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as Veredas Tortas — veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde.

Assim, feito no paredão [...] O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão. O senhor ouvindo seguinte, me entende. O Paredão existe lá. Senhor vá, senhor veja [...] Mesmo, o espaço é tão calado, que ali passa o sussurro de meia-noite às nove horas. Escutei um barulho [...] E eu não revi Diadorim. Aquele arraial tem um arruado só: é a rua da guerra... O demônio na rua, no meio do redemunho... O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem (ROSA, 2019, p. 75-76).

A sentença vai aparecendo em outros trechos ao longo do romance como a rememoração de um evento já ocorrido, mas que é, ao mesmo tempo, a antecipação de um episódio ainda a ser narrado: ela é tanto enlace quanto desenlace. Há na frase a ocorrência simultânea de uma prolepse e de uma analepse. Conforme explica Genette (2017), a prolepse é uma manobra narrativa que consiste em contar ou evocar antecipadamente um acontecimento ulterior. Já as analepses representam “toda evocação *a posteriori* de um acontecimento anterior ao ponto da história em que nos encontramos” (GENETTE, 2017, p. 98). Vale ainda ressaltar que as analepses têm, principalmente, a função de ressignificar eventos vividos e evocados. Ela atribui outras interpretações ao vivido, o que contribui para o processo de reinvenção do passado no presente da enunciação. Para Genette, ela confere ao episódio passado

o fato de que a primeira vez, na mesma medida em que se sente intensamente seu valor inaugural é também sempre (já) uma última vez — porque ela será para sempre a última a ter sido a primeira, e que, depois dela, inevitavelmente, começa o reino da repetição e do hábito (GENETTE, 2017, p. 135)

Procuramos articular acima os dispositivos apontados por Genette com os princípios do rizoma de Deleuze e Guattari a fim de compreender como ocorrem as

rupturas e conexões entre eventos no texto a partir dos movimentos da memória do narrador. Ao mesmo tempo em que evoca, no presente da enunciação, Riobaldo antecipa o que será narrado quinhentas páginas à frente. A mistura entre analepses e prolepses em seu discurso cria as raízes múltiplas e heterogêneas do tecido rizomático. Desse modo, o passado e futuro da narrativa são pontes que se deslocam para ganhar corpo no tempo presente do discurso oral direcionado ao interlocutor. As lembranças retornam, por meio da narração, para legitimar a matéria vivida e interpretá-la.

À medida que a frase é retomada, é possível observar as circunvoluções da memória do narrador, entre lembrar, esquecer e inventar outra possibilidade de passado. São “as certas lembranças” que se encontram “de pior para trás”, anunciadas logo no início do romance. A frase é dita pela última vez 410 páginas à frente de sua primeira menção. Na página 425, ela é pronunciada três vezes pelo narrador durante a batalha do Tamanduá-tão, que marca a morte de Diadorim:

Ái, eles [Diadorim e Hermógenes] se vinham, cometer [...] Mas eles se vinham, se avinham, num pé de vento, no desadoro, 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... [...]

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ...O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. [...] A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ...O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah — mirei e vi — o claro claramente (ROSA, 2019, p. 425)

Finalmente miramos e vemos o ponto do fato armado pelo narrador e cuja revelação buscávamos na fragmentação e no deslocamento da frase. É a reviravolta e o reconhecimento, dos quais fala Aristóteles em sua *Poética* (2017), cuja função é provocar no espectador os sentimentos de pavor (ou medo, dependendo da tradução) e de compaixão. Na obra, Riobaldo também participa desse processo catártico: sente medo do desejo desconhecido que nutre por Diadorim, do possível pacto que poderia ter resultado em sua morte; sente compaixão no processo de revelação da verdadeira identidade da personagem morta em combate.

Genette (2017) escreve ainda a respeito do alcance e da amplitude das analepses e prolepses em *Grande sertão: veredas*. Esses dispositivos são, basicamente, a distância e a duração dos eventos na narrativa. Além da frase analisada, existem episódios

específicos, retirados da rememoração do narrador, e que se estendem ao longo de sua fala. Outro exemplo da busca pela “primultimidade” da primeira vez mencionada por Genette aparece na carta de Nhorinhá. O objeto funciona na narrativa como uma das muitas “madeleines proustianas” que aparecem na obra. Por meio dela, Riobaldo remonta o encontro com a prostituta, mas confere ao episódio uma nova interpretação ao rememorá-lo. Ressignifica-se o vivido na ocasião em que se recebe a carta e durante a narração direcionada ao interlocutor.

Veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão [...] Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que zanzou, para um lado longe e para outro, nesses sertões, nesses gerais, portantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas [...] *Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive* [...] Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para cá, os oitos anos se baldavam. Nem estavam. Senhor subentende o que isso é? *A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda.* [...] Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vá avante [...] Eu queria decifrar as coisas que são importantes. (ROSA, 2019, p. 77, grifos nossos)

Outro exemplo das conexões e rupturas da narração encontra-se na passagem de Riobaldo pela Fazenda Santa Catarina. Na ocasião, o narrador é apresentado a Otacília, aquela que se tornaria posteriormente sua esposa. É difícil localizar a distância exata do episódio em relação ao tempo do relato oral devido à ausência de capítulos e à falta de linearidade da obra. A primeira vez que a passagem pelo local é referida ocorre na página 44 (Rosa, 2019), durante a fracassada travessia do Liso do Sussuarão, enquanto esta ainda se desenrola na narração de Riobaldo: “A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais [...] Otacília, ela queria viver ou morrer comigo — que a gente casasse” (ROSA, 2019, p. 44). Em seguida, retoma-se o episódio na página 118 (Idem, 2019), ao que teria se ocorrido, na verdade, anteriormente à travessia mencionada:

Minha Otacília, vou dizer. Bem que eu conheci foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião. Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança? Pois foi. Assim que desta banda de cá a gente tinha padecido toda resma de reveses; e que soubemos que os judas também tinha atravessado o São Francisco; então nós passamos, viemos procurar o poder de Medeiro Vaz, única esperança que restava. Nos Gerais. [...] [A]té numa Fazenda Santa Catarina se chegar. (ROSA, 2019, p. 118)

Mais adiante, a estadia na fazenda continua a ser narrada entre as páginas 139 a 146 (Rosa, 2019). Esta é uma das partes — de toda a amplitude da narração fragmentada — mais importantes para compreender a relevância do acontecimento para a articulação entre rememoração, narração e reinterpretação/reinvenção do passado no presente discursivo. Nela, não há apenas o vínculo com o trecho anterior; há, também, uma raiz, uma ponte que remete à batalha do Tamanduá-tão. Esta, por sua vez, chama atenção pela ambiguidade. Ao lembrar o possível ciúme de Diadorim por Otacília, Riobaldo diz:

Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver *um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado*, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? *E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram.* (ROSA, 2019, p. 141, grifos nossos).

Há, no trecho, índices que antecipam a morte da donzela-guerreira, em especial na frase: “Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram”. Antecipa-se, aqui, de maneira clandestina e ambígua, um evento que tomaremos conhecimento cerca de 300 páginas à frente. O corpo virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, pode ser lido como sendo o de Diadorim. Além disso, a passagem pela Fazenda Santa Catarina, que durou apenas um dia, é mencionada ainda nas páginas 223 e 224 (Rosa, 2019). Desse modo, notamos que sua amplitude é fragmentada. Ela se constitui por meio das analepses e prolepses que se intercambiam. Por meio dos laços que se criam entre as radículas do rizoma textual, retornando de acordo com o processo rememorativo do narrador.

Além dos episódios extensos, existem ainda aqueles que se situam em uma espécie de zona extratemporal da narrativa. Normalmente o deslocamento que provocam não acontece de maneira explícita. Ele ocorre implicitamente, de forma que o leitor deve assumir uma postura ativa diante do narrado e fazer as conexões. São os causos introduzidos e que criam interpolações na continuidade do texto. Podemos chamá-los de encaixes narrativos. Sistemáticamente, ao longo do romance, o narrador introduz essas breves narrativas, aparentemente aleatórias. Sobre essa imprevisibilidade, Bruyas escreve:

Durante muito tempo mesmo [da narrativa] temos mais reflexos e mais fatos estranhos à ‘estória’, citados com base nessas reflexões (portanto mais dados presentes ou extra-temporais), do que fatos e atos ligados à progressão visível de uma “ação”. O leitor é como um viajante sem bússola, numa região mal explorada, que parte tendo como guia um caipira prolixo, à descoberta de um

rio suposto: [...] só depois do encontro de centenas de cursos de água, que se chega ao próprio rio, ao rio caudaloso, que em todas as águas, todos os aluviões das altas cabeceiras se reúnem para correr com força em direção da majestade do delta — em direção de sua extinção (BRUYAS, 1976, p. 77)

Na travessia do narrador, encontramos uma boa dezena de nomes e cenas repentinas. Há, na fala de Riobaldo, uma imprevisibilidade sistêmica, que cria uma narrativa nômade, errante. Se a narração é nômade, devemos também nos tornar leitores nômades para traduzir seu contar dificultoso. “Mire e veja”, anuncia para em seguida introduzir alguma situação ou então apresentar um personagem. São causos como o de Aristides, homem seguido pelo “que-diga”; de Jisé Simplício e seu “miúdo satanazim”; Aleixo e suas “ruindades calmas”; Pedro Pindó e seu filho Valtêi “gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza” (ROSA, 2019, p. 17); os primos carnais; Maria Mutema etc. Esses episódios podem ser vistos como encaixes da narração. Em “Homens-narrativa” (2018), Tzvetan Todorov define esse dispositivo, que penetra no tecido textual e interrompe seu curso, como narrativas subordinadas à narrativa central:

O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras partes são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2018, p. 126-127)

Na esteira do estudo de Todorov, Garbuglio (1972) compreende tais unidades narrativas como interpolações da fala, que são enunciadas para confirmar, emendar ou refutar as indagações do narrador.

Se enquanto narra, busca a adesão do suposto interlocutor, o que torna modelar o seu discurso, como forma de ensinamento forjado no ato de viver-narrar, as estórias incrustadas no corpo do romance constituem exemplos bem significativos dessa atitude. São modelos de ensinamento. E é principalmente nesse sentido que se estabelece a articulação entre o mundo do romance e as experiências do narrador, a recorrer a essas unidades narrativas, encaixando-as na realidade revivida pela narrativa maior, no sistema; seja através de sua própria fala, seja concedendo a palavra a outras personagens. O nível de suas experiências se cruza com o de outras, com o fito de encontrar abertura para encaixe das dúvidas interiorizadas (GARBUGLIO, 1972, p. 104).

Um exemplo de encaixe que exige postura ativa do leitor é o caso narrado por Riobaldo sobre os jagunços Faustino e Davidão, membros do bando de Antônio Dó. Temendo a morte, Davidão propõe um trato a Faustino: “chegasse primeiro o destino do

Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele” (ROSA, 2019, p. 66). Este aceita o contrato em troca de “dez contos de réis”, porém, dado combate contra os soldados do Major Alcides do Amaral, os dois jagunços continuam vivos. “Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia” e “assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam” (Idem, p. 67).

O encaixe obedece ao mesmo princípio que orienta os demais: o de estabelecer conexões com a narrativa primária de Riobaldo. Neste caso, ele é narrado logo após uma breve reflexão crítica do narrador sobre a existência do diabo, por meio da qual ele se questiona e indaga seu interlocutor: “Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos?” (ROSA, 2019, p. 66). Logo, o pacto entre os jagunços pode ser visto, de maneira microscópica, como uma conexão que bordeja, e vem para explicar, o pacto que o próprio narrador teria supostamente realizado. Riobaldo prossegue:

Pois, mire e veja: isso mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia... (ROSA, 2019, p. 67)

Apesar da continuação inventada pelo rapaz, não há fim exato à unidade narrativa. Não há “final sustante”, que possa compor a história. “O fim? Quem sei”, diz Riobaldo, “soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem — deu baixa do bando, e, com certas promessas [...] consegui do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre” (ROSA, 2019, p. 67). Dessa maneira, dois fins possíveis fazem-se presentes na unidade narrativa: o da ordem da ficção e o da ordem da vida. A respeito deste, Riobaldo conclui: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso” (ROSA, 2019, P. 67). Vemos, no trecho, como o real não se permite representar, evidenciando novamente o problema de Adorno sobre a impossibilidade da narração. Isso é algo que se estende, já de um ponto de vista macroscópico, por toda a narração de Riobaldo. A partir do posicionamento metalinguístico e autocrítico, ele reconhece sua impotência diante da “supremacia do

mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo” (ADORNO, 2003, p. 62). Deixa-se de pelear por exato e a incerteza torna-se bússola da narração.

Visto o que trabalhamos até aqui, identificamos ao menos quatro dispositivos principais na narração de Riobaldo, dos quais se desdobram outros possíveis dispositivos, e que se articulam significativamente com o processo rememorativo dele. São eles: a) o vórtice de linguagem (Agamben, 2018), que desestabiliza todas as camadas do texto: de sua estrutura composicional à sua sintaxe — b) a gagueira criadora (Deleuze, 2016), cujo efeito principal é o de gerar, no corpo da escritura, uma língua híbrida, uma sintaxe do desequilíbrio capaz de remontar os eventos de uma memória dificultosa — c) o rizoma narrativo (Deleuze & Guattari, 2018), no qual os eventos rememorados rompem-se e conectam-se no campo da enunciação por meio de imprevisíveis analepses e prolepses (Genette, 2017) — d) os encaixes narrativos (Todorov, 2008), interpolações da narração que não foram necessariamente experienciadas pelo narrador, mas que vêm para explicar e interpretar, a partir da perspectiva presente, determinados eventos passados, como “conselhos” que o narrador dá tanto ao seu interlocutor quanto a si mesmo (Benjamin, 2019).

Todos esses mecanismos discursivos listados interrelacionam-se com a dificuldade de remontar o tempo vivido, fazendo com que o narrador assumira uma postura crítica diante daquilo que comunica: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo.” (ROSA, 2019, p. 76); “Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. *Não sei contar direito.*” (Idem, p. 136, grifos nossos). Em *Grande sertão: veredas*, os jogos de linguagem do narrador questionam também a ficção, “através do caráter dubitativo que imprime à narrativa: o tema do falseamento da experiência vivida, pela incerteza, pela insegurança e pela incompletude do contar dificultoso” (NUNES, 2013, p. 194-195).

3 A NEBLINA: LEMBRAR E ESQUECER NO AQUI-AGORA DA NARRAÇÃO

O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias [...] Hoje sei.

Desde o começo do romance, a tônica memorialística é colocada em cena. A partir dos tiros alvejados e do “bezerro branco”, “erroso”, com “cara de gente, cara de cão”, instaura-se um processo rememorativo que se estende ao longo de todo o romance. O movimento da rememoração de Riobaldo remexe o passado e arranca dele uma sucessão de recordações que ele custa a organizar em sua narração. O passado fica suspenso no presente, tornando-se seu contemporâneo. Sua rememoração é um “trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente” (GAGNEBIN, 2018, p. 105). A elaboração do vivido é realizada na/por meio da narração, tornando-se uma travessia que nunca se completa.

Em seu colóquio, Riobaldo retorna à terra estrangeira do passado não com a intenção de habitá-la, mas de atravessá-la, revê-la com olhos presentes. O que ele encontra, no entanto, são outras paragens, muito distintas daquelas que em outros tempos atravessou. O que encontra é a impossibilidade de reviver aquilo que experienciou. Seu retorno adquire uma verve nostálgica, mas não no sentido de culto ao passado. Do grego, nostalgia tem suas raízes no prefixo *noxos* (retorno) e no sufixo *algia* (dor) (Maldonato, 2012); em outras palavras, podemos ler no vocábulo a expressão da dor de um regresso impossível. A nostalgia de Riobaldo é como o trabalho de luto citado por Gagnebin (2018): um exercício no qual o aqui-agora da narração cria o lá-outro. O processo de criação por meio do qual o passado se inventa no presente é, por sua vez, modulado por uma expectativa de que as coisas que estão sendo narradas ganhem vida à medida que vão sendo ditas. Uma ação que, conforme realiza-se libera a “potência de vida que estava aprisionada ou ultrajada” (AGAMBEN, 2018, p. 60).

As recordações de Riobaldo são lançadas em “um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não agir e resistir” (AGAMBEN, 2018, p. 66-67). Elas estão sempre entre o lembrar e o esquecer; entre o dito e o não-dito; entre a compreensão e a não compreensão. Nesse jogo de luz e sombra, a matéria vertente do passado desliza entre o ser e o não ser. À medida que escorre em direção ao presente, ela vai tomando contornos ambíguos, incertos. Essa mutação nunca se encerra. Assim,

cria-se na fala do narrador uma terra a ser sempre descoberta porque se esconde atrás de uma neblina.

Após analisarmos as perguntas norteadoras desta pesquisa: “quem narra?” e “como se narra?”, questionamos agora “o que se narra?” em *Grande sertão: veredas*. Para Nunes (2013), o epicentro da narração é o tempo e a sua experiência. Em outras palavras, o passado revisitado, algo que só pode ser feito por intermédio da memória e da rememoração (Ricoeur, 2018). Neste capítulo, abordamos as derivas e as revoluções do processo rememorativo de Riobaldo, bem como sua tentativa de cristalizar a imaterialidade do tempo (re)vivido; de um passado que ressoa no presente como dúvida e hesitação, como uma potência entre o que pode ser entendido e aquilo que é enigma.

Procuramos compreender como o narrador atravessa a neblina do tempo vivido: um passado múltiplo, misturado. Analisaremos, ainda, o papel da enunciação para a rememoração na narrativa. É ela o grande palco no qual a experiência temporal do narrador é representada. Ela é o “triplo presente” em que a rememoração de Riobaldo ocorre e suas lembranças são criadas. A enunciação, estudada aqui a partir de Benveniste (1989), é o aqui-agora no qual o passado é remontado e transformado em um “futuro”, que é sempre potência e contingência entre o que pode ou não acontecer. Por fim, teceremos uma análise sobre a imagem da pedra do Arassuaí. O objeto é um ponto de junção entre narração e rememoração. Levantamos a hipótese de que o mineral seria um importante indicativo da criação do passado no aqui-agora da narração, na qual sofre metamorfoses, sendo referida como topázio, ametista e safira.

Dito isto, este capítulo tem como objetivo geral inquirir sobre os desenlaces do ato de criação do narrador de um possível passado no presente da enunciação. Neste último núcleo, direcionamos nossa atenção aos desdobramentos da experiência temporal dentro da narração e retornamos à pergunta com a qual demos início a estas reflexões: “a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração” (GAGNEBIN, 2014, p. 218). Ora, feita a análise a respeito do narrador e de sua narração, é chegado o momento de colocar em foco a questão da rememoração. Redemoinho e neblina encontram-se na travessia do narrador.

As fugas constantes de Riobaldo refletem-se em sua busca pelo passado, que também se coloca em fuga, não permitindo ser atingido. Ele mira, mas não vê. O que ele consegue distinguir em meio à névoa são rastros e reminiscências: imponentes ruínas da vida que nunca foi, mas poderia ter sido. Ele olha para trás e contempla suas pegadas, mas não consegue repeti-las. O passado é como as estrelas de Agamben, cuja luz “viaja

velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz” (AGAMBEN, 2018, p. 65).

3.1 A(s) pedra(s) do Arassuaí: o triplo presente da enunciação

O que é o tempo? Uma substância, um objeto natural? Um objeto cultural construído socialmente? A “enchente duma água”, “vida da morte: imperfeição” (ROSA, 2019, p. 420)? Ou seria “em virtude de o designarmos por um substantivo que nos iludimos com seu caráter de objeto?” (ELIAS, 1998, p. 14). A fim de materializar esse elemento indecifrável, criam-se unidades aritméticas, sistemas de medida que o transformam em um fenômeno físico sujeito a uma série de leis. Criam-se relógios e calendários. Inventam-se terminologias com as quais podemos documentar, de maneira mais ou menos visível e entendível, sua passagem. Dias, semanas, meses, anos, décadas, séculos, milênios etc. Coloca-se o tempo em uma sucessão de eventos para que ele possa “ser aceito como a representação simbólica de um tecido de relações de caráter individual, social ou puramente físico” (Idem, 1998, p. 17).

Em *Confissões*, Santo Agostinho discorre sobre o estatuto desse fenômeno. Contudo, suas indagações sempre o direcionam a aporias. É como se não houvesse saída para a questão. Em sua tentativa de conceituá-lo, o filósofo explica que “se nada passasse”, não haveria passado; por sua vez, “se nada sobreviesse”, não haveria futuro; e, finalmente, “se nada fosse”, não haveria tempo presente (AGOSTINHO, 2021, p. 319). Neste ponto conseguimos localizar um obstáculo com o qual seu raciocínio esbarra: “Logo, aqueles dois tempos, passado e futuro, em que sentido eles são, se o passado não é mais, e o futuro ainda não é?” (Idem, 2021). Este paradoxo é apenas uma das camadas do imenso palimpsesto de contradições encontradas por Agostinho em seu trabalho de Sísifo. Suas hipóteses são a pedra que ele empurra em direção ao cume de uma montanha apenas para vê-la rolar ladeira abaixo.

A partir do que escreveu o filósofo e teólogo, poderíamos afirmar que há somente um tempo: o presente. É nele que nossas expectativas poderão ou não se materializar; e é nele, também, que projetamos um possível futuro. Ele é o campo no qual, simultaneamente, esperamos e lembramos. É entre a espera do que pode vir ou não vir, e a lembrança do que pode ter acontecido ou não, que o presente se desenrola. Como escreve Ricoeur, deveríamos considerar passado e futuro como “qualidades

temporais” do próprio presente (RICOEUR, 2020, p. 21). Tal caráter gregário do tempo presente é entendido por Agostinho como uma trílice equivalência do aqui-agora:

Contudo, o que por ora é claro e límpido é que tanto o futuro quanto o passado não são, e não se diz propriamente: os tempos são três, passado, presente e futuro, mas talvez se devesse dizer propriamente: os tempos são três, *o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro*. Esses três, de fato, estão na alma, de alguma maneira, e não os vejo em outro lugar: a memória presente do passado, a visão presente do presente, a expectativa presente do futuro. (AGOSTINHO, 2021, p. 324, grifos nossos)

Essas questões vêm de encontro à narração de *Grande sertão: veredas*. Como afirma Nunes (2013), o romance de Rosa debate o tempo ao passo que se debate contra ele. A fala de Riobaldo desenvolve uma temporalidade que se desloca para além dos calendários; um tempo fragmentado no qual os eventos vividos e recordados espalham-se e misturam-se em sua fala. Cria-se uma temporalidade própria. Isto é, um tempo no qual enunciação e enunciado articulam-se mutuamente. De acordo com Hansen: “No presente — que é o da enunciação — Riobaldo enuncia sua própria situação presente como um momento constitutivo de outros dois tempos — passado/futuro” (HANSEN, 2000, p. 170).

Identificamos alguns índices representativos desse problema dentro do romance. Além do já mencionado embaralhamento dos eventos evocados, a imprevisível alternância entre tempos verbais é outro sintoma dessa fratura do tempo na obra. Segundo Nunes, o pretérito imperfeito e o particípio presente coexistem em uma mesma frase a fim de criar o efeito estético de que o passado continua existindo no presente, dependendo deste para que possa ou não se realizar:

Do pretérito perfeito se passa ao particípio presente – o presente do passado – a cláusula adverbial (agora) puxando a lembrança para um momento presente da narração: ‘Vinha um ventozinho, folheando. [...] Até, achei bonito, agora. [...] O emprego do infinitivo reiteradamente reprojeta o passado no futuro: ‘Demos no Rio, passamos. E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçoado, de afogo, de chegar, chegar, e perto estar. (NUNES, 2013, p. 211)

O passado ainda existe no presente, mas como uma fragmentada criação deste. Sua imaterialidade e sua incompletude são uns dos motivos pelos quais ele não pode ser recuperado completamente e, dessa forma, representado tal como foi. Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur indaga esse aspecto imaterial do tempo: “Como pode o tempo ser, se o passado já não é, se o futuro ainda não é e se o presente não é sempre?” (RICOEUR, 2020, p. 17). Talvez esta seja uma de suas grandes problemáticas: o paradoxo de sua imaterialidade. Experienciamos esse fenômeno e sabemos que ele existe. Identificamos

sua passagem nas voltas dos ponteiros de um cronômetro ou então no desfile dos séculos nas páginas de um livro de história. No entanto, apesar de sua onipresença, não podemos tocá-lo, nem vislumbrá-lo. Extraímos somente o seu *como* e não o seu *porquê*. Seu estatuto ontológico permanece obscuro (Elias, 1998).

O tempo vivido só pode existir no presente enquanto rastros e reminiscências. É enquanto fragmento, que o passado torna-se contemporâneo do presente no qual é criado. Segundo Agamben, ser contemporâneo significa “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 71); assim, ao inventar o passado no presente, Riobaldo vive o não-vivido enquanto sua rememoração tece desdobramentos tanto prospectivos quanto retrospectivos de uma travessia em devir (Nunes, 2013). Seu relato, então, vai sendo construído justamente no momento de sua expressão (Coutinho, 2013), no momento da enunciação. A obra, como um todo, é elaborada no ato da escritura-leitura, conforme o narrador molda sua memória, a partir da rememoração, a criação do vivido. Isso porque, no “presente da enunciação, Riobaldo sabe o sentido que então não sabia, o qual o ouvinte emudecido e o leitor talvez ainda não saibam” (HANSEN, 2000, p. 102).

Toda a narrativa faz-se sob a forma de uma extensa enunciação que nunca se completa. Um presente que começa “nonada” e dilata-se para o infinito. Tanto passado quanto futuro são elaborados à medida que o discurso se produz. Afinal, de acordo com Benveniste, não há outro meio “de viver ‘o agora’ e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo”, na enunciação (BENVENISTE, 1989, p. 85). “Do que hoje sei, tiro passadas valias?” (ROSA, 2019, p. 374), questiona Riobaldo para em seguida atribuir outro valor ao que foi dito: “Em certo momento, se o caminho demudasse — *se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fundamento*. O passado — é ossos em redor de ninho de coruja...” (Idem, 2019, grifos nossos). A enunciação é, portanto, o verdadeiro campo de forças no qual a rememoração articula-se com a narração no romance.

Essa articulação ganha corpo na pedra do Arassuaí, objeto representativo dos impasses do narrar e rememorar de Riobaldo, em especial, no que diz respeito a suas lacunas e cisões. Primeiro, ela é oferecida a Diadorim, que a recusa; em seguida, a Otacília, com quem permanecerá. O objeto ganha formas diferentes, ao ser rememorado, nas mãos de cada personagem. Para Diadorim, é safira. Para Otacília é enviada como topázio — sua forma original: “Do Arassuaí trouxe uma pedra de topázio” (ROSA, 2019, p. 50) —, para em seguida ser referida pelo narrador como

ametista. Por fim, ele corrige-se: “*O seô Habão entregou a ela a pedra de ametista... – eu falei. [...] Isto é: a pedra era de topázio! – só no bocal da ideia de contar é que erro e troco – o confuso assim*” (ROSA, 2019, p. 407, grifos do autor). A pedra será mencionada novamente na ocasião da revelação de Diadorim. Mais especificamente em seu sepultamento: “A hora do mais tarde” (ROSA, 2019, p. 429), como descreve Riobaldo.

A mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de Ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. *Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista tanto trazida...* (ROSA, 2019, p. 429, grifos nossos).

Para Rebello, os diversos nomes atribuídos ao objeto acentuam o “caráter compósito da fala de Riobaldo” (REBELLO, 2008, n.p.). A pesquisadora afirma ainda que os signos têm caráter móvel dentro da narrativa, encontrando-se em constante deslocamento e em possíveis intercâmbios entre si (Idem, 2008). Esse “amuleto verbal” seria, portanto, a imagem da multiplicidade da narração. Isto é: a pedra e suas metamorfoses são uma junção entre narrativa e tempo, fala e rememoração. Desse modo, ela completa que o objeto traz tanto um caráter de símbolo quanto de sintoma do jeito que Riobaldo narra (Idem, 2008). A pedra vai e volta, assim como o próprio narrador e suas lembranças desordenadas.

Ainda segundo Rebello, em um plano macroscópico de seu percurso, a pedra “representa as mudanças pelas quais as personagens passam” (REBELLO, 2008, n.p.). Assim como Diadorim — que também é o Menino, Reinaldo, Diadorim e Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins — Riobaldo assume diversas identidades que se sobrepõem em seu relato. Ele é “Riobaldo, rio de planície, grande raso; é Baldo, faltoso, incompleto; é Tatarana, lagarta de fogo; é Urutu Branco, cobra excêntrica, albina e *também é Riobaldo Cerzidor, que vai alinhavando os fios da memória numa procura de si*” (REBELLO, 2008, n.p.).

Este amuleto verbal, no entanto, não é apenas símbolo das mudanças sofridas pelos personagens. A pedra do Arassuaí pode ser compreendida como símbolo das assimetrias da rememoração de Riobaldo e das fraturas do tempo que ele tenta remontar no presente da narração. Ela é um ato de criação. Segundo Agamben, o ato de criar implica um ato de resistir. Este, por sua vez, libera sempre “uma potência de vida que estava aprisionada” (AGAMBEN, 2018, p. 60). Ora, a pedra enquanto objeto é literalmente liberada de um aprisionamento, ainda que simbólico. Para que pudesse

existir na narrativa, foi necessária sua extração. “Refiro ao senhor: um outro doutor, doutor rapaz, que explorava *as pedras turmalinas no vale do Arassuaí*, discorreu dizendo que a vida da gente encarna e reencarna” (ROSA, 2019, p. 49). Antes de se tornar topázio, safira e ametista, ela existia apenas como possibilidade, na forma dessas incertas “pedras turmalinas no vale do Arassuaí”. Antes disso, podemos dizer que ela se encontrava em um estado de suspensão e inoperosidade: vida que contempla a própria potência de agir ou de não agir (Agamben, 2018).

A pedra é um objeto narrativo entre a presença e a ausência. Podemos dizer que ela é presente, no que diz respeito às menções diretas feitas na narração, e até mesmo em seu próprio silenciamento, ao não ser mencionada — ela ainda está lá, seja no alforje de Riobaldo, seja na mão de Otacília. Quanto à sua ausência, ela justifica-se por meio de suas mutações. Essas mudanças, que podem ser lidas como assimetrias do lembrar do narrador, são antes parte de um processo de devir. É sua potência, de ser e de não ser, que articula narração e lembrança em *Grande sertão: veredas*.

A pedra está em contínua transformação, não apenas como tempo lembrado, mas tempo que ainda será narrado e que está sendo narrado: “Quem sabe, tudo o que já está escrito tem constante reforma – mas que a gente não sabe em que rumo está – em bem ou mal, todo-o-tempo reformando?” (ROSA, 2019, p. 388). Ao passar de uma mão a outra, ela abandona sua forma anterior para adquirir recrear-se na fala de Riobaldo. Apesar disso, uma forma não exclui a outra. Elas coexistem no mesmo objeto que pode a qualquer momento tornar-se outro novamente. Há nesse gesto uma potência de negação, isto é: “uma forma, uma presença daquilo que não está em ato” (AGAMBEN, 2018, p. 64). Há “uma resistência interna à potência, que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se para si mesma, a fazer-se *potentia potentiae*, a poder a própria potência” (AGAMBEN, 2018, p. 73).

Sua potência de ser ou não ser faz com que ela seja símbolo da contingência que permeia o texto. Ela é o incerto, “as formas do falso”. Afinal, não sabemos se sua forma é realmente topázio, safira ou ametista. E isso tampouco importa. Ela é as três ao mesmo tempo em que é nenhuma delas. É justamente por conta desses contratempos e impasses que ela se faz travessia infinita, como o romance. A pedra do Arassuaí representa esse presente que discutimos até aqui. Assim como o tempo, a pedra é caracterizada, sobretudo, “pela imperceptibilidade das passagens entre o início e o fim de um instante [...] O que define o tempo, então, é uma ambiguidade originária: uma possibilidade impossível, uma evidência evidente, uma ausente presença de hora”

(MALDONATO, 2012, p. 20). Um presente triplo, contemporâneo tanto daquilo que foi, quanto do que será.

3.2 A vida da morte: lembrar o futuro do pretérito no aqui-agora

Para Lúcia Castello Branco, há na tentativa regressiva da lembrança um movimento progressivo: “Existe um olhar para o passado com a ajuda de elementos futuros, daquilo que ainda não há e que virá a ser somente pela linguagem e pela narrativa que são atos do tempo presente” (Castello Branco, 1994, p. 25-26 apud Rocha, 2017, p. 89). Assim, ao considerarmos esse olhar simultâneo para o passado e para o futuro, no tempo presente, podemos admitir “que o passado não se conserva inteiro [...] mas que se constrói a partir de faltas, de ausências” (Idem apud Rocha, 2017, p. 89). Faltas estas que são *presença da privação*, outra forma de nomear o sentido de potência para Aristóteles e que Agamben desenvolve ao focalizar o ato de criação em *O fogo e o relato* (2018, p. 60).

Riobaldo não é um narrador que lembra a fim de recuperar a lembrança para retornar ao passado. O que ele quer é construir, com sua narração, outras possibilidades de passado, porque ele também está imerso na contingência de um tempo que, na verdade, ele não tem certeza de ter sido realmente vivido: “*O que falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não.* São tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado (ROSA, 2019, p. 136, grifos nossos). Suas dúvidas e hesitações, seu contar dificultoso, estão intrinsecamente relacionados ao aspecto contingente que o passado assume em sua narração. Para Hansen, ao corresponder a uma focalização em perspectiva do tempo vivido, a narração presente remete tanto a uma “cegueira” quanto a um “discernimento do narrador” (2000, p. 102). Ao mesmo tempo que vê aquilo que teria vivido, ele não vê. “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser” (ROSA, 1994, p. 300).

Sua lembrança é caracterizada, sobretudo, pela contingência. Pela sua possibilidade de ser ou de não ser, à medida que a narrativa se constitui. Ela traz a marca da ambiguidade que organiza as diversas camadas do texto, como propõe Galvão (1972), e passa a determiná-lo “em todos os pontos de sua fala, sobrepondo-se àquilo que ele diz como interpretação, *de modo que ele muito esquece quando revela – donde frequentemente dizer que contar é muito dificultoso* (HANSEN, 2000, p. 124, grifos nossos). Retomando Agamben:

O que imprime na obra o carimbo da necessidade é, portanto, exatamente aquilo que podia não ser ou podia ser de outra maneira: sua contingência. Não se trata dos arrependimentos que a radiografia mostra na tela sob as camadas de tinta, nem das primeiras redações ou das variantes verificadas no manuscrito: trata-se daquele ‘tremor leve, imperceptível’ na própria imobilidade (AGAMBEN, 2018, p. 68).

A “cegueira” do narrador — antes, talvez, uma miopia —, refere-se à sua impossibilidade de visualizar o passado como ele foi e que ocorre tanto no campo da escritura quanto no da leitura, estendendo-se ao interlocutor-leitor. Contudo, a impossibilidade não deve ser vista como uma operação bipolar em relação a uma positividade, de acordo com a concepção vulgar do termo. Ela é uma potência. Em seu ensaio “O que é o ato de criação?” (2018), Agamben discorre rapidamente sobre o conto “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos” — ou “camundongos”, dependendo da tradução. No conto, Josefina é uma cantora que não canta. Para Agamben, entretanto, há um canto silencioso, que vem de sua “impotência de cantar”. Algo que ele estende à outra figura do fabulário de Kafka: o grande nadador que nada graças à sua incapacidade de nadar (Agamben, 2018). A (im)potência é um elemento fundador da rememoração de Riobaldo.

A contingência com a qual sua rememoração depara-se é o ponto cego do vivido e do não vivido. A tentativa do narrador de representar sua experiência no aqui-agora da narração é motivada pelo reconhecimento da impossibilidade de sua própria empreitada. Partindo deste ponto, Machado e Pereira constataam que:

Não apresentando dúvida quanto à insuficiência da linguagem — o que o faz saber o quanto o real é inatingível — seu esforço de trazê-lo ao conhecimento de um ouvinte atento indica consciência de que seu relato é a construção da sua memória, que permaneceria, de outra forma, vazia. Por isso ele faz e refaz, afirma e duvida. (MACHADO & PEREIRA apud DUARTE & ALVES, 2001, p. 79).

O presente do passado é uma potência entre o sim e o não, entre o lembrar e o esquecer, entre o dito e não dito, entre o ser e o não ser. Podemos considerar a insuficiência da linguagem, que faz com que o narrador se dê conta da inapreensibilidade do real, a causa de sua rememoração tornar-se um processo potencial — entre o sim e o não, entre o ser e não ser —, fazendo-se e desfazendo-se no contar do narrador, no “presente do passado” (Agostinho, 2021). A artimanha de sua rememoração está em uma reoperação dos fatos pretéritos, algo que se dá por meio de negaceios, derivas, rupturas com a ordem cronológica dos eventos. Este é um dos aspectos do que Cleusa Passos chama de “contar desmanchando”, presente nos

narradores rosianos. Trata-se do resultado da gagueira criadora do narrador, que se caracteriza “manejo peculiar da palavra, o uso de ‘expedientes verbais’ (prefixos de negação, por exemplo) que escamoteiam e subvertem o poder dos ditos cristalizados” (Passos apud Duarte e Alves, 2001, p. 24).

Zumthor define a escrita como uma revolta contra o tempo (2018). No romance, tal sentimento é parte constituinte da própria narração, manifestando-se de duas formas. Em primeiro lugar, na fala dificultosa do narrador, em seus “prefixos de negação”, que, ao mesmo tempo no qual afirmam, insurgem-se contra o tempo rememorado e elaborado na enunciação. Subverter e escamotear o poder dos ditos cristalizados, como constata Passos (2001), é um desses aspectos de sua revolta. Por outro lado, a revolta de Riobaldo é uma tentativa regressiva (1994 apud Rocha, 2017) e um movimento progressivo, conforme escreve Castello Branco sobre os movimentos da memória. Isto é, um *re-voltar* como retorno; novo volteio no redemoinho de sua narração. Mas também é um (re)voltar-se; um voltar-se novamente sobre si mesmo: movimento de revolução gerado pelo ato de criação que seu processo rememorativo desencadeia.

No entanto, a revolução que esse processo provoca faz com que o narrador não encontre “as luzes” no presente, mas o escuro (Agamben, 2009). O que ele cria em sua narrativa é, na verdade, um tempo não-vivido. Conforme escreve Agamben:

A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançando para a origem sem jamais poder alcançá-la. (AGAMBEN, 2009, p. 70)

Ainda que vá sendo edificado, pouco a pouco conforme a enunciação se desenvolve, o narrar desmancha-se, na mesma medida, incessantemente. Agamben compara essa busca pelo imaterial às galáxias que se distanciam no espaço. Ele explica que “no universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Desse modo, o que percebemos como o escuro do céu é a luz viajando “velocíssima” até nós, mas que, entretanto, “não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz” (Idem, 2009). Distantes tanto no tempo quanto no espaço, essa luz procura nos alcançar, mas sem sucesso. Ela não pode fazê-lo. Então, situar-se nesse não-lugar, nessa cesura entre tempos, no presente de um não-vivido que está sempre chegando e partindo, é o grande desafio de ser contemporâneo e receber “em pleno rosto o facho das trevas que provém

do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). É preciso “coragem”, como escreve Agamben. “Coragem em mim era variável. Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei” (ROSA, 1994, p. 57).

É assim que Riobaldo encara a neblina do passado: com os olhos voltados para aquilo que, embora deseje, não pode alcançar. Ele a recebe em pleno rosto e deixa-se envolver por ela. Dissolve-se nela. Seu passado é uma neblina que atravessa com seu corpo presente. Enquanto símbolo, a neblina (ou o nevoeiro) é alegoria do indeterminado. É o instante em que “as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 634). Ela é o espaço entre material e imaterial no qual sua travessia ocorre. Um espaço opaco no qual os opostos não têm lugar, pois tudo está aberto ao poder-não/poder ser.

A deriva e a imprevisibilidade são as principais marcas dessa experiência temporal representada na/pela narração de Riobaldo. Sua tentativa de criação do revelar-se uma tarefa fracassada. Por isso, suspeita-se constantemente da matéria narrada e o passado torna-se enigma que o narrador busca decifrar à medida que rememora, numa vã expectativa que não se completa, pois “o verdadeiro ensinamento do enigma só começa para além da solução e da desilusão que ele parece inevitavelmente trazer consigo.” (AGAMBEN, 2012, p. 106).

Decifrar o passado não implica uma busca pelo sentido originário do evento evocado. Sua decifração é um exercício imaginativo, inerente à rememoração. Um ato criativo. De acordo com Rocha (2017), devemos prestar atenção no fato de que as recordações do narrador têm como intenção uma busca pela presentificação dos “sentidos que são construídos no exato instante em que ocorre essa tentativa de busca”, e não na procura pelos “sentidos que estão guardados num tempo remoto” (ROCHA, 2017, p. 88).

Tudo isto, para o senhor, meu senhor, não faz razão, nem adianta. *Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava.* Tão mixas coisas, eu sei. Morreu a lua? Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembado. Como vago vou. E muitos fatos miúdos aconteceram. (ROSA, 2019, p. 380, grifos nossos)

Portanto, não é possível separar a vida do narrador de sua narração: “o itinerário existencial que ele perfaz não está concluído no passado; é um processo contínuo, prolongado através do relato” (COUTINHO, 2013, p. 110-111). Logo, a neblina na qual penetra faz-se “a substância de sua narração, que, longe de um frio relato de fatos e

acontecimentos passados, é um processo vivo, ou seja, uma fase do processo de busca, que se desenvolve e toma forma, mediante palavras no próprio ato da narração” (Idem, 2013).

Travessia incerta sua rememoração nutre-se da própria indeterminação. Ela está em uma zona limiar, entre presente e ausente, entre memória e esquecimento, é uma construção que se faz por meio da interpretação de rastros, bem como de “injunções singulares de enunciação, ligadas ao presente específico” (GAGNEBIN, 2014, p. 27). A tarefa é, de fato, dificultosa devido ao estatuto ontológico do próprio passado; ele “é aquilo que não é mais, que foi extinto e não volta [...] mas *é também aquilo cuja passagem continua presente e marcante*, cujo ser continua a existir de forma misteriosa no presente: aquilo que tem sido” (GAGNEBIN, 2014, p. 27, grifos nossos).

Entre o não ser mais e o ser, o passado submete-se ao esquecimento. Segundo Ricoeur, “não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo” (RICOEUR, 2018, p. 48). O temor de esquecer atravessa a narração de Riobaldo, que afirma não gostar de esquecer-se de coisa nenhuma: “esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (ROSA, 2019, p. 293). No entanto, o esquecimento está inevitavelmente inserido em sua rememoração. Algo que podemos observar nas metamorfoses da(s) pedra(s) do Arassuaí. Há assimetrias, bolsões de vazio, na narração de Riobaldo e é por isso que contar torna-se dificultoso. Como afirma Rocha, “rememorar se constitui em trabalho consciente de organização do tempo presente sobre as impressões do passado” (ROCHA, 2017, p. 87). Busca-se, nas palavras de Ricoeur, aquilo que se teme ter esquecido, “provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação” (RICOEUR, 2018, p. 47).

Deleuze e Guattari escrevem que a memória é marcada por condições de descontinuidade e ruptura. Isso faz com que ela compreenda o esquecimento “como processo”; assim sendo, “ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso” (DELEUZE e GUATTARI, 2019, p. 35). A memória é frágil. Ela está em constante tensão, consubstanciando-se com o esquecimento. “A memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também *presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente*” (GAGNEBIN, 2018, p. 44, grifos nossos). Essa tensão entre presença e ausência é o que caracteriza a rememoração do narrador.

A teia rizomática, com suas derivas e rupturas, é o que constitui o tecido da experiência temporal do narrador. Nela, estão contidos os descaminhos de sua memória, os abismos do esquecimento. Também identificamos a presença de um futuro do pretérito, que conduz essas duas forças. Dessa forma, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (Benjamin, 1974, p. 695 e 701 apud Gagnebin, 2018, p. 40). Rememorar, portanto, representa:

Uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2018, p. 55)

Desse modo, podemos considerar o ato de rememorar em *Grande sertão: veredas* como uma operação enredada na “esteira da imaginação” (RICOEUR, 2018, p. 25), conforme propõe Ricoeur ao dizer que “a memória tem duas faces: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção [...] outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui [...] a coisa lembrada” (Idem, p. 26). Em vez de remontar o vivido, monta-se o que ainda não é: o que é potência e contingência. Cria-se uma arquitetura do invisível.

Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão: sem que fosse por minha própria vontade. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o tempo todo. (ROSA, 1967, p. 321 apud ROCHA, 2017, p. 89)

Narrar o vivido não consiste em representar “de maneira mais ou menos feliz, alguma substância feliz, alguma substância vivida, mas, de maneira análoga ao gesto incansável de Penélope, em tecer conjuntamente os fios do esquecer e do lembrar” (GAGNEBIN, 2014, p. 165). Em seu tecer e destecer os fios da memória, e em seu ir e vir de uma jornada errante pelo sertão, Riobaldo é ao mesmo tempo Penélope e Ulisses. Lembrar o vivido não é reter o passado sob a redoma do presente quando queremos inquirir sobre os desdobramentos da memória dentro da narração de *Grande sertão: veredas*. Na verdade, é deixá-lo fluir na matéria vertente da narrativa; deixá-lo sublimar-se, na neblina de sua contingência, de sua potência. Isso explica as digressões, os descaminhos da fala, a narração errática e tortuosa de Riobaldo, sempre às voltas,

dissecando o palimpsesto de imagens que surgem ao passo que rememora, antes de atingir seu cerne.

É sempre com o coração presente que Riobaldo “copia o eco daquele tempo”; que ele conta o que “hoje não entende” e que “naquele tempo não sabia” (ROSA, 2019, 357). É uma aporia da memória gerada por um narrar dificultoso. Não se narra os acontecimentos como eles ocorreram, mas a partir da interpretação que se faz dele no tempo da enunciação. “Para trás deixamos várzeas, cafundão, deixamos fechadas matas. O João-congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. Isto é, minto: hoje é triste, naquele tempo eram as alegrias” (ROSA, 2019, p. 380). Terreno limite da narração, resultante do choque entre narrador viajante e narrador sedentário no aqui-agora do texto. Em outros termos, trata-se do espaço no qual lembrar e esquecer entremeiam-se. Articular o tempo em narrativa, formatar o passado sob os olhos do presente é equivalente a tecer e destecer uma trama que nunca se constitui. É tentar reter com as mãos a neblina do que é tanto ausência quanto presença.

É nesse presente triplo que o narrador “enuncia sua própria situação [...] como um momento constitutivo de outros dois tempos — passado/futuro — e do qual também dependem” (HANSEN, 2000, p. 170). A cesura aberta na/pela enunciação faz com que o narrador seja a memória de um passado estrangeiro ao próprio tempo.

É sempre o presente que articula a memória, mas esse efeito produzido rebate-se como causa produtora: assim, monta-se no texto a teatralização de uma ausência, ‘nonada’, a partir da qual pretensamente se fala para suplementar e orientar uma carência da situação presente (HANSEN, 2000, p. 170-171).

A narração não revela aquilo que foi, mas aquilo que poderia ou não ser. Ao rememorar, Riobaldo nos oferece apenas uma fugaz imagem do vivido, conforme ela emerge em sua fala. Tudo é invenção. Sua narração “faz ser o que não era, restitui significado ao que é insignificante” (MALDONATO, 2012, p. 67). Não é o dado bruto que importa, mas sim sua transposição em narrativa. Sua deformação. A experiência rememorada “não traz os próprios fatos que decorreram, mas as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos que, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito vestígios do que um dia ocorreu” (ROCHA, 2013, p. 20). Com efeito, o desenho estrutural do intrincado processo recordativo do romance é uma narrativa permeada por lembranças inventadas, “daquilo que não houve, rumo à superação dos sentidos das experiências de um passado organizado em texto para a criação de um fugaz futuro

presentificado através da linguagem. *Um processo incessante de devires*” (ROCHA, 2017, p. 82, grifos nossos).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: CESURA DA PALAVRA E DO TEMPO

A gente quer [...] um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo.

Por não se configurarem como uma conclusão propriamente dita, ou mesmo um ponto de chegada, estas não são exatamente considerações finais. Digamos que são um ponto de intermitência, um intervalo, ou ainda uma cesura. Se revisitarmos nossos passos até aqui, veremos que a análise também foi tecida a partir deste gesto que coloca a escritura-leitura em suspensão. No entanto, o que propomos com este núcleo não é tão somente a retomada do itinerário investigativo trilhado. O que queremos com estas "considerações finais" é realizar uma análise panorâmica que se propõe ao mesmo tempo regressiva e progressiva. Regressiva pois retomamos, repetimos enquanto diferença, o que foi dito anteriormente. E progressiva porque queremos gerar, com estas reflexões, novas entradas interpretativas. A abertura sem sutura, a impossibilidade de fechamento da escrita, é o que torna nossa pesquisa uma cesura. Um contínuo inacabamento.

A qualidade de um inacabamento enquanto ato de expressão e criação estende-se à própria obra que aqui estudamos. Sem princípio nem fim, *Grande sertão: veredas* é um platô. Uma topografia áspera e imensurável. Ou, como define Silviano Santiago (2019), um monstro; um ser de papel que não se permite domar. A cesura é possivelmente o grande projeto da narração do romance. Em "Ideia da cesura" (2012), Agamben amplia o olhar sobre o recurso estilístico, comumente empregado na poesia, ao analisar seu uso em Sandro Penna (1906-1977), poeta italiano "com uma poesia de recorte clássico e grande musicalidade" (AGAMBEN, 2012, p. 33). Mais especificamente, o filósofo debruça-se sobre um dos poemas de Penna: "Vou a caminho do rio num cavalo/que quando eu penso um pouco um pouco logo estaca". No poema, a palavra cavalo, que antecipa a cesura rítmica, é tanto uma interrupção quanto uma continuidade. Ela é uma ponte, uma área de passagem. Um limiar: aquilo que não pode cessar de ser escrito porque é a imagem de algo que nunca cessa de não se escrever (Agamben, p. 23).

A partir da análise de Agamben, podemos definir a cesura como o espaço entre o "não-mais e o não ainda"; ou, em outras palavras, o (não) lugar da potência como "presença da privação". Agamben escreve, em *Ideia de prosa*, que a cesura instaura uma fratura na continuidade de um dos versos para logo a seguir buscá-la no verso seguinte,

traduzindo-se na figura do *enjambement* de modo a relativizar a separação entre poesia e prosa. Desse modo, torna-se um dispositivo que age sobre o andamento, as pausas e os avanços e recuos do poema e, por extensão, na linguagem poética. Ela coloca a escritura-leitura em suspensão, permitindo o texto avançar ou recuar, dizer ou não dizer. Sua incidência acontece, portanto, sobre a língua e sobre o tempo. Com isso, podemos vê-la como uma potência que também é um ato de impotência, como diria Agamben em “O que é o ato de criação?” (2018). É o aspecto de *ser* e ao mesmo tempo *não ser* que marca toda a experiência da escritura-leitura do romance de Rosa.

Narrar o vivido é o meio encontrado por Riobaldo para suturar a cesura do tempo, para dar forma ao informe. Afinal, como constata Ricoeur, a narração é um dos únicos procedimentos capazes de dar corpo ao fantasma do tempo, pois “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2020, p. 93). Conseqüentemente, a única réplica para essa “ruminação inconclusiva” é o próprio ato de narrar, por meio do qual “contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas” (RICOEUR, 2020, p. 129). É pela/na palavra que o narrador busca materializar o imaterial, atribuir-lhe sentido e então desvelar a neblina do que é contingente. No entanto, por ser um vórtice, um redemoinho que desestabiliza as diversas camadas semânticas do texto, a língua com a qual se narra é também uma cesura, um espaço limiar no qual tudo está em rotação. Ao rememorar, o narrador fracassa em sua tarefa de remontar o vivido no aqui-agora da narração, criando em sua fala uma sequência de vazios, de lacunas, abrindo no corpo do texto uma nova cesura.

Enquanto narrador viajante e sedentário, Riobaldo encontra-se na transição entre um “passado imediato e um futuro iminente” (PINTO, 2012, p. 51), em uma zona limite. Ao narrar e rememorar os desdobramentos de si próprio, os lugares atravessados retornam como o desenrolar de uma totalidade aberta e inacabada. Para Ricoeur, o presente muda incessantemente, nunca cessando de acontecer. É o caso da enunciação no romance, que instaura um tempo em espiral, tecido pela percepção presente de um narrador múltiplo e de sua língua gaguejante, fragmentada: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem amanhã: é sempre. Tormentos” (ROSA, 2019, p. 106). Os “tormentos” de Riobaldo nada mais são do que as circunvoluções de sua fala, que orbita em torno do próprio passado remontado, elaborado e criado no aqui-agora do seu narrar. Trata-se de um tempo rememorado, mas que não se permite narrar tal como foi. Conta-se o vivido,

mas um vivido que é reinterpretado sob os olhos ambíguos do presente, que também é passado e futuro. Pois, como constata Ricoeur (2018), é a evocação presente que irá ou não definir a anterioridade do que se recorda.

Apesar do que afirma Riobaldo após a morte de Diadorim — “Aqui a estória se acabou./ Aqui, a estória acabada./ Aqui a estória acaba.” (ROSA, 2019, p. 428) —, não há fim em sua narração. A reiteração de um possível término pode ser lida como sua negação. Além do mais, há uma progressão que implica a continuidade da própria narração a partir de seu (in)acabamento. Do pretérito perfeito ao presente, ele atribui ainda o adjetivo “acabada” à estória, à matéria vertente. Ainda que indique que a “estória acabada acabou e acaba”, não devemos ignorar o advérbio de lugar inserido antes de cada frase: “aqui”. É no aqui-agora da narração que o passado, supostamente acabado, é criado no tempo no qual se narra. Além disso, a sucessão dos acabamentos do texto é feita não em uma linha reta, em uma frase contínua, mas em três breves parágrafos. Talvez a divisão do que poderia facilmente ser exposto em uma única sentença sem que seu sentido se perdesse seja o índice mais representativo da cesura no romance. Linguagem e tempo, narração e rememoração, articulam-se para criar uma abertura infinita, uma estória que está sempre acabando e recomeçando.

A cesura abre-se como a potência de uma busca errante. No presente da narração, Riobaldo observa através de uma frincha não exatamente um possível vivido, mas uma sucessão de não-vividos. “Mas eu estou repetindo muito miudamente, *vivendo o que me faltava [...] Eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembrado [...] Eu conto; o senhor me ponha ponto*” (ROSA, 1994, p. 760, grifos nossos). Ele encontra vazios, escuros. Uma neblina opaca, dentro da qual tropeça em fragmentos. Riobaldo narra uma vida inteira que podia ter sido e que não foi. Esse “poder ser e não ser”, que caracteriza sua rememoração, é aquilo que Heidegger chama de o não dito; isto é, “o que ainda não se mostrou, o que ainda não chegou a aparecer”; é o impronunciado que se resguarda nesse não dito, e que se abriga “no velado como o que não se deixa mostrar, é mistério” (HEIDEGGER, 2019, p. 202). A cesura é o que atualiza o texto, tornando-o um processo intermitente de escritura-leitura. Ao colocar o texto em suspensão, ela faz com que a obra seja um processo em andamento e não um objeto acabado, mas um ser, um corpo em devir. Uma sucessão de fins e de inícios.

A leitura de *Grande sertão: veredas* exige pausa. Ela nos suspende enquanto leitores e faz com que, levantemos a cabeça, ainda que por um breve instante, e nele possamos experimentar a cesura em sua imaterialidade de potência de privação. O

contínuo inacabamento dessa enunciação aparece no fim e no princípio da obra. Não há um começo, tampouco um encerramento. *Grande sertão: veredas* é um romance do *é. Do aqui-agora*. O travessão e o símbolo do infinito são apenas partes de uma travessia da escritura-leitura. Eles marcam a continuidade e a pausa dessa experiência do tempo na linguagem. Ambos são vórtice e neblina da narrativa, criando uma expectativa que nunca se completa. *No-nada* para o infinito: eis aqui a fratura aberta, o espaço vazio da cesura de um romance e de uma pesquisa — não apenas da nossa, mas de toda a fortuna crítica da obra — que nunca se encerram.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015. (Trad. Paulo Pinheiro).
- ADORNO, T. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: **Notas de literatura I**. São Paulo, 34, 2003.
- AGAMBEN, G. **O fogo e o relato: Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros**. São Paulo: Boitempo, 2018,
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, G. **Ideia de prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ARRIGUCCI, JR. D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In.: ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 475-504.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOLLE, W. **grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2016 (3ª reimpressão)
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes, 1989.
- BOSI, E. **O tempo vivo da memória**. Cotia: Atêlie, 2013 (3ª edição).
- BRUYAS, J.-P. Técnicas, Estruturas e Visão em Grande Sertão: Veredas. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 18, 1976.
- BRANDÃO, M. de F B. A hidrografia na trajetória de Riobaldo em “Grande sertão: veredas”. **Revista Cerrados**. Montes Claros, v. 12, n. 1, 2014.
- BRAIT, Beth. **Guimarães Rosa (Literatura Comentada)**. São Paulo: Nova Cultural, 1988
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CHKLÓVSKI V. A arte como procedimento. In.: TODOROV, T. **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- COUTINHO, Eduardo F. **Grande sertão: veredas — Travessias**. São Paulo: Realizações, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: UNESCO (Org.). **América latina em sua literatura**. Coordenação e introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 281-305.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: CANDIDO, A. **Tese e antítese: ensaios**. São Paulo: Imprensa, T.A. Queiroz, p. 121-139, 2002.

CHEVALIER & GHEERBRANT, J. & A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2019.

DELEUZE & GUATTARI, G. & F. *Rizoma* in.: **Mil platôs, vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE & GUATTARI, G. & F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2016.

FANTINI, M. (org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG., 2008.

REBELLO, I. F. O jogo do passa-anel: estratégias do narrar em Grande sertão: veredas. In.: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. **Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: USP, 2008, sem paginação. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/037/IVANA_AL_MEIDA.pdf>. Acesso em 16 de agosto de 2022.

GAGNEBIN, J. M. “Não contar mais?”, In.: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006 (2ª reimpressão, 2018)

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª reimpressão, 2019).

GALVÃO, W.N. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, G. **Figuras III**. São Paulo: Liberdade, 2017.

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

HANSEN, J. A. **O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Editora Hedra, 2000.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. São Paulo: Vozes, 2019.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 2**. (3ª edição). Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2002.

KRISTEVA, J. **História da linguagem**. Lisboa: Coleção Signos, 1969.

MALDONATO, M. **Passagens de Tempo**. São Paulo: Edições SESC, 2012.

MALUFE, A. C. Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas. **Cadernos de Letras**. Rio de Janeiro, n. 26, UFRJ, 2010.

MOURÃO, C P. B. Um nome envereda o Grande Sertão. **Revista Cerrados**. Brasília, n. 25, v. 17, 2008.

MENESES, A. B de. **Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MENESES, A. B de. **Cores de rosa: Ensaios sobre Guimarães Rosa**. Cotia: Atêlie Editorial, 2010.

NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa: Literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2013.

OLIVEIRA, M. R D. de. A ficção literária como antropologia especulativa. **Revista da Anpoll – Literatura: percursos e perspectivas**. Londrina, n. 28, vol. 1, 2010.

OLIVEIRA, M. R. D. de. Da imaterialidade na narrativa contemporânea. In.: **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. São Paulo: EDUC/PUC-SP, 2016.

OLIVEIRA, M. R. D. de. Formas poéticas no limiar: ficção e crítica sob o signo da negatividade. **Revista Cerrados: acontecimento e experiências limites**. Brasília, v. 21, n. 33, 2012.

PEREIRA, M. de A. Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. **Revista Educação e Realidade**, vol. 31, n. 2, UFRGS, 2006, pp. 61-78.

PINTO, D. M. **Consciência e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

RANCIÈRE, J. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Nova Aguiar, 1994. Disponível em: https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/rosa_j_g_grande_sertao_veredas.pdf

ROCHA, H. S. da. Lembrança do futuro no agora da narração em *Grande sertão: veredas*. **Miguilim: Revista Eletrônica do NETLLI**. Cariri, n. 2, v. 6, pp. 81-94, 2017.

ROCHA, R. A. **Tempo e memória em Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa**. 2013. 162 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/99175>>.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa, vol. 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

SANTIAGO, S. Cabo das tormentas. In.: ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 505-513.

SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, R. Grande sertão: a fala. In.: ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 441-444.

UTÉZA, F. **JGR: metafísica do Grande sertão**. São Paulo: EDUSP, 2016.

TIBURI, M. Grande Sertão: Veredas: a memória e o diálogo no personagem Riobaldo. **Letras de Hoje**. Rio Grande do Sul, n. 3, v. 31, p. 63-75, 1996.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIGGIANO, A. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, MEC, 1978.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu, 2018.