



Livia de Sá Baião

**A trama e a urdidura em *Grande sertão: veredas* –
Benjamin relampeja no sertão roseano**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Abril de 2016



Livia de Sá Baião

**A trama e a urdidura em *Grande sertão: veredas* –
Benjamin relampeja no sertão roseano**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Heloísa Maria Murgel Starling

UFMG

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de abril de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Livia de Sá Baião

Graduou-se em Economia na PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 1985. Participou de diversos congressos apresentando trabalhos sobre a questão da memória e da linguagem em Walter Benjamin e Guimarães Rosa.

Ficha Catalográfica

Baião, Livia de Sá

A trauma e a urdidura em Grande sertão : veredas - Benjamin relampeja no sertão roseano / Livia de Sá Baião ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2016.

103 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Dissertação. 2. Memória. 3. Esquecimento. 4. Experiência. 5. Modernidade. 6. Tempo. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

À minha orientadora Rosana, mestra inspiradora, que fez brilhar no meu céu as constelações benjaminianas e plantou no meu coração a vontade de quem sabe, um dia, tornar-me doutora.

Ao meu marido, meu norte, meu sul, meu leste, meu oeste, meu porto seguro.

À minha mãe, que me contaminou com a doença do sonho.

Ao meu pai, que me ensinou a ler os livros do mundo.

Ao meu filho Pedro, que sabendo que era impossível, foi lá e fez.

À minha filha Julia, a perfeição em busca da perfeição.

Ao meu filho Zé, leitor de almas, senhor dos tempos.

À minha irmã Patricia, companheira de todas as horas e minha revisora inigualável.

À minha irmã Maisa, doutora e orientadora “do coração”.

A Wolfgang Bock, que muito iluminou a minha compreensão dos difíceis textos de Walter Benjamin.

Ao Departamento de Letras da PUC e, em especial, aos professores Julio, Marília, Fred, Paulo, Eneida e Helena, dos quais tive o privilégio de ser aluna.

Resumo

Baião, Livia de Sá; Bines, Rosana Kohl. **A trama e a urdidura em Grande sertão: veredas – Benjamin relampeja no sertão roseano**. Rio de Janeiro, 2016, 103p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação propõe uma leitura de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, através das lentes de Walter Benjamin, usando como intercessores os ensaios “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Nesses ensaios Benjamin levanta questões fundamentais a respeito da memória, do esquecimento, da experiência (*Erfahrung*) e da vivência (*Erlebnis*) entrelaçando-as com narrativa, temporalidade e modernidade. A intenção será investigar como estas questões permeiam *Grande sertão: veredas* e pensar se, a exemplo de Proust e Baudelaire, Rosa conseguiu se aproximar da possibilidade de construir a experiência (*Erfahrung*) através de sua prosa poética, de acordo com os conceitos benjaminianos contidos nos ensaios em questão. A partir das diversas afinidades eletivas identificadas entre Rosa e Benjamin, também se pretende imaginar se Rosa poderia ser mais uma estrela na constelação de escritores sobre os quais Walter Benjamin escreveu. Afinal, como se verá, Rosa e Benjamin são dois místicos e míticos escritores que colocam a linguagem acima de tudo e a literatura como meio para explorar questões filosóficas e metafísicas.

Palavras-chave

Memória; esquecimento; experiência; modernidade; tempo.

Abstract

Baião, Livia de Sá; Bines, Rosana Kohl (Advisor). **The warp and the woof in *The devil to pay in the backlands* – Benjamin flashes in Rosa’s backlands.** Rio de Janeiro, 2016. 103p. Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The proposal of this thesis is to read *The devil to pay in the backlands*, by João Guimarães Rosa, through Walter Benjamin’s eyes using, as intercessors, two texts by Walter Benjamin: “The image of Proust” and “On some motifs in Baudelaire”. In those two essays, Benjamin raises fundamental questions about memory, forgetting, experience (*Erfahrung*) and lived experience (*Erlebnis*), intertwining them with issues such as narrative, time and modernity. The aim is to explore how those issues permeate *The devil to pay in the backlands* and consider if Rosa was close to artificially reproducing experience (*Erfahrung*) through his poetic writing, like Proust and Baudelaire, based on the concepts developed by Benjamin in the aforementioned essays. Given the elective affinities identified between Rosa and Benjamin, the intention is to consider if Rosa could be one more star in Benjamin’s constellation of writers. As will be shown, Rosa and Benjamin are two mystic, mythic writers that put language above all and see literature as a means of exploring philosophical and metaphysical questions.

Keywords

Memory; forgetting; experience; modernity; time.

Sumário

Introdução	9
1 Afinidades eletivas	11
1.1. Afinidades eletivas: Walter Benjamin, Guimarães Rosa, Proust e Baudelaire	12
1.2. Os ensaios “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”	18
1.3. Onde Benjamin, Rosa e Proust já se cruzaram	19
2 Lembrar, deslembrar e relembrar	26
2.1. A trama da memória e a urdidura do esquecimento	28
2.2. Tempo e Memória	41
2.2.1 Presentificação do passado	43
2.2.2 Intencionalidade da rememoração	57
2.3. Riobaldo, entre o narrador tradicional benjaminiano e o sujeito lukacsiano, problemático e moderno	66
3 Modernidade - Rosa no paideuma de Benjamin	76
3.1. Experiência (<i>Erfahrung</i>) e vivência (<i>Erlebnis</i>)	77
3.2. Baudelaire e Proust na constelação da modernidade de Benjamin	79
3.3. Rosa no paideuma de Benjamin	83
Conclusão	98
Referências bibliográficas	100
Bibliografia consultada	103

Mas o que acontece quando a história não se fecha? A multidão que assiste fica doente, contaminada por uma enfermidade que se chama a doença de sonhar. João Guimarães Rosa é um contador que não fechou a história. Ficamos doentes, nós que o escutamos. E amamos essa doença, esse encantamento, essa aptidão para a fantasia. Porque a todos não nos basta ter um sonho. Queremos mais, queremos ser um sonho.

Mia Couto

Introdução

Esta dissertação é resultado do meu amor “à primeira vista” por *Grande sertão: veredas* e da admiração, que nasceu e cresceu lentamente, à obra de Walter Benjamin, uma admiração conturbada, marcada pelo fascínio e pela desconfiança que uma atea pode ter em relação a um filósofo que acredita na apocatástase.

Assim como Benjamin, entendo que interpretações hermenêuticas totalizantes, em um arcabouço teórico completo e acabado não são apropriadas para pensar uma obra tão densa e brilhante quanto a de Rosa. Acredito que o legado desse escritor, como disse o filósofo alemão referindo-se a Proust, é formado por obras que fundam um gênero. Sobre os treze volumes de *À la recherche du temps perdu*, Benjamin escreve no ensaio “A imagem de Proust”: “Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais.” (Benjamin, 2012a, p. 37). São casos excepcionais porque, assim como *Em busca do tempo perdido* é “um Nilo de linguagem que transborda nas planícies da verdade” (ibidem, p. 36), *Grande Sertão: veredas* é como um São Francisco de palavras que inunda o sertão mineiro para verdejar seus buritis.

Benjamin, em sua teoria sobre crítica literária, considera que as obras de arte são incompletas e estão esperando uma interpretação contemporânea que as atualize. Ele faz do não acabamento a principal característica da obra de arte e entende que a tarefa do crítico seria completá-la, no sentido de desdobrá-la a partir e para além dela. Dessa maneira, as obras são atualizadas, tanto pelo crítico quanto pelo leitor, a cada releitura. Aparentemente, é o que pretende Rosa quando escolhe acabar seu romance de mais de 600 páginas com uma lemniscata, símbolo do infinito.

O desejo de reler *Grande sertão: veredas* a cada vez que se chega à lemniscata final e os significados novos que surgem a cada leitura asseguram a possibilidade dos inúmeros desdobramentos dos quais fala Benjamin e me fornecem a coragem para me debruçar sobre essa obra tantas vezes examinada. Pretendo fazer relampejar aqui “correspondências” que fui encontrando, assim como as linhas entre as estrelas de uma constelação, entre Benjamin, Rosa, Proust e Baudelaire. Na busca de uma lógica misturada e imperfeita, perdida e instigante,

como a da modernidade, tento fazer o cruzamento de caminhos tão distantes quanto os de Paris, de Berlim e do sertão mineiro. Com certeza, na maior parte do trabalho, recorro a lugares comuns e a interpretações já clássicas e tradicionais, mas fundamentais para o entendimento da obra e fonte de inspiração.

O tema central da dissertação é a memória e sua relação com o tempo e a narrativa. A partir dos conceitos de memória, esquecimento, tempo, experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) desenvolvidos por Walter Benjamin em seus ensaios “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, procuro pensar como o processo de rememoração do jagunço Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, articula-se ao de Marcel, herói de *Em busca do tempo perdido*. Esses dois romances são emblemáticos no que diz respeito à modernidade que é a questão filosófica principal nos dois ensaios de Benjamin. Com base nisso, arrisco-me no experimento de imaginar como o filósofo alemão leria a obra do escritor mineiro, sob a ótica da ruptura com a tradição e a derrocada da experiência advinda com a modernidade.

No capítulo 1, o objetivo é fazer um levantamento não exaustivo sobre a fortuna crítica que liga Rosa a Benjamin, que ganha corpo a partir de meados dos anos 1990 e sobre possíveis aproximações entre Benjamin, Rosa, Baudelaire e Proust.

No capítulo 2, a memória e os processos de rememoração de Riobaldo e Marcel são os temas centrais que se desdobram na questão do tempo e da narrativa. Como passagem do tempo é condição necessária para a constituição da memória e só é possível acessá-la a partir do momento em que ela é narrada, não se pode falar de memória sem recorrer ao tempo e à narrativa.

E por fim, no Capítulo 3, o propósito é imaginar e tentar justificar por que Rosa, se fosse lido por Benjamin, faria parte de seu paideuma, e em que medida o romance *Grande sertão: veredas* pode ser considerado também, a exemplo de *Em busca do tempo perdido* e *As flores do mal*, uma tentativa, ainda que artificial, de reproduzir a experiência, enquanto *Erfahrung*, na modernidade.

1

Afinidades Eletivas

João Guimarães Rosa leu Walter Benjamin mas Walter Benjamin não leu João Guimarães Rosa. Benjamin poderia ter ensinado literatura alemã na recém inaugurada Universidade de São Paulo (USP), nos anos 1930 (Löwy, 2005, p. 9). Rosa poderia ter salvado Benjamin concedendo-lhe um visto para o Brasil, como o fez para tantos outros judeus, enquanto cônsul-adjunto em Hamburgo. Mas não, Benjamin infelizmente não conseguiu cruzar a fronteira de Port-Bou antecipando, com uma dose letal de morfina, o fim de sua vida, e Rosa não cruzou o caminho de Benjamin, nem na vida nem na literatura. Além de Rosa só ter publicado seu primeiro livro, *Sagarana*, em 1946, seis anos após o suicídio de Benjamin, seria bastante improvável que esse último se debruçasse sobre a obra de um autor brasileiro. Entretanto, se o fizesse, possivelmente Rosa brilharia na “constelação” de escritores aos quais Benjamin se dedicou ao longo de sua vida, com maior ou menor intensidade: Baudelaire, Goethe, Leskov, Proust, Kafka, Döblin, Brecht e tantos outros. Como seria o Rosa visto pelas lentes de Benjamin? Que título egeria para um ensaio literário sobre *Grande sertão: veredas*: “A imagem de Rosa”, “Sobre alguns temas em Rosa” ou “O narrador”? Que aspectos de sua obra teria ressaltado?

Muito foi escrito sobre Guimarães Rosa. Há uma imensa, brilhante e quase paralisante fortuna crítica, que continua crescendo a cada ano. Muito foi escrito sobre Benjamin. Este quase indefinível crítico literário, escritor, marxista, judeu, filósofo “fora da tradição manifesta da filosofia” (Adorno *apud* Osborne; Benjamin, 1997, p. 11) foi amplamente estudado, analisado e revisitado no Brasil a partir do final da década de 60 quando começaram a ser publicadas as primeiras traduções para o português. Entretanto, foi somente a partir da década de 90 que, de forma lenta e definitiva, os pensamentos e conceitos de Benjamin infiltraram-se nas análises e críticas literárias sobre a obra de Guimarães Rosa, como se verá a seguir.

1.1.

Afinidades eletivas: Walter Benjamin, Guimarães Rosa, Proust e Baudelaire

Começemos por indagar se faz realmente sentido aproximar dois autores tão distantes quanto Guimarães Rosa e Walter Benjamin. O que poderiam ter em comum um alemão, burguês, judeu e marxista, que escreveu intensamente sobre cidades, e outro brasileiro que, apesar de cosmopolita e poliglota, só escreveu sobre o sertão? São muitas as respostas, mas as primeiras foram dadas pelo próprio Rosa na sua entrevista a Günter Lorenz: “Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoievsky, Tolstoi, Flaubert, Balzac; ele era como os outros que eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Era um sertanejo.” (Lorenz, 1983, p. 85). E ainda:

...portanto torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievsky e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen*¹, segundo *Westöstlicher Divan*. (Lorenz, 1983, p. 86)

Nessas duas frases surgem importantes afinidades eletivas entre Benjamin e Rosa. Primeiro, cabe sublinhar o lugar de destaque que Goethe ocupa na constelação de escritores admirados pelos dois autores. Enquanto Rosa explicita sua admiração na já mencionada entrevista, Benjamin dedica dois ensaios específicos ao escritor alemão: o primeiro sobre o livro *Afinidades eletivas* e o segundo, um verbete escrito entre 1926 e 1928, encomendado pela *Grande enciclopédia soviética*. Pensamos ser possível incluir Benjamin ao lado de Goethe, Dostoievsky e Flaubert, nessa lista rosiana de homens que “pensam no infinito”, na eternidade e na solidão, terreno onde o interior e o exterior não podem ser separados porque todos falam essa mesma “língua”, são sertanejos.

Também língua e linguagem aparecem como questões fundamentais no pensamento de Benjamin e Rosa. Desde muito cedo, Benjamin dedicou-se a esses temas, tendo desenvolvido sua teoria sobre a linguagem a partir do ensaio “Sobre as linguagens em geral e sobre a linguagem humana”, de 1916, aprofundando-a em “A tarefa do tradutor”, de 1923, na introdução à *Origem do drama barroco alemão*, publicado em 1924, e, finalmente, em “Problemas na sociologia da

¹ O interior e o exterior já não podem ser separados.

linguagem”, da segunda metade da década de 1930. Para Benjamin, tudo que existe no mundo, os objetos, os animais, as plantas e os homens se expressam através de alguma forma de linguagem e essa se afasta de qualquer função utilitária, comunicando apenas a essência das coisas. Em Benjamin, falam as estrelas, os astros, as borboletas e as flores. Em Rosa, falam os bois, os burros e as coisas. Os morros mandam recados. Para Benjamin, a língua de Adão no paraíso é o ponto de partida e, ao mesmo tempo, o ponto de chegada. Rosa diz: “Deus era a palavra e a palavra estava com Deus” (Lorenz, 1983, p. 88). Rosa queria “voltar a cada dia à origem da língua, lá onde a palavra está nas entranhas da alma” (ibidem, p. 84), achava que “o idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo...” (ibidem, p. 83), o mesmo que procura fazer o filósofo alemão, escovando a língua e a história “a contrapelo” e escavando o passado como quem escava uma cidade soterrada. (Benjamin, 2012b, p. 245).

Marília Rothier Cardoso, em seu ensaio “Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem”, já havia identificado “uma impressionante semelhança entre o pensamento dos dois escritores”:

Benjamin formula o conceito da linguagem para além de qualquer intencionalidade comunicativa ou qualquer utilitarismo informacional: “o que a linguagem comunica é a essência linguística das coisas” (Benjamin, 1971, p. 81). Em consequência, o conceito engloba e aproxima as línguas articuladas dos homens e a linguagem “muda” da natureza, operando um deslocamento vertiginoso da razão lógica para a revelação mística. Essa trajetória é, precisamente, o ponto de encontro da aventura filosófica do alemão com a viagem ficcional do brasileiro. Para interferir em circunstâncias político-culturais diversas, ambos escolhem estratégia equivalente – transportar o leitor para um tempo simultâneo onde os mitos modernos, propostos à maneira do oráculo arcaico, perdem sua credibilidade autoritária. Seja para Benjamin, seja para Guimarães Rosa, a tarefa da nomeação, atribuída aos homens, se os destaca dos demais seres, é em função de um empréstimo de uma linguagem sagrada comum a todos e, portanto, tanto melhor empregada quanto mais experimentalmente próximo o nomeador esteja das coisas nomeadas. (Cardoso, 2006, p. 113)

Da linguagem passamos à oralidade, já que a tradição oral também ocupa lugar central na obra dos dois autores. Benjamin dedica boa parte do ensaio “O narrador” para louvar o grande contador de histórias, “a experiência que passa de boca em boca” (Benjamin, 2012a, p. 214), a tradição oral da poesia épica, o dom de ouvir e as comunidades de ouvintes. Não por acaso, Rosa escolhe abrir *Grande sertão: veredas* com um travessão e “Desenredo”, oitava estória de *Tutaméia*,

começa com “Do narrador a seus ouvintes: - Jó Joaquim, cliente, era quieto, ...” (Rosa, 1967, p. 38). Por isso, talvez, a prosa altamente poética, as onomatopeias, a primazia dos sons e o valor de cada palavra sejam seminais para ambos.

Há algumas afinidades um pouco mais prosaicas como o uso de cadernetas e o grande interesse por anagramas. Quanto às cadernetas de Benjamin, Hannah Arendt conta, no seu ensaio sobre o autor, em *Homens em tempos sombrios*: “nada lhe era mais característico nos anos 30 do que os pequenos cadernos de notas, com capas pretas, que sempre levava consigo e onde incansavelmente introduzia, sob forma de citação, o que a leitura e a vida diária lhe rendiam como ‘pérolas’ e ‘coral’ ” (Arendt, 2013, p. 216). As famosas Cadernetas de viagem de Rosa, muitas delas perdidas, infelizmente, foram matéria-prima e inspiração para seus livros. As mais conhecidas são aquelas batizadas, pelo próprio Rosa, de “A boiada 1” e “A boiada 2” quando passaram de cadernetas para textos datilografados e deram origem ao personagem Manuelzão, além de revelar os caminhos trilhados pelos jagunços de *Grande sertão: veredas*. Já sobre anagramas, o mais famoso de Rosa é aquele contido em “Cara de Bronze”, “- Aí, Zé, ôpa!”, que ele explica em sua carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, de 25 de novembro de 1963: “intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ía: a Poesia”. De Benjamin, vale citar o título de seu artigo “Agesilaus Santander” que, como afirma seu amigo Gershom Scholem, seria um anagrama de *Der Angelus Satanas*.

Interessante, também, é a coincidência da metáfora do alquimista usada pelos dois autores e pertencente ao universo das ciências químicas, o mesmo da metáfora escolhida para dar título a este capítulo: afinidades eletivas². Benjamin

² “Afinidades eletivas” é um termo científico utilizado no início do século XIX para descrever a tendência de certos elementos e compostos químicos de se combinarem entre si em detrimento de outros. Foi utilizado por Goethe no romance homônimo como metáfora para pensar as relações humanas de conflito, paixão e o instituto do casamento. Além disso, e mais importante para o presente trabalho, é que Benjamin escolheu esse termo para definir a relação entre Baudelaire e o artista Charles Meryon, autor de famosas vistas de Paris em água-forte, no ensaio “Paris do segundo império”. Diz ele: “(Baudelaire) Admirava Meryon apaixonadamente. Ambos tinham **afinidades eletivas**. Nasceram no mesmo ano; suas mortes estão separadas por meses apenas. Ambos morreram isolados e seriamente perturbados: Meryon como demente em Charenton; Baudelaire, afásico, numa clínica particular. A fama sobreveio a ambos tardiamente” (Benjamin, 1989, p. 85). E Benjamin segue por mais duas páginas a falar sobre as afinidades eletivas entre os dois artistas.

compara o crítico ao alquimista que, ao olhar para a fogueira não se preocupa com as cinzas e a madeira, olha apenas para as chamas que preservam um enigma:

...se, por força de uma símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas a madeira e as cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado. (Benjamin, 2009, p. 13-14)

Já Rosa recorre à figura do alquimista para compará-la a do escritor. Diz ele:

Escrever é um processo químico: o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos quando me comparam a Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (Lorenz, 1983, p. 85)

Estamos, então, diante de dois alquimistas e poetas que têm a coragem de desafiar as convenções narrativas de maneira radical. Dois escritores e filósofos que pensam o mundo a partir de um olhar deslocado: Rosa/Riobaldo, um jagunço letrado que pensa o Brasil a partir do sertão; Benjamin, um alemão exilado que pensa a República de Weimar a partir da Paris do Segundo Império. Através da narrativa, ambos voltam constantemente ao mundo que perderam.

Pode-se dizer também que as questões do tempo e da memória perpassam cada fragmento de Benjamin e cada estória de Rosa. E, a partir daqui, as ruas de Benjamin e as veredas de Rosa se cruzam também com os caminhos de Proust. Os três autores lutam contra o tempo inumano, abstrato e insaciável dos relógios e dos cronômetros (Gagnebin, 2004, p. 52), recusam-se a escrever de forma linear e a obedecer à ordem cronológica dos fatos. Mas não o fazem como os novos Josués que, irritados com a hora, “alvejam o relógio para suspender o dia” (Benjamin, 2012c, p. 19). Eles escolhem enfrentar a passagem inexorável do tempo através da narrativa recorrendo à força da linguagem e da memória.

Infância em Berlim por volta de 1900 está longe de ser uma biografia cronologicamente ordenada, que conta a infância de um menino burguês alemão em Berlim. Para narrar sua experiência enquanto criança, Benjamin escolhe escrever um conjunto de fragmentos seguindo “a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de causal e biográfico, mas sim de necessário e

social” (Benjamin, 2013, p. 69). O tempo “entrecruzado” que dialoga com o conceito de “imagem dialética” elaborado por Benjamin pode ser entrevisto na leitura que ele faz de *Em busca do tempo perdido*. Ao molhar a madalena no chá, o passado volta involuntariamente, como um lampejo, no “agora” de Marcel, o personagem central do romance. É somente nesse instante que a imagem de Combray é integral e essencialmente recuperada.

Se as narrativas não acontecem de forma linear em Paris e Berlim, tampouco é assim no sertão roseano. Lá as histórias também não se submetem aos ponteiros dos relógios. Riobaldo, herói de *Grande sertão: veredas* declara: “contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância” (Rosa, 2001, p. 115). Presente e passado cruzam-se sem parar, reforçados pelo uso de tempos verbais que desafiam as regras gramaticais: “No passado, eu, digo e sei, sou assim...” (ibidem, p. 156); “O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível” (ibidem, p. 260) – aqui um jogo entre “se fosse possível” e “se eu pudesse” ou “Era o que eu acho, é o que achava” (ibidem, p. 261) – uma dupla mistura entre presente e pretérito.

Quando estava escrevendo *Infância em Berlim por volta de 1900*, Walter Benjamin teria dito a seu amigo e crítico Theodor Adorno (Benjamin *apud* Kahn, 2012, p. 3) que ele não queria ler nenhuma palavra de Proust além das necessárias para continuar traduzindo-o para o alemão, sob pena de perder-se em uma dependência que poderia prejudicar a sua própria produção. Tinha medo de ser contaminado de forma irremediável por Proust. Mas, assumidamente, *Infância em Berlim* é uma reescrita fragmentária e em pequena escala de *Em busca do tempo perdido*³. A relação de Benjamin com Proust é tão intensa quanto a de Benjamin com Baudelaire. O filósofo alemão afirma, inclusive, que é impossível entender Baudelaire sem ler o que Proust escreveu sobre *As flores do mal*. Benjamin traduziu *A sombra das raparigas em flor* e *O caminho de Guermantes* com seu amigo Franz Hessel. Traduziu sozinho *Sodoma e Gomorra* mas esse manuscrito infelizmente se perdeu, restando apenas o ensaio que o acompanhava, publicado em 1929 como “A imagem de Proust” (“*En traduisant Marcel Proust*” na versão

³ Sobre a relação entre *Infância em Berlim por volta de 1900* e *Em busca do tempo perdido*, ver Jeanne Marie Gagnebin, “A criança no limiar do labirinto”, em *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

original). Além das relações já mencionadas, Benjamin dedica muitas páginas do texto “Sobre alguns temas em Baudelaire” a conceitos e reflexões proustianas.

Guimarães Rosa se recolheu na embaixada brasileira na Colômbia durante o “Bogotazo”⁴, quando morreram centenas de pessoas em 1948, para reler os sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, ignorando a cidade que pegava fogo. Perguntado por Antonio Callado se não tinha visto tantas mortes acontecidas no meio da rua, Rosa respondeu: “Ora, Callado, o que eu tenho que escrever já está tudo aqui na minha cabeça”. Preferiu contaminar-se com Proust do que com os redemunhos no meio das ruas de Bogotá (Ventura, 1993, p. 82).

Na carta que Harriet de Onís, a tradutora para o inglês de *Grande sertão: veredas*, envia para Rosa em 3 de abril de 1960, ela sugere o título “The river and the plains” para o romance a ser lançado nos Estados Unidos, no intuito de “evocar” nas mentes dos leitores americanos uma das partes de *A la recherche du temps perdu*, que havia sido traduzido para o inglês como *The cities and the plains*.

Além de Proust e Goethe, Baudelaire também se destaca nas constelações de Benjamin e Rosa. Nos *Diários de Hamburgo*, documento ainda inédito que tem uma cópia arquivada na Biblioteca da UFMG⁵, Rosa transcreve trechos de *As flores do mal*, incluindo parte do Prefácio escrito por Théophile Gautier (aparentemente da edição *Les fleurs du mal*, Paris, 1900, Calmann Levy, Editeur). Outras citações aparecem nos Estudos para Obra e Cadernos arquivados no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB da Universidade de São Paulo (USP). Baudelaire também é seminal no pensamento de Benjamin, segundo Katia Muricy, através de Baudelaire:

Walter Benjamin não cessa de falar de si próprio. Seus clássicos ensaios sobre o poeta respondem às exigências de elaboração de seu próprio pensamento. Ecoam na sua leitura as preocupações em torno de uma teoria do tempo e da história, que já elaborara no livro do Drama barroco alemão [...] Benjamin encontra na poesia de Baudelaire a interpretação capaz de conectar elementos simultaneamente

⁴ O termo “Bogotazo” se refere aos intensos protestos que se seguiram ao assassinato do candidato liberal à presidência da república da Colômbia, Jorge Eliécer Gaitán, no dia 9 de abril de 1948, durante o governo de Mariano Ospina Pérez. Os intensos e violentos protestos de apenas 10 horas deixaram mais de 600 mortos e grande parte do centro de Bogotá destruído.

⁵ O original encontra-se com a família. A cópia foi cedida pelo espólio da escritora Henriqueta Lisboa, cujo acervo foi doado à UFMG.

atemporais e históricos que possibilitam construir a experiência da modernidade. (2009, p. 209-210)

Também Rosa se aproxima de Baudelaire e de Benjamin no que diz respeito ao caráter de trapeiro do poeta e do filósofo. Afinal, Rosa conta não só a história dos vencedores, mas, sobretudo, dos vencidos. Dos catrumanos, loucos e esquecidos, que habitam o fundão do Brasil e que a cidade se recusa a enxergar. Não por acaso Riobaldo, quando assume a chefia do bando, escolhe o menino negro Guirigó para acompanhá-lo, sempre emparelhado do seu lado esquerdo e o cego Borromeu, do seu lado direito. A eles pede conselhos e por eles é seguido até a luta final no Paredão onde presenciam, juntos, a morte de Diadorim.

1.2.

Os ensaios “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”

O ensaio “A imagem de Proust” (“*Zum Bilde Proust*”) foi publicado em 1929 no *Literarische Welt*, um grande jornal intelectual de esquerda da República de Weimar. O título “A imagem de Proust” tem um duplo genitivo (ou triplo?), designando ao mesmo tempo a imagem que o próprio Proust fazia de si mesmo, aquela que se pode fazer dele e a imagem que surge a partir de sua obra.

Nesse belo ensaio, Benjamin coloca em prática toda sua teoria sobre “a tarefa do crítico”. Escrevendo poeticamente, Benjamin vai tecendo relações inusitadas entre a vida e a obra de Proust, ressaltando aspectos não explorados por outros críticos, revelando aos poucos a “verdade” da obra, completando-a de forma magistral e encontrando, até mesmo, uma possibilidade de futuro no tempo perdido. A primeira das três partes é dedicada à descrição da obra em si. Na segunda parte, Benjamin se detém sobre questões mais sociológicas e, na terceira e última parte, os focos são o tempo, a experiência e a forma como Proust lidou com a sua doença e com a morte.

O ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” é o resultado da revisão da segunda parte do texto inicialmente escrito por Benjamin, “Paris do Segundo Império”, que integraria o livro inacabado sobre Baudelaire, *Charles Baudelaire:*

um lírico no auge do capitalismo. O texto original foi duramente criticado por Theodor Adorno⁶ e, em seguida, completamente reformulado por Benjamin.

“Sobre alguns temas em Baudelaire” é composto por 12 seções, sendo as de número II, III, IV, IX e X as que mais nos interessam, por tratarem diretamente da obra de Proust. Nelas Benjamin desenvolve uma teoria da memória e da experiência, recorrendo ao texto “Além do princípio do prazer” de Freud e através de uma crítica da vivência e da filosofia de vida em Bergson e Dilthey.

São esses os dois ensaios que serão usados como intercessores na releitura de *Grande Sertão: veredas*. Entende-se que as reflexões que Benjamin propõe neles, sobre a obra de Proust, podem servir para desviar o olhar já tantas vezes voltado para a imensa fortuna crítica de *Grande sertão: veredas*. Na presente dissertação, pretende-se, pois, fazer relampejar ideias de Benjamin no grande sertão roseano, enveredando por, quem sabe, novas “passagens” ou descobrindo novas veredas.

1.3.

Onde Benjamin, Rosa e Proust já se cruzaram

Ao que tudo indica, o filósofo e crítico literário Benedito Nunes foi o primeiro a fazer relampejar ideias e conceitos de Walter Benjamin sobre a obra de Rosa. Não nos seus ensaios sobre o autor contidos no famoso *O dorso do tigre*, de 1969, mas no artigo “Literatura e filosofia” (Nunes, 2013, p. 140-168), publicado pela primeira vez em 1976 sob o título “A prática da interpretação de textos a partir de uma ótica interdisciplinar” (II Encontro Nacional de Professores de Literatura) nos Cadernos da PUC-RJ. Nesse texto, Nunes recorre a Benjamin ainda que de forma tímida, embora certa, propondo aplicar a *Grande sertão: veredas* a reflexão de Benjamin sobre *Afinidades eletivas* de Goethe, que convoca a filosofia como guia, caracterizando-a como “irmã” das obras artísticas e instância de questionamento: “desde o momento em que, ultrapassando as fundações, nos elevamos em nosso exame até a visão intuitiva do romance terminado, é a filosofia – e não o mito – que é chamada a nos servir de guia.” (Benjamin *apud* Nunes, 2013, p. 164). Sete anos depois, Benjamin comparece

⁶ Na famosa carta de 10 de novembro de 1938, Adorno pede a Benjamin, em nome da redação da revista do Instituto de Pesquisa Social, uma revisão profunda do texto, em função da falta de articulação teórica, em especial, de argumentação dialética.

novamente em “A matéria vertente” (Nunes, 2013, p. 169-195), onde a questão da temporalidade do romance é problematizada através do conceito benjaminiano de “ideal do problema”, explicado em longa nota de rodapé, que ocupa mais de quatro páginas do ensaio.

À exceção dos artigos de Benedito Nunes mencionados acima, é possível afirmar que, até a década de 1980, os textos clássicos da fortuna crítica de Guimarães Rosa tais como *O homem dos avessos* de Antonio Candido, *A seta e o alvo* de Oswaldino Marques, *As formas do falso* de Walnice Galvão e até mesmo *Fórmula e fábula* do benjaminiano Willi Bole não mencionavam Walter Benjamin, tampouco a famosa coletânea de ensaios reunidos na *Coleção fortuna crítica* organizada por Eduardo Coutinho em 1983.

É somente a partir da década de 1990, quando proliferam as traduções para o português da obra de Benjamin e os fóruns de discussão como o Simpósio “Sete perguntas a Walter Benjamin”, de 1992, que suas ideias e conceitos começam a despontar, com maior frequência, nos textos acerca da obra de Guimarães Rosa. Em 1993, Kathrin Rosenfield cita Benjamin em duas oportunidades no livro *Os descaminhos do Demo*, no Prefácio e no último capítulo intitulado “A matriz formal do romance”. No Prefácio, Rosenfield recorre a Benjamin para falar dos conceitos de memória e reminiscência e, ao final do livro, para aproximar as figuras de travessia e do símbolo do infinito, que encerra o romance, à ideia kafkiana de existência de uma “esperança infinita – somente não para nós” descrita por Benjamin nos seus textos críticos e correspondências sobre Kafka (Rosenfield, 1993, p. 195).

Um ano depois, em 1994, Davi Arrigucci Jr. publica seu importante artigo “O mundo misturado”, na revista *Novos Ensaio*s, e destaca, em Riobaldo, características da figura modelar do narrador tradicional benjaminiano (Benjamin, 2012a, p. 213-241), fazendo uma reflexão sobre a “mistura”, em *Grande sertão: veredas*, das formas do romance e da narrativa épica conforme a definição desses gêneros em “O narrador”, concluindo:

Com efeito, é sabido que a tradição oral, fonte da epopeia, nada tem a ver com o modo de ser próprio do romance, forma em ascensão a partir do início da Era Moderna que, pela primeira vez, entre as diferentes espécies de narrativa, como observou ainda Walter Benjamin, não provém da tradição oral nem a alimenta. No entanto, aqui é como se assistíssemos ao ressurgimento do romance de dentro da tradição épica ou de uma nebulosa poética primeira, indistinta matriz original da

poesia, rumo à individuação da forma do romance de aprendizagem ou formação, com sua específica busca do sentido da experiência individual, própria da sociedade burguesa. (Arrigucci Junior, 1994, p. 20)

No mesmo ano, Willi Bolle, pensador alemão radicado no Brasil, que além de benjaminiano é roseano, publica “Grande sertão: cidade” na *Revista USP*, n. 24. Nesse artigo, Bolle “toma emprestado” instrumentos analíticos de Benjamin tais como “imagem dialética”, “imagens do pensamento”, “alegoria” e, assim como Arrigucci Jr., adota as categorias de romance e narrativa épica do ensaio “O narrador” para analisar *Grande sertão: veredas* como “romance urbano”, tentando compreendê-lo como um retrato do Brasil no século XX (Bolle, 94/95, p. 82). Em 2000, Bolle volta ao tema e publica um artigo piloto “grandesertão.br ou: A invenção do Brasil” que, quatro anos depois, será revisto e ampliado no livro *grandesertao.br*. Partindo do pressuposto de que *Grande sertão: veredas* é uma reescrita crítica de *Os sertões* de Euclides da Cunha, e que as duas “obras são discursos de narradores-réus-e-testemunhas diante de um tribunal em que se julgam momentos decisivos da história brasileira”, Bolle desenvolve, em profundidade, a ideia de que o romance é, na verdade, uma releitura da história do Brasil e um estudo detalhado dos conflitos entre a classe dominante e as classes populares (2004, p. 8). E estende a *Grande sertão: veredas* a noção de “romance de formação”, no sentido de formação de um país e não de formação do indivíduo, como *Wilhelm Meister*, de Goethe. Segundo o autor, o conceito de “romance de formação” do Brasil se aplicaria porque Rosa teria resgatado a ideia de diálogo entre classes, que Goethe defendeu no citado romance, em lugar da revolução. Para fundamentar suas teses e pensamentos, Bolle interpreta Rosa usando toda sua bagagem de estudos sobre Benjamin.

De fato, aplicando a proposta metodológica de Benjamin, qual seja: “Dissolver a mitologia no espaço da História”, Bolle apresenta sua interpretação do *Grande Sertão: Veredas*: deixando o sertão de ser assunto temático, para ver nele uma “forma de pensamento” até chegar na “invenção do Brasil”. Como o título sugere, *grandesertão.br: a invenção do Brasil*, Bolle apresenta sua versão e perspectiva de interpretação funcional e histórica, em que os momentos decisivos do legado benjaminiano abrem para uma visão maior: “www.grandesertao” ou “grandesertao.com”. (Pressler, 2006, p. 337-8)

Segundo Jaime Ginzburg, no comentário à primeira edição do livro, Bolle dá grande importância à análise da categoria espaço, assim como ocorreu em seus estudos sobre Walter Benjamin.

A abordagem, além de investigar a especificidade semântica do vocábulo sertão, que desafia tradutores, inclui a exposição e o comentário de mapas. O leitor verificará o empenho de Bolle em unir Rosa e Benjamin em um ‘redemunho’. (orelha do livro)

A partir dos ensaios de 1994 de Arrigucci Jr. e Bolle, passam a ser publicados vários outros que aproximam conceitos e entrecruzam as ideias de Benjamin e Rosa. Em 1998, Susana Lages, em um texto intitulado “As asas da interpretação: notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa” publicado nas trilhas de “O mundo misturado” (também na *Revista USP*), faz uma análise da figura dos anjos em Benjamin e Rosa, com foco nos anjos de “Evanira”, texto poético que integra o livro póstumo de Rosa, *Ave palavra*. Em outro ensaio, “Conversas com o tempo: Grande sertão: veredas” do livro *João Guimarães Rosa e a saudade*, a distinção benjaminiana entre narrativa e romance é retomada por Susana Lages bem como o tema da memória, esquecimento e rememoração, no ensaio “Conversas com tempo”.

Também em 1998, mesmo ano de publicação de “As asas da interpretação”, Heloisa Starling defende sua tese de doutoramento publicada no ano seguinte sob o título *Lembranças do Brasil – teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Analisando *Grande sertão: veredas*, Starling coloca em relevo o potencial político do projeto literário de Guimarães Rosa. Ela recorre a Walter Benjamin, Hannah Arendt, Maquiavel, Thomas Hobbes e Tocqueville para pensar o romance como um grande “mapa alegórico” do país, aberto sobre “um vazio original instituinte da História do Brasil” (Starling, 1999, p. 16-17), no qual se inscrevem as ruínas, os detritos, as histórias dos vencidos nas veredas do projeto de modernização do país. Direcionando o foco de atenção para Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Zé Bebelo, Starling identifica nesses chefes jagunços gestos fundadores por meio dos quais eles pretendiam construir um mundo politicamente organizado no desgovernado sertão. As ideias e conceitos benjaminianos de alegoria, origem, *souvenirs*, memória, história e tantos outros relampejam a todo momento na sua instigante e original análise dessa obra rosiana. Embora outros pensadores como Hannah Arendt compareçam de forma tão relevante quanto Benjamin, pode-se dizer que ali Rosa e Benjamin se encontram e caminham juntos através de uma “estrada de muitos cotovelos”. E assim Starling lê, a contrapelo, a declaração de

Rosa: “Eu não sou um homem político, justamente porque amo o homem. Deveríamos abolir a política” (Lorenz, 1983, p. 77).

Alguns anos mais tarde, o italiano Ettore Finazzi-Agró, no Capítulo 2 de *Um lugar do tamanho do mundo*, publicado em 2001, refere-se a *Grande sertão: veredas* como texto de passagem, “ou *Passagen-Werk* no seu significado mais amplo de operação que põe em relação – lugar de trânsito que, em si mesmo, não deveria abrigar respostas, não deveria admitir, em princípio, a estabilidade da certeza, mas que dá acesso, afinal, a uma forma de verdade” (Finazzi-Agró, 2001, p. 53). Na nota que acompanha o termo *Passagen-Werk*, Finazzi-Agró esclarece que o utiliza exatamente para assinalar seu parentesco com o trabalho de Walter Benjamin, voltando à questão em outros momentos no livro.

Cabe destacar ainda *Memória e esquecimento no Grande sertão: veredas – travessia e melancolia* de Patricia Carmello, de 2013. Segundo a própria autora, o objetivo do ensaio foi:

seguir a rememoração, através da fala do narrador Riobaldo, a fim de pensar como são elaboradas no texto as noções de memória e esquecimento; buscando através de diferentes concepções da filosofia, da psicanálise e da teoria da arte, instrumentos de análise desta questão na obra. (Carmello, 2013, p. 11)

Nessa travessia, Carmello elege como “chaves” para abrir as portas de leitura, conceitos de Benjamin, Freud e Maurice Halbwachs. De Benjamin, ela toma de empréstimo a concepção de narrativa épica e romance, memória, rememoração e história.

Pode-se dizer, então, que somente a partir dos anos 1990 Benjamin foi essencial e definitivamente incorporado ao arcabouço teórico ao qual recorreram com grande frequência os críticos da obra de Guimarães Rosa. Para uma melhor avaliação sobre os efeitos dessa incorporação aos estudos sobre *Grande sertão: veredas*, vale evocar o agrupamento da fortuna crítica dessa obra proposta por Bolle em *grandesertão.br* (2004, p. 19-20):

1. Os estudos linguísticos e estilísticos como os de Mary L. Daniel;
2. As análises de estrutura, composição e gênero como as de Roberto Schwarz, Eduardo Coutinho, Benedito Nunes e Davi Arrigucci Jr., que tecem relações intertextuais;

3. A crítica genética, como as contribuições de Maria Célia Leonel e Ana Luiza Martins da Costa, dedicadas a esclarecer o processo de elaboração da obra;
4. As interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas (Heloisa de Araújo e Francis Utéza);
5. As interpretações sociológicas, históricas e políticas inauguradas por Walnice Galvão com *As formas do falso* que permaneceram isoladas durante muito tempo e tiveram seu interesse renovado a partir do final da década de 1990, com os trabalhos de Heloisa Starling e Willi Bolle.

Outra vertente não elencada por Bolle, mas que vem ganhando força nos últimos anos, são as interpretações com um viés mais psicanalítico como os trabalhos de Cleusa Pinheiro Passos e Adélia Bezerra de Meneses, que recorrem principalmente a Lacan e a Freud para fazer releituras de Rosa.

É possível dizer, portanto, que a obra de Benjamin foi essencial para fundamentar as interpretações de *Grande sertão: veredas* com viés mais político, sociológico e histórico que começaram a surgir, com maior intensidade, a partir de meados dos anos 1990. O arcabouço teórico que já havia servido para refletir sobre as questões político-ideológicas no Brasil na década de 1970, no contexto da ditadura militar e dos movimentos estudantis, passa a ser adotado também para trazer à tona os aspectos mais históricos e políticos do romance, 20 anos depois.

Também a mistura das formas de narrativa épica e romance seguindo os conceitos elaborados por Walter Benjamin nos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza”, foram amplamente discutidos e incorporados à fortuna crítica de Rosa.

No que diz respeito à dimensão mais autobiográfica da memória, aos processos de rememoração, à lembrança e ao esquecimento do narrador Riobaldo, e principalmente à memória não relacionada à história do Brasil e seus aspectos sociais e coletivos, constatamos que a produção de trabalhos não é muito extensa. À exceção do livro já mencionado de Patricia Carmello (*Memória e esquecimento no Grande sertão: veredas*, de 2013) e do texto de Susana Lages, “Conversas com tempo” (2002), que versam sobre *Grande sertão: veredas*, e trabalhos que tratam dos temas em questão a partir de “Nenhum, nenhuma” do livro *Primeiras estórias*,

encontramos apenas algumas dissertações de mestrado e muito poucas teses de Doutorado que estão listadas na página 104 desta dissertação.

Mais escassa ainda é a fortuna crítica que busca aproximações entre Rosa e Proust. Aparentemente o único pensador que se dedicou a estabelecer um diálogo entre os dois escritores foi Benedito Nunes em dois ensaios: “Matéria vertente” e “*Grande sertão: veredas*: uma abordagem filosófica – a figura da narração ou as ciladas do tempo no romance de Guimarães Rosa.” Há outros autores que mencionam Proust ao longo de seus trabalhos, mas sempre de forma pontual, como João Adolfo Hansen (2000, p. 38).

Dessa maneira, julgamos interessante percorrer as trilhas da memória de Riobaldo usando como guias Walter Benjamin e Marcel Proust, fazendo uma leitura de *Grande sertão: veredas* a partir dos ensaios “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”. A intenção é destacar aspectos levantados por Benjamin que possam dialogar com *Grande sertão: veredas*, com foco maior sobre a dimensão mais autobiográfica da memória, os processos de rememoração, lembrança e esquecimento do narrador Riobaldo.

Como os temas elencados estão indissociavelmente relacionados à questão do tempo e da narrativa, pretende-se abordá-los buscando um entrelaçamento com Proust e Benjamin, tentando dar um novo frescor a questões já há muito estudadas pela crítica. Não serão objeto da presente dissertação os aspectos mais sociológicos e históricos de *Grande sertão: veredas*, tampouco as questões relacionadas à memória coletiva e as distinções entre narrativa épica e romance, ainda que os mesmos estejam presentes nos dois ensaios de Benjamin.

2 Lembrar, deslembrar e relembrar

Este capítulo investiga os conceitos de memória e esquecimento desenvolvidos por Walter Benjamin nos ensaios “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire” para pensar, a partir deles, o processo de rememoração de Riobaldo, o narrador e protagonista de *Grande sertão: veredas*. Buscaremos entender como o mergulho de Rosa nas profundezas da alma e as pérolas que ele traz de volta ora se aproximam, ora se afastam de Proust e Benjamin, apropriando-nos aqui, da metáfora usada por Hannah Arendt (2008) no seu ensaio sobre Benjamin, incluída no livro *Homens em tempos sombrios*:

Como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazer à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los à superfície, esse pensar sonda as profundezas do passado não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para a renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas sofrem uma ‘transformação marinha’ e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descerá até elas e as trará ao mundo dos vivos – como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho” e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*. (p. 222)

Pretende-se, ainda, articular memória, rememoração e esquecimento à problematização do tempo e da narrativa na modernidade, como identificado por Benjamin nos ensaios sobre Proust e Baudelaire já mencionados.

É importante ressaltar que o tema da memória está presente de forma direta ou indireta em toda a obra de Benjamin, como não poderia deixar de ser para um escritor, filósofo e colecionador interessado na história, no tempo e, acima de tudo, nos rastros. Em sua carta a Gretel Adorno, de maio de 1940, Benjamin declara: “A questão do lembrar (e do esquecer) vai me ocupar ainda durante muito tempo” (Benjamin *apud* Gagnebin, 2014, p. 218).

Já a importância que Rosa atribui à memória pode ser constatada na passagem transcrita abaixo, da carta a seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, de 17 de junho de 1963, comentando as falhas da tradução de *Grande sertão: veredas* para o inglês:

D) À página 158 da edição americana, começando o último parágrafo, lê-se: “*My memories are what I have.*” Ora, o que está no original [...] é: “O que lembro, tenho.” E a afirmação é completamente diferente... Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma *posse* do que ele viveu, confere-lhe *propriedade* sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto-de-partida nessa concepção. E o que os tradutores entenderam, chatamente, trivialmente, foi que Riobaldo, empobrecido, em espírito, pela vida, só possuísse agora, de seu, suas lembranças. Um lugar-comum dos velhos. Justamente o contrário. Viu? Tanto mais que, seguindo-a imediatamente, a pequenina frase que completa é, no original: “Venho vindo, de velhas alegrias.” E eles verteram: “*I am begging to recall bygone days.*” Aí toda a dinâmica e riqueza irradiadora do dito se perderam! Uma pena. (Rosa, 2003a, p. 114)

Para Rosa, portanto, a memória é um verdadeiro tesouro que pertence ao indivíduo. Aquele que tem a posse das coisas que viveu e que se apropria de seu passado através de suas memórias está muito longe de ser pobre de espírito ou de “implorar” por recordar os dias passados como faz crer a tradução de Harriet de Onís e Prof. Taylor. Muito pelo contrário, diz ele, pois lembrar confere ao sujeito uma riqueza “irradiadora” de alguém que carrega consigo todas as suas vivências, as suas velhas alegrias e antigas tristezas. Além disso, Rosa acredita que é a partir das lembranças que se abrem as veredas metafísicas fundamentais que permeiam o romance, as interrogações sobre a existência de deus e do demônio, o sentido da vida, o destino e o livre-arbítrio. A memória é, portanto, um fio por meio do qual a existência e a linguagem se entrelaçam no tempo, tecendo o texto da vida e das veredas metafísicas.

Na obra de Walter Benjamin, a questão da memória se coloca em dois eixos principais: o primeiro ligado aos aspectos teórico-literários, na sua teoria sobre narração e gêneros literários; e o segundo, ligado à história, tanto na sua dimensão autobiográfica quanto na dimensão coletiva (Gagnebin, 2014, p. 218). É sobre o eixo ligado à teoria literária, mais especificamente nos ensaios “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, que pretendemos nos debruçar. A decisão de restringir o foco do presente trabalho a esses dois ensaios deve-se ao fato de ambos tratarem mais detidamente do romance *Em busca do tempo perdido*. Buscaremos uma aproximação dessa obra com *Grande sertão: veredas* no que diz respeito às formas de narrar, lembrar e esquecer de seus personagens principais: Marcel, um cidadão burguês que caminha por Combray, Paris e Balbec, sem participar de grandes aventuras, vivenciando pequenos acontecimentos que chegam a nós, leitores, e são ampliados pela lente de suas memórias; e Riobaldo, um sertanejo que lidera perigosas batalhas, experimenta deus e o diabo,

vai trilhando pequenas veredas para contar a nós, leitores-ouvintes, suas recordações. Marcel e Riobaldo contam sua história na tentativa de compreender aquilo que, enquanto foi vivido, não pôde ser compreendido. O jagunço entende tudo só depois: “Reflita o senhor nisso, que foi o que depois entendi vasto” (Rosa, 2001, p. 202). O mesmo acontece com o cidadão: “Porei à parte, entre aqueles dias em que me demorava na casa da sra. de Guermantes, um que ficou marcado por um pequeno incidente, cuja significação cruel me escapou de todo e só foi compreendida por mim muito tempo depois” (Proust, 2011, p. 66-67).

A intenção é demonstrar que esses dois personagens, embora estejam deslocados temporal e espacialmente, falam a mesma língua, a língua do sertão, “o terreno da eternidade, da solidão, onde o interior e o exterior já não podem ser separados” (Lorenz, 1983, p. 86).

As linhas mestras desse mergulho serão: (1) explorar as infinitas possibilidades do passado rememorado e investigar como Riobaldo Cerzidor tece a sua trama da memória e a urdidura do esquecimento (2) buscar entender se a distinção entre os conceitos de “memória voluntária” e “involuntária”, feita por Proust, é relevante para pensar o processo de rememoração de Riobaldo e em que medida o passado que volta é um passado verdadeiro e autêntico; (3) pensar se as associações que Benjamin faz, por um lado, entre “memória voluntária”, consciente e vivência (*Erlebnis*) e, por outro, entre “memória involuntária”, inconsciente e experiência (*Erfahrung*) podem iluminar uma leitura da narrativa de Riobaldo.

2.1.

A trama da memória e a urdidura do esquecimento

Colocado sob suspeita em nome do vivido, o contar, exigindo constante justificção, só pode ser sinuoso. Emenda, desemenda, como um fio que se enrola agora para desenrolar-se depois, enredando-se aqui e desenredando-se além, cordel que se estira e se dobra em voltas e contravoltas de labirinto, o relato de Riobaldo, trama e destrama, descontinua a história interrompida, salteada, reticente.

Benedito Nunes

Benjamin destaca, no ensaio “A imagem de Proust”, que um acontecimento vivido é sempre finito, enquanto o que se rememora é sem limites, “pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 2012a, p. 39). Ao

relembrar, é possível dar sentido a uma sucessão de acontecimentos que antes, quando vividos, não puderam ser compreendidos. Nas palavras de Riobaldo: “Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei...” (Rosa, 2001, p. 62). Marcel repetirá essa mesma fórmula inúmeras vezes, ao longo do romance, “antes eu não sabia” e “depois eu compreenderia”. Recordar, portanto, é “a chave” que abre as portas do passado para entender o porquê das coisas vividas, uma chave que também se encaixará nas fechaduras que virão no futuro, possibilitando um entrecruzamento do que passou com o porvir e aportando um sentido antes não vislumbrado.

Benjamin também coloca em relevo, quando fala sobre a finitude do vivido, a impossibilidade de se viver novamente um acontecimento, porque o que se vive é único e, portanto, não pode ser repetido de forma idêntica, é um passado irrecuperável, que nunca pode voltar exatamente como ele foi. Ao rememorar esse passado, o que se recupera é sempre diferente do que se viveu e as possibilidades se multiplicam porque o olvido trabalha incessantemente apagando rastros, modificando pequenos detalhes ou grandes feitos: destrói um verso outrora criado, emudece o canto de um pássaro, nubla para sempre uma imagem. Por isso, o tecido das reminiscências que resta em nossas mãos é o resultado do entrelaçamento entre a trama da rememoração e a urdidura do esquecimento: os fios da lembrança vão perpassando aqueles do olvido, tecendo assim o texto de nossas vidas.

Pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra a memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que aquilo que em geral chamamos de rememoração? E não seria este trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? (Benjamin, 2012a, p. 38)

Não por acaso, Benjamin recorre a Penélope para falar de rememoração, reminiscência e esquecimento. A *Odisseia* começa com um pedido do poeta a uma das Musas, filhas de Mnemosine, para que ela cante a história do homem “que muito vagou após devastar a sacra cidade de Troia” (Homero, 2014, p. 123). A epopeia que será então narrada conta a viagem de Ulisses de volta a Ítaca, durante os dez anos que passou conhecendo cidades, escrutinando mentes e

costumes de muitos homens e padecendo mil tormentos. Durante seu retorno, além dos vários perigos (ibidem, p. 123), Ulisses enfrenta por três vezes a grande ameaça do esquecimento: quando chega à região dos lotófagos (os comedores de lótus, a planta do esquecimento), à ilha de Circe e à ilha de Calipso, onde acaba ficando por sete anos. Em Ítaca, sua esposa Penélope também luta contra o esquecimento, cria estratégias para afastar seus 108 pretendentes e para manter o esposo vivo em seu coração. A *Odisseia* é, portanto, uma grande luta contra o esquecimento e uma louvação à memória: é preciso lutar, narrar e tecer para não esquecer, para não perecer nas águas do Letes.

Como estratégia para manter-se fiel a seu marido, Penélope diz que escolherá um, entre seus pretendentes, somente quando acabar de tecer uma mortalha para Laertes, pai de Ulisses. E, para adiar essa escolha, ela executa seu trabalho durante o dia, diante dos olhos de todos, para desfazê-lo à noite, enquanto a cidade dorme.

Ao contrário de Penélope, que tece durante o dia, Proust e o olvido trabalham durante a noite. Como ressalta Benjamin, Proust não se submetia ao sono, trocava o dia pela noite para vencer o esquecimento através da escrita. Da mesma forma que Proust, o olvido também realiza seu trabalho durante a noite, apagando traços de nossa memória que, durante o dia, serão parcialmente reconstituídos por nossas lembranças intencionais, desfazendo o trabalho noturno. Marcel, personagem principal de *Em busca do tempo perdido*, ao acordar, não sabe nem mesmo quem é. Num estado entre o sono e a vigília, ele recupera aos poucos sua consciência, tentando identificar o cômodo em que se encontra, a direção das coisas que estão à sua volta e a cidade em que está. Dessa forma, a tessitura noturna do olvido vai sendo desfeita e, aos poucos, as terras perdidas ao esquecimento são reconquistadas. Proust fala através de Marcel: “esquecido do passeio ou da obrigação, ali parado diante da torre, horas e horas, imóvel, procurando lembrar-me, sentindo, no fundo de mim, terras reconquistadas ao esquecimento...” (Proust, 2006, p. 97). Marcel, Riobaldo, Benjamin e cada um de nós, através das lembranças voluntárias, estamos sempre buscando reconquistar as terras perdidas para o esquecimento.

Benjamin afirma que a “memória involuntária” se aproxima mais do esquecimento do que da lembrança. Isso porque uma lembrança que volta sem ser chamada precisa estar necessariamente esquecida, nas terras do inconsciente.

A “memória involuntária” depende da distração e do olvido, já que a imagem que nos chega é inesperada e faz emergir à superfície exatamente aquilo que não queremos lembrar. Na releitura que Benjamin faz do conceito proustiano de *memória involuntária*, ele destaca a novidade da imagem que surge quando é lembrada de forma não intencional e a relevância do esquecimento nesse processo: é a lembrança que volta renovada pelos “ornamentos do olvido”. (Gagnebin, 2014, p. 217-249). Benjamin faz assim uma releitura da interpretação corrente de “memória involuntária”, que devolve ao presente apenas uma imagem do passado e que teria sua novidade garantida pelo fato de se remeter à infância. No seu texto “Extraído de uma pequena conferência sobre Proust, proferida no dia do meu 40º aniversário”, ele ressalta:

Para conhecimento da *mémoire involontaire*: suas imagens não só chegam sem serem chamadas; trata-se muito mais de imagens que nunca vimos antes de nos lembrar delas. Isso é o mais manifesto nessas imagens, nas quais – exatamente como em certos sonhos – nós mesmos nos oferecemos à vista. (Benjamin *apud* Gagnebin, 2014, p. 237)

O frescor da imagem rememorada involuntariamente só é possível porque mergulhamos no rio Letes e, surpreendidos pela rememoração não consciente, acolhemos a imagem para reconhecê-la como verdadeira. É, pois, a novidade da imagem que surge que a torna tão valiosa.

O passado de Riobaldo aparece sempre renovado porque as coisas fazem “balancê”, estão sempre se remexendo, independente do processo pelo qual ele rememora, se voluntária ou involuntariamente. É a urdidura do esquecimento entremeando a trama da rememoração. Ele nos conta o que se lembra depois de deslembrar.

Mire veja: naqueles dias, na ocasião, devem de ter acontecido coisas meio importantes, que eu não notava, não surpreendi em mim. Mesmo hoje não atino com o que foram. Mas, no justo momento, me lembrei em madrugada daquele nome: de Siruiz. (Rosa, 2001, p. 192)

Esquece coisas importantes, mas lembra de Siruiz. Lembra da canção de Siruiz mas esquece dos versos que ele mesmo fez:

Mas esses [versos], que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoado [...] Algum significado isso tem? (Rosa, 2001, p. 138)

Foram-se os versos, ficaram os cheiros, os sons, as imagens e a canção de Siruiz. Assim é o texto que Riobaldo vai tecendo diante de nós, leitores-ouvintes ao longo do romance. Alembrear, deslembrar, relembrar são palavras escolhidas para descrever os processos de lembrança e esquecimento. Riobaldo sabe que o resultado desse processo nunca é exato. “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não.” (Rosa, 2001, p. 200). Ele nem pretende que seja e se exime de articular o passado “tal como ele de fato foi”, recorrendo à expressão usada por Benjamin na tese 6 de “Sobre o conceito da história”. (2012a, p. 243). Ele próprio admite que mente: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto” (Rosa, 2001, p. 200). Mente e fala falso porque sabe pouco mas desconfia de tudo (ibidem, p. 31), não tem certeza de quase nada: “eu senhor de certeza nenhuma” (ibidem, p. 370). Está contando “matéria vertente”, necessariamente fluida, que não pode ser fixada. Ele conta e reconta. Uma lembrança vem quase sempre acompanhada de uma indagação: “dessa noite não esqueço, posso?” (ibidem, p. 225), ou ainda:

Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!

Ou conto mal? Reconto. (ibidem, p. 77, grifo nosso).

Seu projeto de tudo lembrar está sempre fracassando, como afirma Susana Lages (2002, p. 87-90). Ao longo da narrativa, ele se vangloria, em diversos momentos, de sua excelente memória: “Mire veja: sabe por que é que eu não purgo remorso? Acho que o que não deixa é a minha memória. A luzinha dos santos-arrepentidos se acende é no escuro. **Mas, eu, lembro de tudo**” (Rosa, 2001, p. 160, grifo nosso). Ou ainda: “Mesmo eu – que o senhor já viu, **reviro retentivo com espelho cem-dobro⁷ de lumes, e tudo graúdo e miúdo, guardo**” (ibidem, p. 359). E reafirma:

Aos dez aos dezes, digo, afirmo que me lembro de todos. Esses passam e transpassam na minha recordação, vou destacando a contagem. Nem é por me gabar de retentiva cabedora, nome por nome mas para alimpar o seguimento de tudo o mais que vou narrar ao senhor nesta minha conversa nossa de relato. (Rosa, 2001, p. 466)

⁷ Cem-dobro, uma dessas palavras escolhidas com tanto apuro por Rosa, parece um neologismo de tão impregnada de sentido e tão pouco conhecida. Segundo o Novo Dicionário Aurélio significa: 1. Cêntuplo. 2. Em abundância.

No entanto, essa certeza se esfacela logo em seguida, quando Riobaldo prossegue seu raciocínio: “– mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos, pelas balas dos capangas do Hermógenes” (Rosa, 2001, p. 359). A convicção que ele tem de sua capacidade de reter tudo na memória, como uma realidade refletida num espelho brilhantíssimo de cem faces, se esvai num “mim minuto”, ao constatar que não descreve com precisão o que aconteceu. Essa mesma antinomia aparece muitas outras vezes na voz do jagunço, agora barranqueiro, de range rede: “Assim é que digo: eu, que o senhor já viu **que tenho retentiva que não falta, recordo tudo da minha meninice**. Boa, foi. Me lembro dela com agrado, mas sem saudade. **Porque logo sufusa uma aragem dos acasos**. Para trás, não há paz” (Rosa, 2001, p. 58, grifo nosso).

Na verdade, Riobaldo tem consciência de que o que ele conta não reflete o passado como realmente aconteceu. Ele mesmo assume que não tenciona “relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê?” (Rosa, 2001, p. 232).

Por isso, do real vivido, ele relembra sempre de forma renovada: “Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso” (Rosa, 2001, p. 359). E já que o passado rememorado tem infinitas possibilidades e volta sempre novo, Riobaldo se vê diferente a cada vez que conta sua história: “De cada vivimento que eu real tive, de alegria ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (ibidem, p. 115).

Oscila entre a certeza de ter feito o pacto com o diabo e a impossibilidade do mesmo, já que muitas vezes afirma que o Cujo não existe. Faz releituras de seu amor por Nhorinhá, da sua opinião sobre Zé Bebelo e sobre seu padrinho e pai Selorico Mendes. Logo que sua mãe morre, levam-no para a casa do padrinho que diz se arrepender de não tê-lo conhecido antes, frase que lhe causa bastante estranhamento quando ouve, levando-o a pensar que o padrinho não “fosse de juízo regulado” (Rosa, 2001, p. 127). Durante a passagem pela Fazenda São Gregório, ele convive e conhece melhor seu padrinho, mas não o admira, acha-o antipático, tem nojo dele pois fala demais e diz coisas sem graça. Apesar disso, o padrinho é responsável por introduzi-lo nas duas artes que desempenharão papel decisivo em sua vida adulta e selarão o seu destino: as letras, quando o padrinho o envia para o Curralinho para aprender a ler e a escrever; e as armas, quando

Riobaldo sai da Fazenda São Gregório, já é um excelente atirador. Ao tomar conhecimento, algum tempo depois, de que seu padrinho era na verdade seu pai, através do comentário “que suas feições copiavam retrato de Selorico Mendes” (Rosa, 2001, p. 138), ele foge da fazenda com vergonha e raiva, para nunca mais revê-lo. Passa a fazer sentido, então, a frase que o padrinho havia lhe dito ao chegar à casa: “De não ter conhecido você, estes anos todos, purgo meus arrependimentos...” (ibidem, p. 127). A partir daí, Riobaldo passa a compreender seu passado como “a chave para tudo que veio antes e depois” a que se refere Benjamin. Ao rememorar o momento de sua chegada à Fazenda São Gregório, ele se dá conta de que sua mãe tinha se submetido aos desejos de Selorico Mendes e que esse sabia ser seu pai, desde sempre, ainda que nunca tivesse assumido essa condição. Essa chave que possibilita o entendimento sobre o seu passado, passa também a abrir as portas do seu futuro porque é nesse instante que Riobaldo decide fugir. Porém, seu destino já está irremediavelmente ligado a seu pai/padrinho, porque é pelas suas mãos que se torna um “jagunço letrado”. Seu futuro de fazendeiro também só é possível porque dele herda duas grandes propriedades. Riobaldo repensa, ao final da vida, a relação com seu pai e acaba por dar-lhe crédito e admirá-lo:

Hoje é que reconheço a forma do que meu padrinho muito fez por mim [...] Nunca ralhou comigo e me dava tudo. [...] Agora, derradeiramente, destaco: quando velho, ele penou remorso por mim; eu, velho, a curtir arrependimento por ele. Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes.” (Rosa, 2001, p. 131)

Sobre o seu amor por Nhorinhá, uma meretriz, Riobaldo nos conta, assumidamente, da transformação perpetrada por sua memória:

Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe, magoal, no São Josezinho da Serra – no indo para o Riacho-das-Almas e vindo do Morro dos Ofícios. 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, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lál para lá, os oito 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.** (Rosa, 2001, p. 115, grifo nosso)

Só toma consciência o quanto gosta de Nhorinhá quando recebe sua carta, oito anos depois do primeiro encontro. E narra essa releitura de seu amor por

diversas vezes no romance: “E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo custoso” (Rosa, 2001, p. 156). Algumas páginas depois: “Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza” (ibidem, p. 393). Seu amor demuda e cresce ao longo do tempo que a carta vaga, de algibeira em algibeira, para chegar às suas mãos, e transforma-se, de maneira definitiva, quando a lê. Durante esse tempo, sua memória trabalha no sentido de aumentar a admiração e afeição pela “prostitutriz”, e ela fica mais linda a cada dia que passa. Quanto ao amor por parte de Nhorinhá, Riobaldo afirma que ela estava gostando dele quando escreveu a carta mas que, passados oito anos, “De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido...” (ibidem, p. 116). Se, para Riobaldo, o tecido que resulta do trabalho entre a trama da memória e a urdidura do esquecimento é um amor maior e uma Nhorinhá mais bela, o mesmo não se pode dizer sobre o amor de Nhorinhá por ele. Embora não se saiba exatamente o que aconteceu, na visão de Riobaldo, ela poderia tê-lo esquecido e até mesmo morrido.

Outra importante releitura que Riobaldo faz de sua vida é aquela que se dá a partir da morte de Diadorim, diante da revelação de que o corpo do amigo-amor jagunço era, de fato, o corpo de uma mulher. Nesse momento, morte, nascimento e esquecimento se entrelaçam. Morre Diadorim-Reinaldo, figura andrógina, dual, delicada e terrível, de coragem inigualável e certezas inabaláveis, capaz de odiar e desejar vingança a qualquer custo. Amor proibido. Nasce Diadorim mulher, finas feições, mãos brancas. Amor permitido, porém agora impossível. “Tempos foram.” (Rosa, 2001, p. 41).

Junto com Diadorim, morre Riobaldo-Tatarana, Riobaldo-Urutú-Branco, Riobaldo-jagunço. Morre o jagunço dos grandes feitos e incontáveis aventuras. Por isso, Riobaldo coloca um ponto final na estória logo após a morte de Diadorim:

Fim que foi.
Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba. (Rosa, 2001, p. 616)

Acaba-se aí a estória do jagunço Riobaldo para começar a do fazendeiro especulador de ideias. Mas, antes de aposentar suas armas, ele precisa viver o luto da perda de Diadorim. Para tal, o Urutú-Branco “ultima o jagunço Riobaldo”, se

despede da chefia, “desapodera”, tira o cinturão-cartucheira, reparte o dinheiro e diz adeus a todos, “sempremente” (Rosa, 2001, p. 616). Em seguida, empreende um caminho de volta para percorrer mais uma vez, física e literalmente, as trilhas que o levaram até as Veredas-Mortas onde supostamente fez o pacto com o diabo, para tudo rever e reviver, como se possível fosse, porque ver e viver coincidem para Riobaldo (Seligmann-Silva, 2009, p. 3).

Tenta retroceder no espaço já que não pode retroceder no tempo. Quer voltar para tentar viver o que não tinha vivido com Diadorim enquanto ela estava viva, poder “receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?” (Rosa, 2001, p. 617). Mas isso não é possível. Assim como a Combray revisitada fisicamente por Marcel nada tem a ver com a Combray ressuscitada pelo gosto da madalena, o caminho de volta que Riobaldo quer refazer não pode ressuscitar Diadorim. Precisa esquecer ou morrer um pouco para sobreviver. Mas como?

Informação que pergunto: mesmo no Céu, fim de fim, como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado? A como? O senhor sabe: há coisas medonhas demais, tem. Dor do corpo e dor da idéia marcam forte, tão forte como todo o amor e raiva de ódio. Vai, mar... (Rosa, 2001, p. 37).

Por esse motivo, quando morre Diadorim, Riobaldo também quase “morre de saudade”:

A dor sentida pela morte de Diadorim expressa-se fisicamente: suor, febre; Riobaldo adocece, quase “morre de saudade”, de uma saudade em luta contra a melancolia: vazio improdutivo, repetição, morte. (Lages, 2002, p. 111)

Antes de chegar ao destino pretendido, ele adocece gravemente, perde a consciência e a razão, perde “seu conhecimento”, “namora uma palmeira, na quadra do entardecer”. Fica um tempo “deslembrado, detido”, “restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu” (Rosa, 2001, p. 617). Seu corpo e sua “ideia” são acometidos por dores que procuram deixar marcas tão ou mais fortes do que todo aquele amor, para que ela possa “vencer tantos sofrimentos”. Riobaldo mergulha assim no rio Letes para deslembrar, esquecer do que se passou para renascer renovado.

Quando acorda da grande dor e febre, Riobaldo decide não mais percorrer caminhos já trilhados, mas sair em busca de veredas ainda inexploradas a fim de desvendar o mistério de Diadorim-mulher. Arrasado pela tristeza, ele coloca uma

tira de pano preto no braço e parte com Alaripe e Quipes para encontrar alguém que pudesse lhe contar a história de “seu amor de prata”, “seu amor de ouro”. Cumprindo as ordens de seu coração, vai para Lassance e Os-Porcós, lugares onde Diadorim tinha morado, para elaborar seu luto e entender por que ela tinha lhe negado seu amor. Bate em vão de porta em porta. Parte para mais longe e encontra, na matriz de Itacambira, a certidão de batismo de Diadorim, que foi levada à pia em “um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*” (Rosa, 2001, p. 620, grifo do autor). Só então encontra alguma paz em seu coração e resume sua peregrinação para, finalmente, assumir a fazenda herdada de seu pai Selorico Mendes. Criador de gado e lavrador de algodão e cana (Rosa, 2001, p. 183), sobra-lhe agora tempo para especular ideias.

A morte de Diadorim é mais uma ruptura para a vida de Riobaldo assim como sua passagem pelo Guararavacã do Guiaçu, quando se dá conta de seu amor por Diadorim e toma conhecimento da morte de Joca Ramiro, e o pacto que faz com o diabo nas Veredas Mortas. Aquela morte confunde a ordenação do fio das horas, do tempo decorrido e o ponto da terra de que fala Proust. Depois desse acontecimento, num salto para o futuro, nasce Riobaldo fazendeiro, Cerzidor aquele que vai narrar sua história, herdar as fazendas do pai/padrinho Selorico Mendes e casar com Otacília. Nasce o Riobaldo especulador de ideias no lugar do Riobaldo herói de muitas aventuras. No caminho para a casa de Otacília, com a certidão de nascimento nas mãos e já tendo elaborado seu luto, ele recebe a informação de que Zé Bebelo estava próximo e vai ao seu encontro: “Tinha mesmo de ser. Não sei por que foi, que **com aquilo me renasci**” (Rosa, 2001, p. 621, grifo nosso).

Por indicação de Zé Bebelo, chega à casa do compadre Quelemém a quem conta toda a sua história tentando encontrar “a chave para tudo que veio antes e depois”. Depois vai recontá-la ao doutor letrado e para nós leitores, sempre buscando entender o sentido da sua vida, se o diabo existe ou não e por que, afinal, tinha encontrado aquele Menino: “Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? [...] para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte como o Menino? O São Francisco cabe sempre aí, capaz, passa” (Rosa, 2001, p. 126).

Depois da morte de Diadorim, Riobaldo revisita vários momentos passados com ela, relendo seus sentimentos, suas aflições. Ao contar sobre uma das vezes que propôs a Diadorim abandonar a vida de jagunço, ele diz:

Teve um instante, bambeeí bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Maiormente. As tristezas ao redor de nós, como quando carrega para toda chuva. (Rosa, 2001, p. 198)

Reconhece, então, que seu corpo sabia que Diadorim era uma mulher, entende que tinha adivinhado o seu segredo tão bem guardado ao banhar-se escondido no rio, ao fugir do bando para se recuperar de seus ferimentos. “Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim – eu adivinhava” (ibidem, p. 326). Seu amor e seu corpo desejanse sabiam sobre a verdadeira condição feminina de Diadorim. Vai esquecendo aos poucos o Diadorim-Reinaldo para encontrar Diadorim-Maria Deodorina, aquela que ele poderia ter amado. Mas recordar é muito doloroso, afinal Diadorim estava morta e o seu amor, impossível de ser vivido.

O senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum. Acho que é porque ele estava sempre tão perto demais de mim, e eu gostava demais dele. (Rosa, 2001, p. 394)

O leitor também faz uma releitura do livro ao chegar à lemniscata final. Pergunta-se como não percebeu que Diadorim era, na verdade, uma mulher, já que Riobaldo-narrador vai dando pistas sobre Diadorim-mulher, desde o começo do livro. Já na página 51 (Rosa, 2001) temos a primeira pista: Diadorim lava as roupas de Riobaldo “com mais jeito, mão melhor” e ele observa os braços de dele – “tão bonitos braços alvos e bem feitos”. Riobaldo antecipa em pequenas gotas os fatos, mas mantém o mistério, para divulgar num átimo, “o travo de tanto segredo” (Rosa, 2001, p. 615), tal qual aconteceu com ele. Leva pelas mãos leitor e interlocutor, refazendo seu caminho de espanto e estupefação que sobrevém ao final. Algumas pistas são muito contundentes, e ao relermos o romance, perguntamo-nos como não nos demos conta daquilo que estava tão claro, tão dito

e sobredito? Antes da metade do livro, ao final do primeiro terço da narrativa, Riobaldo relata, de forma bastante literal, a morte de Diadorim:

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 o 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, 2001, p. 207)

A morte de seu grande amor é narrada novamente, agora em toda sua potência e poesia a partir da página 610. Na cena final, “O corpo claro e virgem”, da página 207, volta como o corpo de um “rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes”. E alguns parágrafos depois desvela-se a sua condição de moça, já antecipada: “Que Diadorim era corpo de uma mulher, moça perfeita...Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa...” (Rosa, 2001, p. 615). E a violência pacificada em “morto à mão, esfaqueado” é recontada com metáforas de imensa crueldade: “Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes [...] A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios”. O tempo que escoou no narrar do Riobaldo faz o sangue ressecar, o “tinto todo o seu sangue...” da primeira narrativa transforma-se em “casca de tão grosso sangue, repisado” (Rosa, 2001, p. 614).

Um pouco antes de narrar a cena final das grandes mortes, Riobaldo pede socorro pois vai revelar sua enorme dor. Suplica: “Entendi. O senhor me socorre. Conheci o que estava para ser” (Rosa, 2001, p. 609). Resiste em aceitar a tão dolorida lembrança e declara: “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...” (ibidem, p. 614).

É dessa dor e choque que podem chegar junto com o resgate do passado, que nos fala Benjamin em *Infância em Berlim por volta de 1900* no fragmento “O jogo das letras”:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que no exato momento deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. (Benjamin, 2012b, p. 105)

É a urdidura do esquecimento trabalhando sem cessar, seja para nos proteger dos choques seja para renovar o passado, que, entrelaçada à trama da memória, tece os textos que temos em mãos. Benjamin, Marcel e Riobaldo rememoram o que sobra dos ornamentos do olvido.

Por fim, a última releitura sobre a qual gostaríamos de falar é a que está na própria estrutura da narrativa do romance *Grande sertão: veredas*. Como se verá mais adiante, a narrativa do livro não segue o tempo cronológico. Na primeira parte, Riobaldo conta os acontecimentos em uma ordem não linear que obedece à importância que o narrador dá a cada um deles, ordem essa entremeada também por lembranças que surgem de forma involuntária. Exatamente no meio do livro, a partir da página 305, na edição de 2001 da Nova Fronteira, com aproximadamente 620 páginas, a narrativa segue uma ordem sequencial e quase todos os principais fatos narrados na primeira parte são recontados, como a morte de Diadorim e o encontro com Otacília. O que vale colocar em destaque aqui é o valor que Rosa atribui ao ato de rememoração que se sobrepõe à importância das ações, já que a estrutura o romance segue os caminhos da memória, reiterando o diálogo desse romance com o texto “A imagem de Proust”:

E, em outro sentido ainda, é a rememoração que prescreve o rigoroso modo de textura. Pois a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria rememoração, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos até mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da rememoração, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, e assim devemos interpretá-lo, quando afirmava preferir que toda sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem uma única quebra de parágrafo. (Benjamin, 2012a, p. 39)

Ou seja, o que determina a trama do texto de Proust é a rememoração e não a linearidade do tempo da ação. É claro que as ações, em *Grande sertão: veredas*, têm uma dimensão muito mais importante do que no romance *Em busca do tempo perdido*, no qual são narradas, primordialmente “histórias de cocheiro”⁸, fatos banais que, sob a pena de Proust, tornam-se tão fascinantes, “que deixamos de ser ouvintes, e cremos ser o próprio divagador” (Unold *apud* Benjamin, 2012a, p. 40). No entanto, os grandes feitos da epopeia rosiana também se subordinam à unidade do texto que, segundo Benjamin, está no *actus purus* da própria rememoração e

⁸ No ensaio “A imagem de Proust”, Benjamin cita o crítico Max Unold, que compara as narrativas de Proust com “histórias de cocheiro” (Benjamin, 2012a, p. 39)

formam o reverso da tapeçaria. Como diz Riobaldo: “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (Rosa, 2001, p. 194). Como se pode constatar, também para o jagunço, a palavra tem a primazia sobre a ação.

Assim, perpassando a trama da memória por entre a urdidura do esquecimento, Rosa tece toda a vida do jagunço Riobaldo num texto sem divisão de capítulos, impresso em um único volume, como desejaria Proust, seguindo o *continuum* da rememoração. Como acontece com Marcel, Riobaldo vai percebendo o elo imponderável entre as coisas, reconstruindo a essência de seu passado na memória, que concede um sentido à vida, um sentido que ela não teve enquanto foi vivida. Riobaldo, como homem de ação, não consegue entender o porquê de muita coisa, somente depois, quando relembra, é que pode encontrar explicações: “Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo” (Rosa, 2001, p. 154).

2.2. Tempo e Memória

Rosa, em *Grande sertão: veredas*, e Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, empreendem mergulhos nas profundezas do passado, mas são distintos os processos que escolhem para fazer seus mergulhos e as pérolas que trazem de volta. Para entender por que esses caminhos se afastam e onde eles voltam a se cruzar, comecemos por investigar, em maior profundidade, os conceitos de “memória voluntária” e “involuntária”, desenvolvidos por Proust, nas primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido* e analisados por Walter Benjamin nos ensaios “Sobre alguns temas em Baudelaire” e “A imagem de Proust”.

Na famosa e já exaustivamente analisada passagem em que Marcel sente o gosto da madalena (*madeleine*) molhada no chá, Proust distingue a “memória voluntária” da “memória involuntária”, atribuindo a cada uma delas, valores, sensações, sentimentos diferentes e descreve os processos através dos quais elas se dão. Relata o resultado do esforço da “memória voluntária”:

Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio das trevas indistintas [...] Mas como o que então eu recordasse me seria fornecido unicamente pela **memória voluntária, a memória da inteligência**, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. (Proust, 2006, p. 69-70, grifo nosso)

Benjamin, lendo essa passagem na parte II do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, chama a atenção para a precariedade da lembrança de Combray que se apresenta para Marcel até então, e acrescenta:

Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* o houvesse transportado de volta aos velhos tempos [...], Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. “E é isto que acontece com o nosso passado. Em vão procuramos evocá-lo deliberadamente, todos os esforços da nossa inteligência são inúteis.” (Benjamin, 1989, p.106)

Já a “memória involuntária” (“*mémoire involontaire*”) revela-se em toda a sua potência quando, por acaso, aceitando o convite da mãe para tomar uma xícara de chá numa tarde de inverno, Marcel molha a madalena na infusão e a coloca na boca. Nesse momento, ele é invadido por uma felicidade ímpar e irrompe, alguns instantes depois, na sua memória, toda a cidade de Combray e, com ela, as mais de três mil páginas do romance:

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa.... De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. (Proust, 2006, p. 71)

[...]

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray minha tia Léonie me oferecia.

(*ibidem*, p. 73)

[...]

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta [...], veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim [...] e, com a casa, a cidade toda... E como esse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d’água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora, todas as flores de nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas

pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá. (ibidem, p. 74)

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin destaca a forma como Proust se apropria do conceito de “memória pura” (*mémoire pure*) desenvolvido por Bergson em *Matéria e memória*, transformando-o em “memória involuntária”. Como afirma Benjamin, os dois conceitos se aproximam no que diz respeito à presentificação do passado, mas se afastam pelo caráter de vontade e de intencionalidade. Nos próximos dois subcapítulos, trataremos mais detidamente dessas questões.

2.2.1 Presentificação do passado

Além de tratar da questão do tempo e da presentificação do passado no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin também o faz na terceira e última parte do ensaio “A imagem de Proust”. Ele salienta que a eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, mas a do tempo entrecruzado, que entrelaça rememoração e envelhecimento: “É esta a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no ‘instante’, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa...” (Benjamin, 2012a, p. 47). Segundo o autor, Proust consegue fazer com que uma vida inteira, que se consumiria gradualmente, envelheça em um único instante, para depois rejuvenescê-la, através da presentificação.

Bergson, filósofo que teve grande influência no romance moderno e foi lido e estudado por Proust, Benjamin e Rosa, problematiza a questão do tempo e da memória pensando-os como “duração”. Ele afirma que o presente real, concreto e vivido, ocupa uma “duração” (“*durée*”) que se estende ao mesmo tempo sobre o passado e o futuro. A duração é então concebida como esta percepção presente ou como a própria experiência: “é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar” (Bergson, 2005, p. 5). E é a memória que torna o passado e o futuro reais, criando a verdadeira “duração” e o verdadeiro tempo, é ela que “presentifica” o passado que não existe mais e antevê o futuro.

No conceito de “duração”, tempo e memória estão totalmente imbricados e, por isso, o tempo concebido por Bergson desloca a perspectiva do tempo aristotélico, kantiano e objetivo para um tempo individual, subjetivo e indivisível. Como diz Benjamin, “Se damos crédito a Bergson, a presentificação da *durée* (duração) é que libera a alma humana da obsessão do tempo” (Benjamin, 1989, p. 131). Essa leitura que Benjamin faz estabelece um diálogo com o que pensa não apenas Proust, mas também Rosa sobre a noção de tempo em *Grande sertão: veredas*. Na sua famosa entrevista a Günter Lorenz, ele explicita:

Você, meu caro Lorenz, em sua crítica a meu livro, escreveu uma frase que me causou mais alegria que tudo quanto já se disse a meu respeito. Conforme o sentido, dizia que em *Grande sertão* eu havia liberado a vida, o homem, *von der Last der Zeitlichkeit befreit*.⁹ É exatamente isso que eu queria conseguir. **Queria libertar o homem desse peso**, devolver-lhe a vida em sua forma original. (Lorenz, 1983, p. 84, grifo nosso)

Os dois autores, Rosa e Proust, através da obra de arte, através da escrita, almejam libertar o homem do peso da temporalidade. Aliás, o tema do tempo e da temporalidade são centrais para o romance moderno, e não só para Rosa e Proust, como afirma Benedito Nunes:

Assim o romance moderno, por uma de suas mais férteis vertentes, nasce voltado para o tempo que os relógios não medem, tentando seguir o curso do que Bergson denominou de *duração concreta* [...] Foi para a *duração concreta*, a *durée*, que Proust se voltou em *La recherche du temps perdu*, onde a matéria da narrativa mergulha na fluência desse tempo qualitativo, apreendido e recomposto como direção e sentido da experiência do sujeito-narrador. (Nunes, 2013, p. 197-198)

É possível dizer que Rosa e Proust, assim como Bergson, lutam contra *chronos*, o tempo cronológico, e colocam em relevo o tempo interior. Os dois escritores estilham a sucessão aristotélica de passado, presente e futuro porque, em seus romances, o passado é presentificado e segue avançando em direção ao futuro.

Em Proust, a presentificação do passado é trazida pela “memória involuntária” já que ela traz uma identificação entre o momento passado e o momento presente, numa analogia que permite escapar ao presente, trazendo uma

⁹Liberto do peso da temporalidade. Citado em alemão por Guimarães Rosa e extraído da resenha da edição alemã de *Grande sertão* (Colônia, 1964), publicado em 17 de setembro de 1964 em *Welt der Literatur* (Mundo da Literatura), Hamburgo (Lorenz, 1983, p. 84).

sensação de extratemporalidade, do estar fora do tempo. Na bela metáfora usada por Marcel, ao final de *O tempo redescoberto*, o instante pretérito e o instante presente agarram-se como dois lutadores e, embora o presente sempre saia vitorioso, o passado é sempre mais belo. O passado invade o presente sem qualquer advertência, permeando-o constantemente. Marcel descreve como “fragmentos de existência subtraídos ao tempo” (Proust, 2009, p. 155) as sensações despertadas por essa luta entre passado e presente, através da ressurreição dos momentos passados em sua memória, de forma inesperada. As pedras irregulares do calçamento do príncipe de Guermantes trazem de volta os azulejos desiguais do Batistério de São Marcos, em Veneza, a madalena umedecida traz Combray, e o tilintar de uma colher de chá contra o prato recupera o barulho do martelo de um maquinista testando as rodas de um trem parisiense. Irrompe em Marcel, junto com esses fragmentos, uma felicidade ímpar, que tem o poder de dissipar as inquietações quanto ao futuro e também o temor em relação à ideia de morte. Segundo Proust, só um som percebido ou um odor outrora respirado são capazes de liberar a “essência permanente das coisas” (ibidem, p. 153). Descreve estes momentos da “memória involuntária” como mágicos que fazem as mesmas sensações cintilarem no passado e no presente e dão acesso a “um pouco de tempo em estado puro” (ibidem, p. 153). São essas analogias que permitem escapar ao presente, possibilitando recobrar “os dias escoados, o tempo perdido, ante o qual se haviam malogrado os esforços da memória e da inteligência” (ibidem, p. 153). Este é então o tempo redescoberto e, de certa forma, o tempo abolido e o tempo reconquistado, como será a obra de arte a ser escrita pelo narrador.

Assim como na Paris proustiana, o passado é presentificado no sertão mineiro em vários momentos, não só através da “memória involuntária”, mas também de muitas outras maneiras, como se verá a seguir.

Rosa restaura o passado trazendo-o de volta para o “agora”, através da mistura dos tempos verbais, por exemplo. Ao longo de toda narrativa, pretérito, presente e futuro se confundem: “No passado, eu, digo e sei, sou assim...” (Rosa, 2001, p. 156). Ele não **era** assim, ele **é** assim no passado porque se vê num outro tempo a partir do que é hoje e, por conseguinte, numa não identidade entre aquele que foi e aquele que é no passado, visto no agora. Ou ainda: “O que Diadorim reslumbra, me lembro de hei-de me lembrar, enquanto Deus dura” (ibidem, p.

423-424), aqui o pretérito imperfeito (reslumbrava) é seguido de variações do presente do indicativo: “lembro”, “hei-de”, presente com um sentido de futuro e, em “enquanto Deus dura”, uso do presente quando o correto seria o infinitivo. Dessa forma, o passado é presentificado atravessando para o futuro e chegando ao tempo abolido, eterno, o tempo que “Deus dura”.

Uma passagem longa, mas que vale a pena analisar mais detidamente, no que diz respeito ao entrecruzamento de tempos verbais, é a descrição que Riobaldo faz de uma emboscada aos “zebebelos”, promovida pelo bando de Joca Ramiro:

O que nós **estávamos** fazendo era uma razão de loucura muita, coisa que só mesmo em guerra é que se quer. O punhal travessado na boca, sabe?: sem querer, a gente **rosna**. Às guardas, qualquer mato **ameaçava** que **ia** bulir: com o inimigo vindo dele.

Árvores branquiçadas, traiçoeiramente. A gente **amassa** com a barriga espinhos e gravetos, é preciso de saber quando é que é melhor se calcar no estrepe firme com gosto – que é o que mais defende d’ele não se cravar. O inimigo **pode** estar engatinhando também, versa por detrás, nunca se tem certeza. O cheiro de terra **agoura** mal. Capim de beira em fio, que **corta** a cara. E uns gafanhotos **pulam**, têm um estourinho, tlique, eu **figurava** que era das estrelas remexidas, titique delas, caindo por minhas costas. Trabalhos de unha. O capim **escorria**, do sereno da noite, lagrimado. Ah, e cobra? Pensar que, num corisco de momento, se **pode** premer mão numa rodilha grossa de cascavel, numa certa morte dessas. Pior é a surucucu, que **passeia** longe, noturnazã, monstro: essa é o que **há** com mais doida ligeireza neste mundo. **Rezei** a jaculatória de São Bento. (Rosa, 2001, p. 222, grifos nossos)

Nesse trecho, a alternância entre os pretéritos, perfeito e imperfeito, e o presente, dão a sensação de presente invadindo o passado sem cessar e vice-versa. Tudo poderia estar no imperfeito, mas não é assim que Riobaldo narra esse momento. Sem obedecer a qualquer padrão, independentemente do sujeito da frase, mato ou gafanhoto, jagunços ou Riobaldo, tudo pode estar acompanhado do tempo pretérito ou presente.

Além da mistura dos tempos verbais, a mistura de uma linguagem arcaica e reacionária (no sentido de resgate de palavras e processos literários clássicos) com uma outra linguagem, moderna e revolucionária (no que se refere à criação de palavras e inovações linguística¹⁰) é definitiva para inscrever a presentificação do passado na literalidade do texto. Se, por um lado, Rosa quer utilizar cada palavra “como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da

¹⁰ Mary Lou Daniel, em seu livro *João Guimarães Rosa: travessia literária*, fez uma análise detalhada das inovações linguísticas feitas por Rosa em nível lexical, sintático, poético e retórico.

linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” e admira o antigo português dos escolásticos da Idade Média (Lorenz, 1983, p. 81), por outro, ele implode a sintaxe e a semântica tradicionais, explorando todas as potencialidades da língua portuguesa. Como afirma Otavio Paz, a retomada do elemento arcaico é determinante para o pensamento moderno, já que ela pode ser renovadora:

O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungidos pelos mesmos poderes polêmicos que o novo, o muito antigo não é um passado, é um começo. A paixão contraditória o ressuscita, o anima e converte-o em nosso contemporâneo. (Paz, 1984, p. 20)

O autor mineiro não se contenta com o lugar comum e as fórmulas prontas, quer usar a língua a contrapelo. Por isso, sua pena nunca se submete a uma escrita que segue as regras gramaticais e lexicais vigentes. Ele trabalha como um verdadeiro artesão das palavras, tecendo fios e tramas entre a linguagem sertaneja, as diversas línguas que fala, a língua culta, o português arcaico e os neologismos. Vai da Bíblia a Homero, de Dante a Shakespeare, de Mario de Andrade a Euclides da Cunha, de Platão a Benjamin. A intenção dele é causar um estranhamento de modo a “desautomatizar” a leitura, chamar o leitor para enfrentá-lo na batalha do texto. Invertendo a ordem das frases, suprimindo palavras, adotando expressões fora de uso, ele convoca o leitor, a todo momento, para ajudá-lo a tecer seu denso texto. Num rompante de ciúme de Diadorim, que diz para Riobaldo procurar Otacília, ele pensa: “Nonde nada eu não disse. Se menos pensei em Otacília. Nem maldisse Diadorim, de que não se calava. A mais, pirraçou” (Rosa, 2001, p. 392). Tudo aqui excede a norma: “Nonde nada eu não disse”, excede em muito, “eu não disse nada.” “Se menos pensei em Otacília”, a última coisa que ele havia pensado era em Otacília. “De que não se calava”, poderia ser simplesmente, “ele não se calava”. O leitor é desafiado a cada frase. Como bem define Davi Arrigucci Junior no seu já mencionado ensaio “O mundo misturado”.

Trata-se, com efeito, de uma busca expressiva que, indo sempre além do meramente dado, por vezes beira a paródia de si mesma, tal a vigilância consciente com que acompanha e revê o já cristalizado, revirando-o pelo avesso, mediante o ímpeto inventivo que deve refazer as formas linguísticas banais e desgastadas em novas refacções e descobertas. Nisto, um estilo de aparente impulso barroco, presa de surpresas: Tem coisa e cousa, e o ó da raposa... Acompanhado, porém, de uma lucidez moderna, de uma vertente intelectualista, que talvez se casasse melhor com os artistas da maneira, não fosse o atrevimento

crítico-paródico mais radical do nosso tempo, do que aquela concepção do estilo sem ingenuidade, própria dos maneiristas históricos. (1994, p. 12)

Além da já citada presentificação do passado, o tempo cronológico é também confrontado com o tempo interior de Riobaldo. Como se apreende da leitura do romance, de nada vale a contagem das horas, dos dias e dos anos, o que conta, de fato, é o tempo percebido pelo jagunço pensador. A passagem em que ele descreve o tempo na Casa dos Tucanos quando seu bando está ameaçado pelas balas dos “hermógenes”, ilustra de forma clara essa tensão entre o tempo cronológico e o interior:

Vá de retro! – nanje os dias e as noites não recordo. Digo os seis, e acho que minto; se der por os cinco ou quatro, não minto mais? Só foi um tempo. Só que se alargou demora de anos – às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zúo de um minuto mito: briga de beija-flor. (Rosa, 2001, p. 359)

Afinal, foram anos ou minutos? Quatro ou seis dias? A cada vez que esse momento é rememorado, ele volta alargado em anos ou encurtado como uma briga de beija-flor, apenas décimos de segundos. O tempo é definido a partir da percepção do sujeito Riobaldo. “Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar – tem uma coisa! – : eu vejo é puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente duma água...” (Rosa, 2001, p. 603).

Ainda assim, Rosa não deixa de marcar, no romance, o tempo linear e repetitivo através das estações do ano, as épocas de seca e chuva e dos meses que se sucedem:

Declaro que era em abril, em entrar. Medeiro Vaz, para o que traçava, tinha querido se adiar das restadas chuvas de março – dia de São José e sua enchente temposa – para pegar céu perfeito, com os campos ainda subindo verdes, pois visto a gente ia baixar primeiro por campinas de brejais, e daí avançar aquilo que se disse, dêpo-depois. (Rosa, 2001, p. 59)

...ou ainda: “Vai agora, mês de junho. A estrela-d’alva sai às três horas, madrugada boa gelada. É tempo da cana” (Rosa, 2001, p. 74).

Horas exatas, meses do ano, estações cíclicas, que se repetem para ser estilhaçadas pelo tempo interior: “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (Rosa, 2001, p. 115). Ou ainda: “São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (ibidem, p. 200). É o tempo medido em “pessoas”, com os dedos,

“Aprendi a medir a noite em meus dedos” (ibidem, p. 263), ou com a pontinha do cigarro, “Aí quando acabei até a pontinha do cigarro, ainda perguntei...” (ibidem, p. 300). Dessa forma o narrador vai registrando a tensão entre o tempo cronológico e o qualitativo, que pode ser entendido aqui como a duração bergsoniana ou como o tempo humano citado por Paul Ricoeur: “o tempo se torna tempo humano na medida em que é articulado sob o modo narrativo e que a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna condição da existência temporal” (Ricoeur *apud* Nunes, 2013, p. 217).

Pode-se dizer também que Diadorim rompe com o tempo cronológico porque é um ser fora do tempo. É ao mesmo tempo homem e mulher, está eternamente presente na vida de Riobaldo, sorrindo para ele até hoje: “E como ele sorria. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo” (Rosa, 2001, p. 154). Sua beleza, ao contrário dos personagens do baile dos Guermantes, não é corrompida pelo tempo: “E a beleza dele permanecia, só permanecia, tão impossivelmente” (ibidem, p. 614). Diadorim atravessa o rio com Riobaldo, “numa bamba canoa, toda a vida” (ibidem, p. 154). O passado está eternamente entrançado no presente.

O passado da história do Brasil também atravessa o presente de Riobaldo. Ele nos conta sobre um roceiro que vai lavrar um pau nas barras do Urucuaia e encontra balas cravadas de batalhas entre os revoltosos da Coluna Prestes e das tropas do governo (Rosa, 2001, p. 114). Outro passado mais longínquo ainda que volta a relampejar no agora de Riobaldo são os papéis que usa para escrever as cartas da traição urdida por Zé Bebelo. São papéis velhos:

Um favor de carta, de tempos idos, num vigente fevereiro, 11, quando ainda se tinha Imperador, no nome dele com respeito se falava. E noticiando chegada em poder, de remessa de ferramenta, remédios, algodão trançado tinto. A fatura de negócios com escravos, compra, os recibos, por Nicolau Serapião da Rocha. (Rosa, 2001, p. 347)

Os tempos se misturam também quando Diadorim se refere a Joca Ramiro como um imperador de três alturas. Como aponta Starling, as três alturas seriam as três idades possíveis do homem, infância, maturidade e velhice, e assim, em Joca Ramiro estava reunidos, portanto, passado, presente e futuro (Starling, 1999, p. 87).

Em *Grande sertão: veredas* é a rememoração que funciona como fator ordenador, produzindo assim a experiência temporal, ou o próprio tempo como

restauração do passado no presente. Na primeira parte do romance, é difícil distinguir passado, presente e futuro dada a quantidade de antecipações e retrospectões. O passado avança e o futuro retrocede. Com isso, cabe afirmar que a ideia de tempo de Riobaldo em muito se aproxima do conceito bergsoniano de duração, quando o passado avança em direção ao futuro, pois o jagunço está frequentemente acessando o acontecido, para entender o que poderia ter sido ou o futuro possível, de um tempo que virá:

Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as foices para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é o homem, é sua, dele, obediência? (Rosa, 2001, p. 522)

Segundo o próprio Riobaldo, “Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda hora a gente está num cômputo” (Rosa, 2001, p. 328). É para esse futuro também que se lança a narrativa, na expectativa que Rosa cria no leitor sobre o que será narrado: “Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao quando bem não me entender, me espere” (Rosa, 2001, p. 161).

Entre as inúmeras definições de tempo espalhadas pelas 600 páginas do romance roseano, uma se destaca: “Tempo é a vida da morte: imperfeição” (Rosa, 2001, p. 603). Tempo é então a presença na ausência, o que já foi e está morto volta, subindo quieto e mole como uma enchente de água. Tempo imperfeito porque inacabado, sempre aberto a novas ressignificações, assim como Diadorim morta revela-se mulher, ressignificada, presente para sempre. “Ahã. Deamar, deamo... Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça” (ibidem, p. 56) Conjuga no presente o verbo “deamar” embora esteja falando num tempo muito posterior à morte de Diadorim.

Para Benjamin, a ideia de presentificação do passado comparece no conceito de imagem dialética e, também, no conceito de origem. Nesse aspecto, é possível pensar em um diálogo entre as imagens do passado que são retomadas no presente de Riobaldo e aquelas imagens que relampejam no agora e fazem com que o futuro também seja revisto para Benjamin.

Quanto ao conceito de origem, voltemos ao ensaio “A imagem de Proust”. Para além do inusitado entrelaçamento entre vida e obra do autor da *Recherche*, Benjamin deixa entrever, no ensaio, conceitos e pressupostos filosóficos de sua teoria sobre a crítica literária e a influência da tradição judaica sobre o seu

pensamento. O conceito de origem (*Ursprung*), por exemplo, aparece no ensaio em dois momentos. O primeiro quando ele afirma que “já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais” (Benjamin, 2001, p. 37). Num segundo momento, Benjamin usa três diferentes metáforas, “coração do impossível” e “no centro e ao mesmo tempo no ponto de indiferença de todos os perigos” (ibidem, p. 37), para pensar o conceito de origem no que diz respeito à obra de Proust.

Para Benjamin, o conceito de origem não pode ser definido cronologicamente e deve ser entendido como:

[...] saltos e cortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, [...] parar o tempo para permitir ao passado esquecido ou recalçado surgir de novo, e ser assim retomado e resgatado no atual. (Gagnebin, 2004, p. 10)

E é nesse sentido que ele pensa *Em busca do tempo perdido* como obra situada na origem, no coração da modernidade, principalmente porque coloca o tempo entrecruzado em questão, aquele que faz envelhecer a humanidade em um instante e abre a possibilidade de um resgate da experiência, ainda que artificialmente, através da obra de arte.

Para o filósofo alemão, a origem não pode ser identificada num momento único, opondo-se portanto ao conceito de gênese. No Prefácio do livro sobre o drama barroco alemão, Benjamin esclarece: “[...] a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). ‘Origem’ não designa o processo do devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer” (Benjamin, 2013, p. 34). O movimento da origem remete a um passado que será restaurado através da lembrança, uma restauração que implica no reconhecimento de uma perda, de algo que desapareceu e da precariedade da retomada desse passado porque ele só poderá voltar diferente, numa não identidade consigo mesmo e, por isso, inacabado e aberto para o futuro. Dessa maneira, o passado restaurado age sobre o presente, modificando-o, abrindo novas possibilidades, ensejando novas conexões e descobertas. “O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo incompleto e inacabado” (ibidem, p. 34). O conceito de origem está ligado, por isso, ao reconhecimento e à descoberta, porque o passado restaurado de forma incompleta possibilita a ligação de pontos

antes impensável. A partir da articulação entre dois acontecimentos, até então insuspeitada, eles adquirem um novo sentido que é diferente daquele que supõe a narração cronológica e sequencial, permitindo estabelecer uma “constelação salvadora”. A lembrança do passado restaura-o sempre de forma precária e tem a capacidade de transformar o presente.

Traçando um paralelo entre a história individual de Riobaldo contada por Rosa, no romance *Grande sertão: veredas* e o que Benjamin elaborou como conceito de origem para uma história coletiva nas suas teses “Sobre o conceito de história”¹¹ e no Prefácio de *Origem do drama trágico alemão*, é possível fazer algumas considerações. Observa-se uma aproximação desse conceito com a estrutura da narrativa construída por Rosa, já que Riobaldo não ordena a sua narrativa numa sequência cronológica, tentando estabelecer um nexos causal entre os acontecimentos relatados. Rosa, através de Riobaldo, estiliza o tempo linear envolvendo seu ouvinte e leitor num redemoinho de prolepses e analepses: “Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas ao contar” (Rosa, 2001, p. 214).

Para ilustrar a descontinuidade da narrativa, recorreremos aos três momentos decisivos na vida de Riobaldo e Diadorim: o primeiro encontro quando atravessam o Rio São Francisco numa canoa, o reencontro na casa de Malinácio quando Riobaldo se junta ao bando de Joca Ramiro e o terceiro, quando Diadorim morre e se revela mulher. Esses acontecimentos não são narrados na ordem que acontecem mas o próprio Rosa se encarrega de ligá-los como estrelas numa constelação, como diria Benjamin. Quando começa a narrativa, Riobaldo e Diadorim já estão juntos para vingar a morte de Joca Ramiro (Rosa, 2001, p. 35) sob o comando de Medeiro Vaz. Ele já deixa entrever o seu amor por Diadorim e admite que está contando fora de ordem. O primeiro encontro como Menino e o reencontro são contados muitas páginas depois. Assim se dá também com a morte de Diadorim, que aparece numa prolepse ao final do primeiro terço do livro

¹¹ Aqui se tenta fazer o caminho inverso àquele que J. M. Gagnebin descreve como tendo sido adotado por Benjamin em relação a Freud e Proust: “As teses ‘Sobre o conceito de história’, assim como vários trechos das *Passagens* (em particular o Caderno N), tentam traduzir em termos de história coletiva e política aquilo que Proust e Freud elaboraram com relação à história singular e inconsciente do sujeito. Essa transposição constitui, aliás, o problema principal destes dois textos, mas também sua riqueza” (Gagnebin, 2014, p. 238).

(ibidem, p. 207), mas que será narrada, integralmente e em toda sua força, somente nas últimas dez páginas do livro.

As sucessões cronológica e narrativa só começam a coincidir a partir da segunda metade do livro, depois que o bando de jagunços comandado por Titão Passos faz uma parada num pequeno lugarejo chamado Guararavacã do Guaicuí. Segundo Katherin Rosenfield, o romance poderia ser dividido “em duas partes quantitativamente iguais”, sendo que a primeira terminaria ao final do citado episódio (Rosenfield, 1993, p. 207). É nesse lugar que acontecem as descobertas definitivas na vida de Riobaldo e que determinarão o seu destino: é ali que Riobaldo se dá conta que ama Diadorim, “de amor mesmo, mal encoberto em amizade” (ibidem, p. 305) e também onde ele recebe a notícia da morte de Joca Ramiro. Por isso declara: “Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva” (Rosa, 2001, p. 305). Não seria isso então uma origem no sentido benjaminiano do termo?

Outra passagem seminal do romance, que guarda uma analogia com o conceito de origem, é o suposto pacto com o Demo que faz Riobaldo para ganhar a coragem necessária para enfrentar o Hermógenes e assumir a chefia do bando. Numa noite escura e sem lua, ele se afasta do bando, vai para uma encruzilhada nas Veredas Mortas. Invoca o Morcegão, o Xú: “Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora existia. Tinha de vir, demorão ou jãjão” (Rosa, 2001, p. 436). Aí vem o “tornopío do pé-de-vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobrar, funil de final, desses redemoinhas:...o Diabo na rua, no meio do redemunho...” (ibidem, p. 437). Riobaldo chama por Lúcifer e Satanaz, o silêncio responde. Ele assume então que tinha sido ouvido, recebe de volta “um adêjo um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada” (Rosa, 2001, p. 438). Pacto feito? Lembra do pai e, em seguida, da mãe: “Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou quando o que fala, a gente não entende? Despresencieí. Aquilo foi um buracão de tempo” (ibidem, p. 439).

Benjamin diz que “A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese” (Benjamin, 2013, p. 34). A partir dessa definição, podemos propor a seguinte hipótese: Riobaldo Urutu Branco, chefe do bando, surge do fluxo do

devir do redemoinho onde “tornopiam” Danado, o jagunço e a imagem do corpo de mãe que vai parir e do rio que adentra a casa do pai. Tem origem aquele que está além das tempestades.

É importante notar ainda a contraposição que Rosa faz, ao longo de toda a narrativa, entre a falta de ordem sequencial e o tempo cronológico, criando uma tensão constante entre eles. Depois de narrar a morte de Diadorim, Riobaldo conta que a primeira imagem que ele vê, quando acorda da grande febre que sucede a cena da morte, é uma folhinha de parede “com a marca dos tempos”. Assim, logo depois de um acontecimento que se dá “como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e sabe que caiu o raio” (Rosa, 2001, p. 612), surge *chronos*, o tempo inexorável e linear, um dia após o outro, numa vida que segue. Sobre esse mesmo tempo, diz Proust, na voz de Marcel:

Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode-se confundir e romper. (Proust, 2006, p. 22)

É isso que faz Riobaldo ao despertar do grande esquecimento. Verifica na folhinha o tempo decorrido e confere onde está. Também Marcel, ao acordar, tenta identificar o cômodo e a cidade em que está, as coisas que estão a sua volta.

Vale sublinhar também a escolha de Rosa sobre o único vestígio que Riobaldo encontra de Diadorim: a certidão de batismo. Documento significativo porque revela o verdadeiro nome de Diadorim e porque o batismo, mais do que ato de nomeação, é também símbolo de renascimento e purificação. Além disso, historicamente no Brasil, era prática comum, na virada do século XIX que, em localidades remotas e distantes dos cartórios existentes, os dados constantes em certidão de batismo prevalecessem sobre o registro tardio do nascimento de filhos. Coincidem aqui, portanto, num só documento, certidão de nascimento e batismo. Morre Diadorim/Reinaldo e nasce, rebatizado pelas mãos de Riobaldo, Diadorim/Maria Deodorina, tendo como prova incontestável um registro por escrito.

Rosa estabelece ainda outra relação de nascimento com batismo, quando escolhe nomear com o sugestivo “Córrego Batistério” o local onde se dá o reencontro definitivo entre Riobaldo e Diadorim, onde está localizada a fazenda do Malinácio. É lá que acontece o momento “iniciático” que marca a entrada

definitiva de Riobaldo na vida jagunça e, assim, o futuro chefe Urutu Branco nasce das mãos de Diadorim.

Como se vê, Rosa vai cuidadosamente traçando uma linha entre estrelas e formando constelações, para oferecer ao seu ouvinte e leitor, não um único sentido, mas um inacabamento de sentidos. O passado restaurado é sempre precário, mas abre as portas do futuro para o infinito.

A vida de Diadorim também pode guardar uma semelhança surpreendente com o conceito de origem. Seu nascimento não está definido com precisão em um único dia, como seria de se esperar, trata-se de uma data incerta assim como o conceito benjaminiano: nasceu “na éra de 1800 e tantos”. Note-se também a grafia arcaica da palavra “éra”, entrecruzando o tempo do narrado com o tempo da narrativa. A partir de seu nascimento, por motivos ignorados e nunca revelados para o leitor e ouvinte, Maria Deodorina passa por um processo de devir homem, tornando-se o Menino Reinaldo, encobrendo quase totalmente a Menina Maria Deodorina que só reaparece com a sua morte. Assim é Diadorim, personagem que emerge da dinâmica entre o devir homem e mulher num processo semelhante àquele citado por Benjamim, e a cada vez que ela volta deixa marcas no leitor e no jagunço, conectando acontecimentos antes sem qualquer relação. O cuidado com suas roupas, com sua aparência, a beleza e a finura das feições, o fato de esconder-se para tomar banho, que só depois farão sentido.

Diadorim entra na vida de Riobaldo para desordenar a cronologia tranquila de sua história, ela faz com que o passado do jagunço seja sempre restaurado de forma precária e diferente, já que ele está constantemente se perguntando como poderia ter sido sua vida se tivesse sabido antes do tão guardado segredo, se pudesse ter vivido esse amor na sua plenitude.

Poderíamos mesmo dizer que a morte de Reinaldo/Diadorim e o nascimento de Maria Deodorina estão no “coração do impossível” e no “centro e ao mesmo tempo ponto de indiferença de todos os perigos”, afinal, foi Diadorim quem levou Riobaldo para o centro de todos os perigos porque foi ela quem plantou nele o mesmo desejo de vingar a morte de seu pai, Joca Ramiro. Diadorim levou Riobaldo a enfrentar os mais terríveis e valentes jagunços do sertão, os Pactários e Filhos do Demo. Mas também se colocou no centro do perigo, no meio do redemunho, enfrentando mano a mano seu inimigo Hermógenes, matando-o e morrendo na batalha final do Paredão.

Como se pode perceber pelo exposto acima, as questões do tempo e da presentificação do passado são fundamentais para cada um dos autores citados porque são centrais no contexto histórico, científico e literário da modernidade. Se, para a tradição, o tempo era cíclico, regular e repetitivo, com a modernidade, o tempo passa a ser marcado pela novidade, implicando numa ruptura entre o passado que não mais voltará como era e o futuro incerto e portador de mudanças. Os rituais coletivos que eram capazes de presentificar o passado arquetípico não são mais possíveis numa sociedade que vive o ritmo acelerado das cidades, da vida burguesa e do modo de produção capitalista e na qual os indivíduos estão isolados e sujeitos a choques constantes. É nesse contexto que o sujeito moderno vai tentar apropriar-se do seu passado, assim como faz Riobaldo quando diz “o que lembro, tenho” (Rosa, 2001, p. 56), na esperança de construir, a partir dele, a sua história individual e, possivelmente, seu futuro.

É somente com a era moderna que se introduz de maneira efetiva a ideia – embora sempre malograda – de liberdade de escolha do sujeito diante de seu futuro, quando tanto o futuro quanto o passado adquirem o estatuto de conquistas individuais. Somente para o sujeito moderno o tempo faz diferença, pois está relacionado à noção de um sujeito capaz de construir projetos futuros, à ideia de que o futuro não é mais uma reprodução do passado ou das gerações passadas. Em suma, a noção de um sujeito desgarrado da antiga trama de semelhanças e da tradição, capaz de inventar a si mesmo, é uma novidade trazida pelos tempos modernos. (Carmello, 2013, p. 24)

E é essa necessidade de inventar-se a si mesmo na construção de um passado e de um futuro a partir do presente, num “enredo” que possa ter sentido e dar sentido à experiência do sujeito, que torna a memória individual tão importante. Mais importante do que a memória coletiva porque é ela que vai permitir a construção de uma verdade subjetiva e uma história singular no lugar da realidade objetiva, ligada à noção de arquivo. É a estória contra a História como declara mais tarde Rosa, em Tutaméia. Em um bilhete que escreve para Franklin de Oliveira, defendendo-se da acusação de ser politicamente alienado ele explica:

E, pois, mudando de prosa:
O “A estória contra a História”,
Você, perjuro de Glória,
Acho que não entendeu.
História, ali, é o fato passado
em reles concatenação;
não se refere ao avanço da dialética, em futuro,

na vastidão da amplidão.
Traço e abraço. João

(Rosa *apud* Oliveira, 1983, p. 185)

Assim é o passado que avança em direção ao futuro, abrindo novas portas para caminhos antes desconhecidos.

2.2.2. Intencionalidade da rememoração

No que diz respeito à presentificação do passado, os caminhos de Rosa, Proust, Bergson e Benjamin em muito se aproximam, embora o façam de diferentes formas. Proust o faz pela “memória involuntária”, Bergson, por meio do conceito de “duração” e Benjamin, com os conceitos de origem e imagem dialética. Quanto a Rosa, ele presentifica o passado, sobretudo, na materialidade do texto, com a mistura dos tempos verbais, no cruzamento de uma linguagem arcaica com fórmulas inovadoras, do passado histórico do Brasil que irrompe na narrativa e, ainda, na forma como pensa o tempo, como já explicitado no item 2.2.1. Em relação à intencionalidade da rememoração, no entanto, os caminhos se afastam, como se verá a seguir.

Para Bergson, a presentificação do passado é o resultado de uma decisão voluntária por parte do sujeito que está buscando um acesso à experiência. Já para Proust, ela só acontece como fruto de acontecimentos inesperados. Como sublinha Benjamin, para o escritor francês, o recurso à presentificação intuitiva do fluxo de vida **não** é uma questão de livre escolha, mas o resultado de um encontro fortuito (Benjamin, 1989, p. 106). Portanto, é uma questão de sorte, e não de um movimento deliberado e voluntário, nos depararmos com esse passado que se encontra em um objeto material qualquer, fora do campo da nossa inteligência. Somente o acaso é responsável por essas oportunidades singulares de irrupção da “memória involuntária” que trazem consigo as lembranças “autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora” (Gagnebin, 2006, p. 145). E está nos objetos, nas sensações e nos odores que vêm deles, a possibilidade de desencadear a avalanche de lembranças que compõem a verdadeira experiência da memória. Logo após afirmar que as informações sobre Combray trazidas pela *memória voluntária* não guardavam nada sobre o seu passado verdadeiro, Marcel diz:

Na verdade, tudo isso estava morto para mim.

Morto para sempre? Era possível.

Há muito de acaso em tudo isso, e um segundo acaso, o de nossa morte, não nos permite muitas vezes esperar por muito tempo os favores do primeiro.

[...]

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Ele está oculto fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria este objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não encontremos nunca. (Proust, 2006, p. 71)

Entretanto, não basta o encontro casual com o objeto que contém a semente de nossas recordações para que sejamos invadidos pela sensação proustiana de felicidade e plenitude da verdadeira memória. Para Proust, é preciso também que estejamos preparados para acolher esses signos, a fim de não tropeçarmos nos objetos que os contêm sem que nada nos aconteça. O risco maior é deixar que o acaso definitivo, ou seja, a morte, nos encontre antes de nos encontrarmos com os demais acasos, tão produtivos no sentido de compreender a essência daquilo que fomos e do que ainda somos.

O acaso é, por suposto, algo que acontece independentemente de nossa vontade, mas precisa encontrar um espírito pronto e acolhedor, aproximando-se mais da noção de *kairós*, uma oportunidade que não foi conscientemente produzida por nós, mas que cabe reconhecer e aproveitar:

Na obra de Proust, o acaso é muito maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, algo que se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar – como faz o gosto da “madeleine”. Ao mesmo tempo, ele só pode ser percebido se há como [que] um treino, um exercício, uma ascese da disponibilidade, uma seleção, umas “provas” que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião – *kairós*! – que geralmente não percebemos, jogamos fora, rechaçamos e recalamos. (Gagnebin, 2006, p. 153)

Kairós é, portanto, o momento oportuno que surge a partir de encontros fortuitos do sujeito com objetos, cheiros ou sons que, por sua vez, despertam a felicidade suprema e tornam as dificuldades da vida irrelevantes, além de dissipar suas inquietações acerca da morte.

Em consequência do *kairós*, o ruído da colher ou o sabor da madalena que desencadeiam os momentos epifânicos trazidos pela “memória involuntária”, Marcel revela:

E já as conseqüências me encham a mente; pois, reminiscências como o ruído da colher e o sabor da madeleine, ou verdades escritas por figuras cujo sentido eu buscava em minha cabeça, onde campanários, plantas sem nome, compunham um alfarrábio complicado e florido, todas, logo de início, privavam-me da liberdade de escolher entre elas, obrigavam-me a aceitá-las tais como me vinham. E via nisso a marca de sua **autenticidade**. Não procurara as duas pedras em que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável por que surgira a sensação constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real capturado. A sensação assim vinda atesta a **legitimidade** do quadro de impressões contemporâneas, que arrasta após si com aquela infalível proporção de luz e sombra, de relevo e omissão, de lembrança e olvido que a memória ou a observação consciente sempre ignorarão. (Proust, 2009, p. 158-159, grifo nosso)

Para Proust, por conseguinte, somente tem valor aquele passado que volta pelas mãos da “memória involuntária” e do acaso, porque só assim ele pode ser recuperado em toda sua legitimidade e autenticidade. Já o passado restaurado através da “memória voluntária” não guarda nenhum traço dele, estando limitado apenas a informações incompletas e ilegítimas. George Poulet, importante crítico da obra de Proust, ressalta essa diferença:

Tal é a razão do contraste entre as duas descrições de Combray, colocadas uma após a outra, logo no início da *Recherche*: a primeira, é a descrição sumária de um lugar, do qual, na memória do herói, apenas subsiste um ínfimo resquício [...]; enquanto a segunda, que surge, por assim dizer, diretamente, em decorrência do grande movimento mnemônico desencadeado pelo fenômeno da madeleine, exhibe com triunfo um lugar inteiramente reconquistado ao esquecimento. (Poulet, 1992, p. 60-61)

Beckett também dedica boa parte do seu ensaio sobre Proust à diferença entre o passado restaurado pelas mãos da “memória voluntária” e aquele que é recuperado através da “memória involuntária”. Segundo ele, o primeiro é um passado monocromático, uma projeção uniforme e enevoadada, cujas imagens são selecionadas de forma tão arbitrária quanto aquelas imagens escolhidas pela imaginação e todas igualmente distantes da realidade. Já a “memória involuntária” é explosiva, uma deflagração total, imediata e deliciosa que não só restitui o objeto passado “mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele” (Beckett, 2003, p. 33). Diz ainda que a “memória involuntária” é como um mágico rebelde que escolhe a hora e o lugar em que o milagre irá acontecer. Especificamente sobre o acaso, ele salienta que a obra de Proust não é fruto dele mas sim o seu resgate.

Atravessando novamente das ruas de Paris para o sertão roseano, passemos a analisar como se dá a questão da intencionalidade e da intensidade da rememoração no caso de Riobaldo.

Embora Rosa fosse um leitor e admirador de Proust, o escritor mineiro parece ter uma opinião diferente sobre os procedimentos usados para acessar a memória e os resultados advindos da rememoração. Numa entrevista publicada em *O jornal*, em 26 de maio de 1946, Guimarães Rosa segreda a Ascendino Leite:

AL – Quer dizer que não tentará escrever ficção desenrolada em ambiente adiantado?

GR – Vá se fiando! [...] - A qualquer horinha, eu escrevo. Em arte não pode haver compromisso. Estava falando do ano de 1937. Agora, eu já descobri o segredo.

AL – Que segredo? Pode me dizer aqui... em segredo?

GR – Pela metade, sim! É que há uma técnica, há processos para a gente voltar à infância, ou melhor, ir a “outra” infância. Com algum treinamento, qualquer um consegue andar por lá pelo menos umas duas horas, cada dia. E, aí, a cidade vira roça... (LEITE, 2000, p. 63-64)

Rosa explicita, nessa pouco explorada entrevista, que ele acredita ser possível trazer de volta sua roça, seu sertão, ou ainda a “sua Combray”, por meio de um processo voluntário e deliberado de rememoração que pode ser realizado usando uma “técnica” e “com algum treinamento”. Dessa maneira, o acesso à “outra” infância, entendida como aquela dos momentos passados, os fatos e acontecimentos que guardamos na memória, não dependeria do acaso, apenas da vontade e de um esforço próprios.

É importante notar que a rememoração de que fala Rosa, embora voluntária, não é tão precária como aquelas que voltam para Marcel, apenas como lanço luminoso entre trevas indistintas quando lembradas de forma deliberada, ou monocromática, como sublinha Beckett. Não são inúteis, para Rosa, “os esforços de nossa inteligência”, pois esse é o caminho trilhado por Riobaldo ao longo de *Grande sertão: veredas*.

Aparentemente aqui, as trilhas do sertão mineiro se afastam do caminho de Swann e se aproximam mais do esforço de rememoração tal como é descrito por Bergson:

Há um certo esforço, *sui generis*, que nos permite reter a própria imagem, por um tempo limitado, sob o olhar de nossa consciência: e graças a essa faculdade não

temos a necessidade de esperar do acaso a repetição acidental das mesmas situações. (Bergson, 2010, p. 93)

Aí reside a diferença fundamental entre a evocação do passado de Proust e de Bergson. Para o filósofo francês, assim como para o escritor mineiro, uma lembrança pode reaparecer à consciência a partir de uma ação voluntária do presente. “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (Bergson, 2010, p. 179). Para Proust, em contrapartida, a rememoração, no seu sentido mais elevado, só pode acontecer como fruto da nossa extrema desatenção, de lembranças vindas “De um fundo abismo onde não chegam nossas sondas” (Baudelaire, 1985, “A varanda”, p. 191).

Em resumo, para Rosa, assim como para Bergson, desse mergulho deliberado ao fundo da alma, podem vir pérolas e não apenas areia ou conchas que não têm valor algum.

O passado que se presentifica para nosso jagunço é sempre insuficiente, incompleto e fragmentário, mais próximo do passado benjaminiano, independentemente da forma como ele é trazido para o momento presente. Entretanto, essa insuficiência está muito longe daquela descrita por Marcel quanto às lembranças trazidas pela “memória voluntária”, que não trazem nenhum traço do passado e que tornam inúteis os esforços de rememoração.

O passado, para Rosa, tem grande valor pois ele compara-o a um patrimônio que deve ser transmitido para as gerações futuras, de maneira muito similar ao que pensa Benjamin no seu ensaio “O narrador”. Riobaldo diz, “o que lembro, tenho” (Rosa, 2001, p. 204) como quem tem em mãos um grande tesouro que deve ser cuidado e repassado, compara o ato de esquecer a perder dinheiro (ibidem, p. 423). O que está contando a ele pertence e o constitui enquanto indivíduo. Quer ter a *posse* e a *propriedade*¹² sobre todas as suas lembranças: “Todas as minhas lembranças eu queria comigo. Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada – como os cavalos se arraçoam.” (ibidem, p. 327). Os dias e as memórias vão e voltam do vasto sertão, aquele do interior e do exterior, retornam voluntariamente como cavalos e

¹² Vide carta ao tradutor alemão já mencionada (Rosa, 2003a, p. 114).

cavaleiros que se arraçoam, ou seja, se alimentam e raciocinam, estão entre a razão e a razão. “Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso” (Beckett, 2003, p. 11), diz lindamente Beckett sobre o passado de Proust, mas que bem se aplica ao passado de Riobaldo.

No primeiro capítulo de *Lembranças do Brasil*, Heloisa Starling discorre sobre o “esforço metodológico” (1999, p. 24) e “deliberado” (ibidem, p. 28) de rememoração de Riobaldo, com o intuito de tecer um novo tecido de significações a partir do seu passado lembrado, para além de uma interpretação simplista e literal dos fatos. Descreve, assim, o processo de rememoração:

Da mesma maneira, nenhum interesse em promover a reconstituição precisa do acontecimento particular, mas o trabalho paciente e dolorido da lembrança buscando presentificar o passado por um caminho torto, ficcional – e esse caminho é torto ou enviesado num duplo sentido: pelo lado da forma, “uma espécie de rede arditosamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real”¹³; e, pelo lado da memória, produzindo um esforço retrospectivo da imaginação, orientado pela fantasia. (Starling, 1999, p. 34-35)

Nota-se, portanto, que os acontecimentos vividos e recuperados a partir de um movimento de escavação do passado, podem voltar com uma grande força e emoção. Apesar da assumida não identidade do passado narrado com aquilo que realmente aconteceu, da imensa distância entre o vivido e o contado e da sua recusa “sistemática em centralizar o passado num eixo temporal fixo, em torno do qual cabe girar o presente” (Benjamin *apud* Starling, 1999, p. 31), Riobaldo é capaz de ressuscitar o seu passado com uma intensidade ímpar porque seus momentos “epifânicos” estão carregados de afeto. É relevante esclarecer que o fato de elas serem conscientes ou inconscientes não as tornam mais ou menos válidas, intensas ou importantes. Elas são sempre insuficientes e moventes, mas é possível afirmar que adquirem, em certos momentos, a força dos momentos epifânicos que acometem Marcel quando ele é invadido pelas sensações trazidas pela “memória involuntária”.

¹³ Starling faz referência aqui a Leyla Perrone-Moisés, “A criação do texto literário”, em *Flores da escrivantina*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 107 e Charles Baudelaire, “O Pintor da vida moderna”, *Obras escolhidas*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Embora Rosa não diferencie, de forma sistemática, o uso dos verbos lembrar, relembrar, alembiar e recordar, adotando-os, de forma indiscriminada, para narrar fatos mais ou menos relevantes ou mais ou menos embebidos de emoção, o passado que volta com mais intensidade e com mais “pertença” é justamente aquele que vem através do coração. Portanto, a força do passado recuperado reside muito mais no afeto e na saudade do que no procedimento usado para resgatar suas lembranças, se voluntário ou involuntário. Como foi dito nos parágrafos anteriores, Riobaldo está fazendo um esforço voluntário de rememoração que, por conta do afeto, restaura um passado tão valioso quanto aquele que volta para Marcel resultado da “memória involuntária”.

A imagem de Diadorim, por exemplo, é relembrada, quase sempre, com uma força arrebatadora, como a passagem do reencontro com o Menino transcrita abaixo, os dois já feitos jagunços.

Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria.

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! [...] Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. (Rosa, 2001, p. 154)

Voltemos ao texto de Heloisa Starling para fundamentar a ideia de intensidade do passado.

Ou, conforme Riobaldo mesmo dizia, um esforço para presentificar o passado por um caminho “sem o razoável comum, sobrefalseado”, isto é, feito de situações únicas e rasgos isolados como “só em jornal e livro é que se lê”, **capaz de recriar experiências já ocorridas por meio de palavras dotadas de uma densidade tão intensa que provocam uma emoção atual.** (Starling, 1999, p. 35, grifo nosso)

Dessa forma, constata-se a capacidade que Riobaldo tem de recriar experiências já ocorridas através de palavras que provocam emoção no momento em que são pronunciadas, ouvidas, escritas ou lidas, ou seja, quando o passado é rememorado e contado de maneira deliberada ou não. É certo que há um distanciamento entre o vivido e o contado, como já foi ressaltado inúmeras vezes, uma não identidade entre o passado e a lembrança, como explicitado pelo próprio personagem. Ele mesmo diz que só pode entender verdadeiramente o vivido

algum tempo depois, quando reuniu tudo lembrado. Isso porque, no momento do vivido, seu corpo era um imenso coração “bem batendo”. Então, é possível afirmar que o passado que invade o presente de Riobaldo é carregado de emoção e intensidade.

Também vale recorrer a Willi Bolle para melhor embasar a nossa hipótese de intensidade da lembrança em função do nível de afeto nela envolvido. No capítulo “Diadorim – a paixão como *medium*-de-reflexão” do livro *grandesertão.br*, esse pensador alemão, estudioso da obra de Rosa e Benjamin, desenvolve a teoria de que Diadorim é o *medium* que Rosa usa para fazer com que a paixão de Riobaldo não seja apenas um “ato de memória afetiva individual, mas também um retrato da sociedade, através de um mergulho profundo na língua” (Bolle, 2004, p. 225). Interessam-nos aqui somente os aspectos relacionados à paixão de Riobaldo, enquanto “ato de memória afetiva individual”, que são por ele levantados.

Ele ressalta, logo no início do capítulo, que a paixão de Riobaldo por Diadorim é o cerne emocional do romance e que, não por acaso, o livro foi publicado na França com o título de *Diadorim*. E acrescenta que “a rememoração da pessoa amada é, para o narrador de *Grande sertão: veredas*, o recurso capital para ele estruturar o seu relato” (Bolle, 2004, p. 200). Diadorim, de quem Riobaldo gostava às loucas, é pois, o fio condutor de suas memórias. Assim como para Proust é do gosto da *madeleine* molhada no chá que surge um verdadeiro Nilo de linguagem, transbordando as planícies da verdade e fertilizando-as (Benjamin, 2012a, p. 37), em *Grande sertão: veredas* é a saudade de Diadorim que faz verter um verdadeiro São Francisco de palavras, verdejando os campos, os pastos e os buritis. São os olhos verdes de Diadorim que nunca mudam, que guiam os cegos passos do jagunço. “Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (Rosa, 2001, p. 119-120). Olhos que o levaram para outros mundos e atravessaram sua vida para sempre: “E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver” (ibidem, p. 614). De Diadorim ele nunca pode se esquecer, por isso não precisa se lembrar: “Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? (ibidem, p. 120).

Por fim, mostra-se interessante recorrer a um terceiro crítico da obra de Rosa, José Carlos Garbuglio que, em seu *O mundo movente de Guimarães Rosa*, destaca a ordem arbitrária da narrativa que foi “estabelecida não pelo fluir dos sucessos, mas pela marca que os fatos deixaram em sua memória privilegiada, de que ele se orgulha muito” (Garbuglio, 1972, p. 27). Dessa maneira, tem-se que a hierarquia dos fatos e, em consequência, a força e importância deles estão diretamente relacionadas “às incisões com que se incrustaram e permanecem no espírito” (Garbuglio, 1972, p. 27). “O senhor sabe?: não acerto contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração naquelas lembranças.” (Rosa, 2001, p. 192). Aqui fica claro que, ao lembrar, o coração fala mais alto do que a razão, o “caroço” é pouco e o coração ele quer esquentar com as lembranças. É a saudade que desencadeia a recordação: “Por mim, só de tantas minúcias, não era capaz de me lembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se fosse hoje. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre...” (Rosa, 2001, p. 45).

E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: – “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” – “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” – eu respondi. **Os afetos.** Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei. (Rosa, 2001, p. 164, grifo nosso)

Os afetos de Diadorim o levaram para os olhos da velhice da mãe, que o fizeram ver as cores do mundo.

É importante esclarecer que se entende por afeto algo que designa um estado da alma, um sentimento que engloba não só amor, mas ódio, medo e coragem. Todos os sentimentos que estão presentes na narrativa de *Grande sertão: veredas*, com grande força e reiteradamente. Essa força pode ser percebida pela oposição das palavras medo e demo, a contraposição do amor a Diadorim ao ódio pelo Hermógenes, alegrias que abrem saudades (Rosa, 2001, 173) e tristezas que sufocam. Sentimentos todos imbricados entre si, como demonstra essa passagem: “O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? – desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor – quanta saudade... ; aí, outra esperança já vem...” (Rosa, 2001, p. 248).

Outro aspecto sobre a “memória involuntária”, levantado anteriormente e que merece uma reflexão mais detida, é o papel que os objetos e sensações

exteriores desempenham nas lembranças de Riobaldo. Se esses têm a capacidade de desencadear uma avalanche de lembranças para Marcel, seja em Combray seja em Paris, no sertão roseano, são elas que tornam as memórias mais vivas e mais intensas. Entretanto, não são elas que desencadeiam o jorro da narrativa como *Em busca do tempo perdido*. Foi Diadorim quem ensinou Riobaldo a prestar atenção nas pequenas coisas da natureza, nos sons, nos cheiros e nas cores do céu.

Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. [...] Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (Rosa, 2001, p. 45)

Não é tropeçando nas quisquilhas que Riobaldo lembra e relembra dos sucedidos da sua vida. Os animais, a natureza, os objetos e os odores não acionam suas lembranças, apenas as tornam mais próximas, reais e vivas.

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: (Rosa, 2001, p. 592)

Resumidamente, a nossa hipótese é que a força e a intensidade do passado, que é recuperado ou presentificado por Riobaldo, residem na força e intensidade do afeto com que acompanharam os acontecimentos quando vividos e do encantamento das pequenas coisas, das “belezas sem dono” que estavam ali para serem vistas, ouvidas e sentidas e não no modo como elas são restauradas para o personagem. O fato de o passado ser recuperado de forma consciente e deliberada ou através de uma “memória involuntária” não guarda relação com a sua intensidade.

2.3.

Riobaldo, entre o narrador tradicional benjaminiano e o sujeito lukacsiano, problemático e moderno

Em *Grande sertão: veredas*, o jagunço Riobaldo narra sua história ao senhor letrado e ao letrado leitor que tudo toleram porque vieram para ouvir, escutar, perscrutar, ler e reler. Ambos estão interessados em desbravar o sertão que está “dentro da gente” (Rosa, 2001, p. 325) e, ao mesmo tempo, “que está em

toda parte” (ibidem, p. 24). O livro começa com um travessão que arrebatava seu interlocutor, ouvinte e leitor, com a força da oralidade de sua narrativa: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja” (ibidem, p. 23).

A história é narrada na primeira pessoa. Riobaldo conta sua vida, elaborando seu passado, procurando entender o porquê dos acontecidos e o “quem das coisas”¹⁴. Na sua fala, que ocupa todo o romance, sem qualquer cesura dividindo grandes feitos ou pequenos fatos, a ordem do que é contado obedece apenas à livre associação de seus pensamentos. Caminha de lembrança em lembrança e de especulação em especulação. Os dois temas que lhe são mais caros, a existência do demônio e seu amor por Diadorim, permeiam quase todas as páginas.

Marcel Proust também escolhe narrar *Em busca do tempo perdido* na primeira pessoa.

Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “Adormeço”. E, meia hora depois, despertava-me a ideia de que já era tempo de procurar dormir. (Proust, 2006, p. 20)

Essas são as primeiras linhas de *No caminho de Swann*. “Não sei se lhe disse que o livro era um romance. Pelo menos é do romance que ele se distancia menos. Há um senhor que narra e que diz eu”¹⁵. Tanto Riobaldo, protagonista e narrador de *Grande sertão: veredas*, quanto Marcel, personagem principal e também narrador de *Em busca do tempo perdido*, empreendem um esforço de rememoração, ao final de suas vidas, numa releitura do passado, mergulhando nas profundezas de suas lembranças.

Riobaldo e Marcel são sujeitos da enunciação que apresentam diferentes “sujeitos do enunciado” ou diferentes “figurações da subjetividade” ao longo das duas obras em questão (Lages, 2002, p. 88). O nome Marcel aparece pouquíssimas vezes nos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*. A primeira vez, já no quinto volume, *A prisioneira*, depois de avançadas quase duas mil páginas do romance e, ainda assim, de forma indireta: “Logo que ela recuperava a

¹⁴ Na novela “Cara de bronze”, o personagem Grivo procura o “quem das coisas”.

¹⁵ Carta de Proust de 1913, a Léon Blum, citada por Jeanne Marie Gagnebin no Posfácio de *No Caminho de Swann*, 2006.

palavra, dizia: ‘Meu’ ou ‘Meu querido’, seguidos um do outro do meu nome de batismo, o que, atribuindo ao narrador o mesmo nome que ao autor deste livro daria: ‘Meu Marcel’, ‘Meu querido’ ” (Proust, 2011, p. 87).

Marcel menino, incapaz de escrever uma só página do início do romance não é o Marcel que escreve as três mil páginas do romance que temos em mãos e que é o sujeito da enunciação. Numa nota escrita por Proust e publicada no jornal *Le Temps*, em forma de entrevista, dois dias antes do lançamento de *No caminho de Swann*, o primeiro volume de sua grandiosa obra ainda por vir, ele declara:

Então, como uma cidade que, enquanto o trem segue sua via tortuosa, nos aparece tanto à nossa direita quanto à nossa esquerda, os diversos aspectos que um mesmo personagem terá assumido aos olhos de um outro, até o ponto que ele se parecerá com personagens sucessivos e diferentes, darão – mas não somente isso – a sensação do tempo transcorrido. Mais tarde, de fato, tais personagens se revelarão diferentes do que são no volume atual e diferentes do que acreditávamos, assim como acontece frequentemente na vida.¹⁶

O personagem Riobaldo, narrador de *Grande sertão: veredas*, também parecerá diferente ao longo do romance: “Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (Rosa, 2001, p. 39).

Riobaldo vai desfiando, gradativamente, seus sucessivos “eus”: Baldo, Professor, Cerzidor, Riobaldo-Tatarana, Riobaldo Urutú-Branco. O jagunço corajoso que diz ter feito o pacto com o diabo é muito diferente do Professor ainda titubeante que ensina Zé Bebelo a ler. As transformações do personagem Riobaldo são acompanhadas por diferentes nomes, que lhe são atribuídos pelos outros ou por ele mesmo, de acordo com as características que se sobressaem em cada fase de sua vida. Estamos aí no mundo movente dos nomes porque o nosso jagunço nunca é o mesmo, está em constante transformação. “Por meu tiro me respeitavam, quiseram por apelido em mim: primeiro Cerzidor, depois Tatarana,

¹⁶ Tradução livre de: “Puis, comme une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu’un même personnage aura pris aux yeux d’un autre, au point qu’il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront – mais pas cela seulement – la sensation du temps écoulé. Tels personnages se révéleront plus tard différents de ce qu’ils sont dans le volume actuel, différents de ce qu’on les croira, ainsi qu’il arrive bien souvent dans la vie, du reste. (Entrevista publicada no jornal *Le Temps* em 12 de novembro de 1913 e reproduzida na revista *Magazine philosophie: hors-série – Proust, “À la recherche du temps perdu”*, p. 10-11, Paris: Philo Éditions SAS, Janvier-Février 2013).

lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido, quase não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?” (Rosa, 2001, p. 178).

Grande Sertão: veredas e *Em busca do tempo perdido* não são romances nos quais os personagens buscam a formação de uma identidade, modelo clássico do *Bildungsroman*, muito pelo contrário: ambos rompem com a ideia de unidade do sujeito, esvaziando essa “armadilha, o eu” (Gagnebin, 2014, p. 229). Apesar de os personagens mudarem ao longo da narrativa, elas não seguem a visão continuísta e otimista de formação do sujeito através de um desenvolvimento ascendente do herói em busca de si mesmo, do romance de aprendizagem. Os protagonistas desses romances, Riobaldo e Marcel são, na verdade, sujeitos problemáticos e modernos que não só têm a consciência de si como também estão abertos ao inconsciente do qual falam Freud, Proust e o próprio Benjamin no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”. No caso de Marcel, o entregar-se ao inconsciente aparece nos momentos mágicos trazidos pela “memória involuntária”. Com Riobaldo, as lembranças não intencionais surgem a todo momento: “As coisas que eu nem queria pensar, mas pensava mais, elas vinham” (Rosa, 2001, p. 224). A imagem de Diadorim irrompe sempre, seja no meio da guerra seja no meio da paz.

Arfei. Concebi que vinham, me matavam. Nem fazia mal, me importei não. Assim, uns momentos, ao menos eu guardava a licença de prazo para me descansar. Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d’Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários... (Rosa, 2001, p. 37)

Diadorim invade as lembranças de Riobaldo, de forma despropositada e, assim como diz Benjamin, muitas vezes corresponde a uma recordação que deve ser apropriada num momento de perigo, para que o passado possa ser articulado historicamente (Benjamin *apud* Bolle, 2004, p. 201): “O Hermógenes mandava em mim. Quê que quer, ele era mais forte! Pensei em Diadorim” (Rosa, 2001, p. 224). Nesse momento, Riobaldo, prestes a começar mais uma batalha sob o comando de Hermógenes, pensa em assassinar o chefe que lhe causa tanta desconfiança e desconforto para, em seguida, abandonar a jagunçagem. É nesse instante de perigo que desponta a lembrança de Diadorim articulando-se a do Hermógenes, porque é ela a razão pela qual Riobaldo se submete a essa chefia e é

com ela que Riobaldo quer ir embora, “para os altos Gerais, tão ditos, viver em grande persistência” (Rosa, 2001, p. 224). Observa-se nesta passagem Riobaldo se apropriando da recordação de Diadorim num momento de perigo e articulando-a à história dos dois para pensar uma nova possibilidade de futuro.

É a perda de soberania do sujeito que se dá quando ele se entrega à “memória involuntária” ou ao inconsciente que esfacela a possibilidade da constituição de uma identidade única, igual a si mesma, ao longo do tempo. Dessa forma, o sujeito se dispersa em diversos “eus”, num movimento que Benjamin associa à imagem da meia enrolada na gaveta que é, ao mesmo tempo, “bolsa” e “conteúdo”: “E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto a bolsa e o que está dentro dela numa terceira coisa – a meia –, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu...” (Benjamin, 2012a, p. 41).

Um esvaziamento do “eu” é também o que acontece no seu ensaio autobiográfico, *Infância em Berlim por volta de 1900*, que desafia o modelo clássico de autobiografia¹⁷. Muito diferente no rio de palavras do romance proustiano e da fala ininterrupta do jagunço mineiro, Benjamin escreve sobre suas recordações de infância em fragmentos curtos, forma que ele justifica como sendo uma exigência do próprio objeto da escrita. Ele declara não se tratar, “de forma alguma, de relatos ao modo de crônicas e sim de uma ou outra expedição às profundezas da memória” (Benjamin, 1993, p. 33).

Também Baudelaire, segundo Benjamin, “encarnava essa desagregação da identidade: ao pintar o seu retrato, Courbet ter-se-ia queixado de que Baudelaire nunca parecia o mesmo” (Benjamin *apud* Gagnebin, 2005, p. 144). Assim como Baudelaire, que nunca parece o mesmo, Riobaldo, sujeito representado por diversos “eus” que vão sendo revelados ao longo da narrativa, é o típico personagem do romance definido por Lukács na *Teoria do romance* e retomado no ensaio “O narrador” (Benjamin, 2012a, p. 214-240). É o sujeito problemático que luta contra a irreversibilidade do tempo, que tenta, em vão, apreender o sentido da vida. É também o sentido da vida que busca o leitor solitário, um

¹⁷ Carla Milani Damião, *Sobre o declínio da sinceridade filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*, São Paulo: Edições Loyola, 2006.

sujeito também problemático que procura alento no destino e na morte dos personagens do romance.

Mas o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o sentido da vida. Ele precisa portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira [...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente o destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (Benjamin, 2012a, p. 230-231)

Em *Grande sertão: veredas*, Rosa oferece ao leitor muito mais do que a morte no sentido figurado do fim do romance, ele alimenta o interesse do leitor com o macabro banquete da morte de Diadorim, cujo cadáver “em cima da mesa foi posto” (Rosa, 2001, p. 614). Além da morte dessa personagem central, ele sacia a fúnebre sede do leitor com muitas outras mortes. Fazendo o cômputo da batalha final, Riobaldo pergunta aos seus:

- “Mortos, muitos?”
- “Demais...” (Rosa, 2001, p. 613).

Mais do que ser consumido pelo fogo, Riobaldo tem a capacidade de renascer das cinzas: “Fui fogo depois de ser cinza.” (Rosa, 2001, p. 72), quer buscar a sua verdade nas chamas que continuam vivas sobre “as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado” assim como a já mencionada metáfora usada por Benjamin sobre o crítico literário¹⁸.

Nesse romance, o leitor vive a morte muitas vezes, assim como *Em busca do tempo perdido*, no qual Proust oferece, ao também ávido leitor, a morte de Albertine, a da avó do narrador e muitas outras. Mortes essas que, como diz Benjamin, aquecem a vida do leitor que está em busca do sentido para a vida. Em *Grande sertão: veredas*, o leitor também se sente aquecido pela sua identificação com a busca empreendida por Riobaldo para entender os acontecidos da sua vida, o porquê de cada coisa, o papel do acaso e repensar as decisões que tomou e procurando o caminho certo, a pauta de cada um. “Queria entender do medo e da

¹⁸ Vide citação já mencionada na p. 14 da presente dissertação.

coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (Rosa, 2001, p. 116).

Além de encarnar o típico sujeito problemático lukacsiano, Riobaldo em muito se aproxima da figura do narrador benjaminiano. Essa figura dual do jagunço, que está entre o personagem do romance e o herói das grandes narrativas e transita entre a forma épica e aquela do romance, é analisada, de forma brilhante, no ensaio “O mundo misturado” de Davi Arrigucci Junior, mais especificamente no capítulo intitulado “A mistura das formas”.

Esse quadro do narrador tradicional se arma logo nas primeiras páginas: Riobaldo se apresenta como o homem que, tendo acumulado longa experiência na ação e no convívio com outros homens — a vida de aventuras do jagunço —, agora assentado na condição social e travado pela doença, se põe 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 no ensaio célebre. (Arrigucci Junior, 1994, p. 18)

E articula com a forma do romance:

Quer dizer: Riobaldo formula questões que vão muito além do saber que caracteriza o homem de bom conselho que é o narrador tradicional, cuja sabedoria prática se funda em larga medida na experiência comunitária. Na verdade, as interrogações que formula sobre o sentido de sua experiência configuram a pergunta pelo sentido da vida típica do romance burguês, voltado para os significados da experiência individual no espaço moderno do trabalho e da cidade capitalista. Aqui, no entanto, a questão brota do sertão e dos avatares de um narrador proverbial em sua travessia em busca do sentido do que viveu. (Arrigucci Junior, p. 19)

Em função de suas origens sertanejas, Rosa se vê como o narrador benjaminiano. Na sua já citada e famosa entrevista a Günter Lorenz, ele afirma:

Veja você, Lorenz, nós, homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra histórias (sic) corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (Lorenz, 1983, p. 69)

Nessa passagem, observa-se não só uma grande semelhança entre o narrador do sertão descrito por Rosa e aquele da grande narrativa descrito por Benjamin como também a relevância do tédio e do tempo livre, fundamentais para o ato de

ouvir e contar estórias. No ensaio “O narrador”, Benjamin nos fala do “tédio, pássaro onírico que choca os ovos da experiência”, o mesmo ao qual se entrega Riobaldo: “Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia” (Rosa, 2001, p. 26). Depois que abandona a vida aventureira de jagunço e se afasta da ação, Riobaldo-fazendeiro dispõe de tempo livre para narrar a sua história, com suas próprias marcas como no vaso do oleiro.

O Riobaldo, enquanto narrador da tradição, aquele que conta histórias fundadas na sua memória, sua experiência e histórias da coletividade, que passam de geração em geração, pode ser pensado como uma figura que está entre o camponês e o marinheiro benjaminianos. Enquanto fazendeiro-narrador, ele se aproxima da imagem do camponês sedentário que narra a tradição. Já o jagunço Tatarana e o Urutú-Branco assumem características do marinheiro que tantas aventuras tem para contar, assim como Ulisses ou outros heróis épicos, mas muito distante de Marcel, o herói proustiano. Como leitores e ouvintes da história desse jagunço, deparamo-nos com os espaços percorridos nas veredas do sertão e com os tempos que passaram para o barranqueiro de range rede.

No entanto, Rosa também sabe que é “especulativo, demais. Daí todas as minhas, constantes, preocupações religiosas embeberem meus livros” (Rosa, 2003b, p. 90). Quer entender, assim como o seu personagem Riobaldo, a doideira do mundo:

Surdo pensei: aqueles Hermógenes eram gente em tal como nós, até pouquinho tempo reunidos companheiros, se diz – irmãos; e agora se atravavam, naquela vontade de desigualar. Mas, por quê? Então o mundo era muita doideira e pouca razão? (Rosa, 2001, p. 361)

Quer “...achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil” (Rosa, 2001, p. 192). Riobaldo não recorda apenas para trazer de volta o que ele viveu e seus instantes de felicidade, seu objetivo é “decifrar as coisas que são importantes” (ibidem, p. 116). Nosso jagunço quer compreender quem ele foi, não foi e o que poderia ter sido: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser.” (ibidem, p. 232). O futuro que o aguardava, mas não se realizou porque tomou outro caminho. E o faz através de uma expedição às profundezas da memória, assim como Proust, em seu romance autobiográfico. Segundo a definição do

próprio Rosa, *Grande sertão: veredas* seria, “uma autobiografia irracional” (Lorenz, 1983, p. 94) e Benjamin se refere a *Em busca do tempo perdido* como “o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica” (Benjamin, 2012a, p.37).

Riobaldo Cerzidor conta para viver o que lhe faltava: “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 do reperdido” (Rosa, 2001, p. 546). Benjamin diz que a obra de Proust se encontra permeada pela verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos são destinados e “que as rugas e dobras do nosso rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelos conhecimentos que nos falaram – enquanto nós, os proprietários, não estávamos em casa” (Benjamin, 2012a, p. 47). Nas rugas de Riobaldo, estão as marcas deixadas pelo amor não vivido com Diadorim. Também estão as marcas do caminho não desviado para encontrar Nhorinhá. Riobaldo Tatarana e o Urutú-Branco não estavam em casa quando essas duas mulheres bateram a sua porta. Apesar de todas as pistas, a neblina de Diadorim encobriu os olhos do jagunço e não deixou que ele percebesse sua condição de mulher.

Pode-se dizer que Rosa, Proust e Benjamin mergulham nas profundezas do mar para caçar pérolas do passado, segundo a já referida metáfora usada por Hannah Arendt (Arendt, 2008, p. 222). Sobre *Em busca do tempo perdido*, Jean-Yves Tadié, um dos pensadores franceses mais importantes sobre a obra de Proust, usa a mesma metáfora, definindo o romance como “um movimento em direção ao futuro da vocação à qual se superpõe o **mergulho** em direção ao passado da rememoração: o livro que estará terminado quando todo o futuro do artista estiver reunido a todo o passado do menino”¹⁹. Marcel vai, assim, em busca do tempo perdido, explorando um território nebuloso em que seu espírito é sujeito, objeto e território dessa procura para redescobri-lo, ao final do livro, através da elaboração de uma obra de arte. Talvez, melhor do que falar em tempo redescoberto seja falar em um tempo fora do tempo, um tempo em suspenso, dado por instantes de

¹⁹ Tradução livre de: «La Recherche est mouvement vers l'avenir de la vocation auquel se superpose la plongée vers le passé de la remémoration : le livre sera achevé lorsque tout l'avenir de l'artiste aura rejoint tout le passé de l'enfant.» (Jean-Yves Tadié, Proust et le roman. Paris: Editions Gallimard, 2003, p. 411).

felicidade, em que passado e presente se entrecruzam, revelando a essência das coisas. E o que o narrador-autor pretende é perpetuar esses momentos, através do trabalho de criação artística, no seu processo de escrita. É esse seu projeto estético.

Entretanto, como destaca Peter Szondi, há uma diferença na busca do tempo perdido empreendida por Proust e por Benjamin.

Diferente de Proust, Benjamin não quer libertar-se da temporalidade, ele não quer enxergar as coisas na sua essência ahistórica. Pelo contrário, ele procura incessantemente pelo conhecimento e pela experiência histórica. Mesmo assim ele é levado de volta ao passado, um passado que está ainda aberto, incompleto e que promete o futuro. O tempo verbal de Benjamin não é o pretérito mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ser o futuro e passado ao mesmo tempo. (Szondi 1964, p. 499)

Enquanto Proust vai em busca do passado para escapar da inexorabilidade do tempo e do futuro, que está povoado por ameaças e perigos, entre os quais o mais definitivo é a morte²⁰, Benjamin volta ao passado para buscar o que o futuro reserva para os homens. Sua memória quer redescobrir lugares que deixem entrever as feições do que está por vir. Nas suas palavras:

Não me custa acreditar que tais imagens estão destinadas a ter um destino muito próprio [...] Pelo contrário, as imagens da minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores. (Benjamin, 2013, p. 70)

O projeto de Benjamin é muito semelhante ao de Rosa que tinha uma crença profunda na arte enquanto força transformadora do indivíduo. Acreditava que, com sua pena, tinha a capacidade de ajudar o homem a vencer o mal, defender a sua dignidade e almejava escrever a vida no seu “supra senso”. Voltava seus olhos para o passado para enxergar possíveis novas veredas para o homem e para o Brasil.

²⁰ Embora Deleuze, no seu livro sobre *Em busca do tempo perdido*, exponha uma tese radicalmente diferente. Diz ele: “A *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado” (Deleuze, 2006, p. 4).

3

Modernidade - Rosa no paideuma de Benjamin

O objetivo deste capítulo é refletir em que medida a prosa poética de Rosa estaria próxima da poesia de Baudelaire e da prosa de Proust no que se refere à possibilidade de restaurar, ainda que artificialmente, a experiência (*Erfahrung*) na modernidade, a exemplo do que pensa Benjamin sobre a obra destes dois autores. Pretende-se, ainda, imaginar se o escritor mineiro poderia ser mais uma estrela na constelação de autores tão caros a Benjamin quanto os dois franceses.

Essa reflexão se justifica porque memória, tempo e narrativa são centrais na questão da modernidade e foram esses três temas que viemos tratando até aqui, tecendo fios entre *Grande sertão: veredas* e *Em busca do tempo perdido* com um olhar benjaminiano e apoiados em alguns de seus conceitos.

Benjamin associa a modernidade à perda da experiência e identifica, no surgimento da burguesia e nos processos industriais de produção capitalista, o fenômeno de esfacelamento da experiência e da ruptura com a tradição. O filósofo alemão aponta que, com o fim trabalho artesanal, se perde a capacidade de narrar histórias fundadas na memória do narrador e a possibilidade de transmissão da sabedoria entre gerações. O tempo da sociedade industrial passa a ser um “deus sinistro, hediondo, indiferente, [...] um jogador atento que ganha sem furtrar a cada jogada!” e faz desaparecer o prazer no horizonte (Baudelaire, 1985, p. 313).

Benjamin compara a “vivência” do operário das fábricas à vivência dos choques sentidos pelos transeuntes das ruas das grandes cidades. A multidão que passa sem parar, amorfa e anônima, submete os indivíduos a choques sucessivos que precisam ser amortecidos pelo consciente. Nessa incessante busca de se proteger contra os choques, pergunta-se Benjamin: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada numa experiência, para a qual o choque se tornou a norma?” (Benjamin, 1989, p. 110). No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ele tenta responder a essa pergunta, examinando a obra poeta francês. Sobre o romance, Benjamin nos fala, no mesmo ensaio, dos oito volumes de *Em busca do tempo perdido* para dimensionar as “medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade” (Benjamin, 1989, p. 107).

3.1. Experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*)

Seria possível restaurar a experiência ligada à tradição, a *Erfahrung*, na modernidade? Essa parece ser uma pergunta central para Benjamin e também o principal tema do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Por isso, vale examinar, com um pouco mais de atenção, os conceitos benjaminianos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*). O filósofo alemão nem sempre apresenta um rigor terminológico em relação a eles, pois esses conceitos sofreram alterações ao longo de sua extensa produção intelectual, principalmente, no que diz respeito ao valor atribuído à experiência (*Erfahrung*) e os efeitos de sua perda. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, a experiência é assim definida:

Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória. (Benjamin, 1989, p. 105)

A experiência está relacionada, portanto, à memória individual e coletiva, à maneira como o indivíduo se conecta à experiência coletiva. É uma tradição compartilhada pela coletividade e narrada através das gerações com palavras que podem e devem ser transmitidas de pai para filho. Algo digno de ser contado para que se preserve do esquecimento, não com a pura objetividade dos acontecimentos mas com as marcas do narrador, como aquelas deixadas pelas mãos do oleiro no vaso de barro (Benjamin, 1989, p. 107). Jeanne Marie Gagnebin destaca a etimologia da palavra *Erfahrung*, em alemão, que vem do radical *fahr*, que significa percorrer ou atravessar uma região, pontuando assim o caráter temporal e espacial do termo que tanto pode implicar em uma travessia entre diferentes lugares quanto através dos tempos (2004, p. 58). Assim, os camponeses sedentários que conhecem e narram a tradição, os marinheiros que retornam de mundos longínquos, e os moribundos que caminham para o mundo dos mortos têm a autoridade para falar desses lugares desconhecidos para nós, ouvintes que aqui estamos (Benjamin, 2012a, p. 214-215).

No entanto, as rápidas transformações trazidas pela modernidade, o advento da industrialização, o fim do sistema artesanal de produção, o surgimento da mercadoria e os horrores da Primeira Guerra Mundial inviabilizaram a experiência enquanto tal. A relação de cada indivíduo com o tempo foi radicalmente alterada,

e esse, em um estado de permanente mudança e hábitos efêmeros, sujeito a incontáveis choques, passa a privatizar cada vez mais a sua experiência e procura, na sua solidão, compensar a aspereza e o anonimato criados pelas relações capitalistas. Benjamin chama de *Erlebnis* ou vivência, em oposição à *Erfahrung*, essa nova forma de experiência que chega junto com a modernidade. Vivência que descreve uma situação, em geral inóspita, na qual o sujeito não compreende o que se passa com ele, apenas a vivência de forma apática e irrefletida²¹.

Os conceitos de experiência e vivência são associados, por Benjamin, aos de “memória involuntária” e “voluntária” de Proust, respectivamente, bem como aos conceitos de inconsciente e consciente de Freud. Partindo do texto de Freud “Além do princípio do prazer”, Benjamin destaca que a consciência não registra vestígios da memória (restos mnemônicos) e que age como proteção contra os estímulos e os choques. Na medida em que os choques ou acontecimentos traumáticos são lembrados, eles são absorvidos e amortecidos pela consciência. Os choques equivalem a experiências que, quando submetidos ao controle do consciente, transformam-se em vivências.

Dessa maneira, quanto maior o choque ou a quantidade de choques aos quais o sujeito é submetido, maior é a presença do consciente. Esses choques ou estímulos, depois de assimilados, são arquivados no acervo de lembranças conscientes do indivíduo e se constituem nas vivências que podem ser recuperadas pela “memória voluntária” ou lembrança. Benjamin recorre a Paul Valéry para explicar como o ser humano se protege dos estímulos inesperados:

As impressões e as percepções sensoriais do ser humano pertencem à categoria de surpresa; são testemunho de uma insuficiência do ser humano. A lembrança é um fenômeno elementar, e o seu objetivo é nos proporcionar o tempo necessário para a organização da recepção dos estímulos, que inicialmente nos faltou. (Valéry, *apud* Benjamin, 2015, p. 112)

Já as impressões, choques e acontecimentos, que não são submetidos ao controle da consciência e são incorporados aos vastos palácios do inconsciente, constituem o que Benjamin chama de experiência (*Erfahrung*). Elas estão acessíveis somente através da “memória involuntária”, ou do sonho, e teriam

²¹ Expressão usada por Wolfgang Iser no seu ainda inédito *Do murmúrio das coisas: linguagem, memória e estética em Walter Benjamin*, resultado das conferências proferidas no Rio de Janeiro, em 2007, quando era professor visitante na UNIRIO.

traços mais intensos e duradouros. Segundo Freud, a acumulação desses traços mnemônicos “como fundamentos da memória” estão associados ao inconsciente, não se registrando no consciente nenhum traço mnemônico (Freud, 1998, p. 32).

Benjamin associa, assim, a modernidade ao declínio da experiência (*Erfahrung*) ligada ao inconsciente e a sua substituição pela vivência (*Erlebnis*), aquela experiência que resulta da elaboração dos choques pelo consciente. E é a partir do livro sobre o drama barroco alemão que Benjamin começa a vislumbrar uma alternativa para derrocada da experiência (*Erfahrung*) no contexto da modernidade. Essa possibilidade se daria pela construção artificial da experiência na escrita, com o uso da linguagem. Buscaremos entender como Benjamin entreviu esse caminho no caso de Baudelaire e Proust, para então abrir uma possível vereda, nos sertões roseanos, na mesma direção.

3.2. Baudelaire e Proust na constelação da modernidade de Benjamin

Como alternativa ao declínio da experiência advinda com a modernidade, Benjamin propõe a poética de Baudelaire e o romance de Proust. O pensador alemão, profundamente influenciado pela literatura francesa vê, nesses dois escritores, a possibilidade de recuperar a experiência ligada à tradição, a *Erfahrung*, ainda que de maneira artificial. Ele vê esse resgate como sendo a missão da poesia de Baudelaire. E o que há de especial e único na poesia urbana desse poeta é justamente o seu reconhecimento da transitoriedade e precariedade da vida e do mundo.

É porque os poemas de Baudelaire dizem a cidade na sua destrutibilidade que, paradoxalmente, eles perduram, ao contrário da poesia triunfalista de Verhaeren, por exemplo, que via na cidade moderna o apogeu do progresso humano. (Gagnebin, 2005, p. 147-148)

Considerando que a principal característica da literatura na modernidade é a sua relação privilegiada com a temporalidade e com a morte, a poesia de Baudelaire é moderna porque reconhece o que surge de novo das ruínas. Entrevê, também, a ameaça de morte e o desaparecimento nos novos edifícios que estão sendo construídos, tudo isso em tensão com o tempo imemorial ou a vida anterior. Segundo Benjamin, o poema “O cisne” é emblemático para entender esta imagem de modernidade em Baudelaire:

Paris muda! Mas nada na minha melancolia
 Mudou! Novos palácios, andaimes, blocos
 Antigas alamedas tudo se torna alegoria
 E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochedos.

(Baudelaire, “O cisne”, 1985, p. 325)

A cidade em constante mudança se opõe à permanente melancolia do poeta e às suas pesadas lembranças. São as lembranças imemoriais da vida anterior enfrentando o tempo cruel e devorador.

Oposição que Benjamin explicita nas categorias chave de sua própria filosofia: ao tempo pleno da *vie anterieur* correspondem a experiência no sentido enfático do termo (*Erfahrung*), o símbolo na sua harmonia e valor de culto da arte; ao tempo vazio da modernidade, a experiência vivida individual e isolada (*Erlebnis*), a dispersão do sentido na alegoria e a desaturatização da arte. (Gagnebin, 2005, p. 150)

Benjamin identifica o tempo da vida anterior, da harmonia perdida, que tem sua imagem representada pela constância das ondas do mar com “Ideal” do primeiro livro de *As flores do Mal*, “*Spleen e Ideal*”, e o seu conceito de experiência, *Erfahrung*. O tempo inimigo e inexorável, ele associa ao “*Spleen*” e à vivência, *Erlebnis*. É a tensão entre os tempos antigo e moderno, o sempre novo que se torna velho rapidamente porque já nasce impregnado de morte, que dão o caráter de modernidade à poesia de Baudelaire. “Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudeleriana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade como ocorre em certos trechos de *As flores do mal*” (Benjamin, 1989, p. 81).

Proust, leitor de Baudelaire, reconhece a desagregação do tempo em sua poética que coloca em relevo apenas alguns dias especiais, fazendo rupturas temporais definitivas. Com base nessas observações proustianas, Benjamin afirma que esses dias destacados do tempo são dias de “rememorar”, não marcados por qualquer vivência: contra a inexorabilidade do tempo cronológico, instantes místicos de graça.

A principal conquista de *As flores do mal* é a construção de novas relações entre o passado e o presente, articulando de forma notável a antiguidade com a modernidade. É por essa capacidade que Benjamin eleva Baudelaire à categoria de herói porque, através dela, a vivência se transmuta em experiência. A grandeza

dos seus poemas reside justamente na debilidade que ele reconhece na cidade grande, na sua Paris.

Passando da poesia ao romance, é Proust quem mais se aproxima do retorno à experiência autêntica. Benjamin considera que o romance é a expressão literária da perda da experiência na modernidade, pois é ele que marca o ocaso da narrativa. Sua forma escrita, o livro, prescinde da presença do narrador e sua boa memória, da comunidade de ouvintes e o tempo para a escuta. O autor escreve na solidão do seu quarto, nas noites insones, as páginas que serão lidas em outro tempo, por leitores, também solitários, que buscam o calor nas chamas dos acontecimentos relatados. Como seria possível então, esse ícone máximo do romance moderno, *Em busca do tempo perdido*, aproximar-se da experiência perdida na modernidade?

Benjamin nos fala dessa possibilidade nos dois ensaios em questão, “A imagem de Proust” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Para ele, foi Proust quem colocou “à prova a teoria da experiência de Bergson” afirmando, em seguida, que *Em busca do tempo perdido* é uma tentativa de reproduzir, artificialmente, a experiência como imaginada pelo filósofo francês, já que é cada vez mais difícil realizá-la na modernidade por meios naturais (Benjamin, 1989, p. 104). Reconhece a dificuldade de restaurar a figura do narrador na atualidade na dimensão da própria obra, composta por oito volumes, e na questão do acaso, que seria responsável pela possibilidade, ou não, dessa restauração.

Segundo o filósofo alemão, é nesse contexto que Proust “forja” o conceito de “memória involuntária”, que traz as marcas da “situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multifacetariamente isolado”, e é nele que Benjamin vê “a força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (Benjamin, 2012a, p. 47). É através da “memória involuntária”, conceito esse que Benjamin associa ao de experiência e de inconsciente, que é possível ter “um pouco de tempo em estado puro” e, assim, atravessar tempos e distâncias. É o passado refletido no instante “úmido de orvalho” que permite presentificá-lo.

Entretanto, Benjamin ressalta que a recuperação da experiência, em Proust, que se dá na construção do romance, está limitada ao âmbito privado, não havendo a articulação das memórias individuais àquelas coletivas, fundamentais para a experiência no sentido estrito do termo. Ele destaca que os cultos,

cerimoniais e festas nos quais se celebra o passado coletivo estão ausentes de *Em busca do tempo perdido*, fazendo crer, assim, que a restauração da experiência em Proust teria sua abrangência limitada por essa falta de articulação entre o passado individual e o coletivo.

Em contrapartida, pela associação que Benjamin faz entre os conceitos de “memória involuntária”, inconsciente e experiência (*Erfahrung*) e ainda pelas características da obra que destaca nos ensaios em questão, nos leva a crer que Proust consegue chegar muito perto de restaurar a experiência na atualidade, tecendo, com sua escrita, esse encontro do passado com o presente²². Entre os aspectos que corroboram com esse ponto de vista, merecem destaque, além da “memória involuntária” que Benjamin associa diretamente a *Erfahrung*, a presentificação do passado e o tempo enquanto forma e matéria do romance, as questões sociológicas apontadas na obra e, por fim, o seu estatuto fundador de um gênero: “Ela atribui à obra literária mais eminente dos nossos dias seu lugar no coração do impossível, no centro de todos os perigos, e caracteriza essa grande ‘obra de toda uma vida’ como a última, por muito tempo” (Benjamin, 2012a, p. 37). Foi para essa tarefa que Proust se entregou sem reservas, regendo com grande maestria sua doença em benefício de sua grande obra.

Tanto em Baudelaire quanto em Proust, podemos observar a mesma tensão entre os tempos, a luta contra a transitoriedade através da escrita e a busca da perenidade da obra de arte fundada na fragilidade e precariedade da memória, da vida e da beleza. Por isso mesmo, *Em busca do tempo perdido* e *As flores do mal* estão no coração da modernidade e representam tentativas de reproduzir a experiência, entendida como *Erfahrung*, nos tempos modernos.

Seria possível dizer então que, de alguma forma, Rosa conseguiu se aproximar da construção artificial da experiência na modernidade através do seu romance, tal como Proust e Baudelaire?

²² Cabe ressaltar a posição de Katia Muricy sobre essa questão em seu livro *Alegorias da dialética* (2009, p. 204-205) quando ela afirma que, para Benjamin, Proust não chega a recuperar a experiência no sentido estrito: “Benjamin, na consideração dos limites da experiência em Proust, distingue a *lembrança* (*Erinnerung*) da *rememoração* (*Eingedenken*). Não há, em Proust, a rememoração, associada por Benjamin à articulação entre passado individual e passado coletivo, que caracteriza a experiência no sentido estrito (*Erhahrung*).

3.3. Rosa no paideuma de Benjamin

Com a finalidade de explorar a possibilidade de incluir Rosa no paideuma de Benjamin, enquanto escritor que conseguiu se aproximar da construção da experiência na modernidade, pretendemos explorar alguns aspectos das obras de Baudelaire e Proust e pensar como elas comparecem no âmbito de *Grande sertão: veredas*.

Cabe afirmar, a princípio, que a mesma transitoriedade e precariedade presentes na poesia urbana de Baudelaire, e que tornam perenes seus versos, comparecem na prosa poética de Rosa. O escritor mineiro não escreve sobre uma cidade, sua prosa poética está longe de ser urbana, mas ele descreve um “lugar” do Brasil, o sertão, que está prestes a desaparecer e que tem sua modernidade erguida sobre as ruínas que se formam com a chegada da lei das cidades, do “civilizado” e dito “legal”. Baudelaire retrata a destruição de Paris perpetrada pelo prefeito Haussmann em seu projeto de reurbanização. Quarteirões inteiros foram destruídos e centenas de pessoas humildes tiveram que deixar seus lares para que oitenta quilômetros de grandes e largas avenidas pudessem emergir. Os novos edifícios foram erguidos sobre os escombros dos antigos e sobre o vazio deixado por essa massa de pessoas “desapropriadas”. É sobre a dinâmica materializada nos trabalhos do prefeito, na qual o novo surge das ruínas, tão característica da modernidade, que falam o poeta francês e o filósofo alemão. Rosa, por sua vez, nos mostra um Brasil que está no limiar do desaparecimento, os restos de um sertão habitado por um povo miserável, sem lei, sem Estado para garantir seus direitos. São os vencidos, miseráveis, “catrumanos”, cegos e loucos, enfim, uma turba de gente sobre a qual se pretende erguer os edifícios da modernidade. Riobaldo fala do tempo de jagunço que tinha mesmo de acabar e emenda, “cidade acaba com o sertão. Acaba?” (Rosa, 2001, p. 183).

Heloisa Starling, em *Lembranças do Brasil*, aponta, com muita acuidade, o novo que insiste em surgir por entre os escombros do sertão mas que nem sempre consegue prevalecer. Através de uma “estrada com muitos cotovelos”, ela identifica, nos heróis jagunços, gestos fundadores que têm a pretensão de fundar algo de novo no velho sertão. Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo e Riobaldo Urutú-Branco são responsáveis, cada um a sua maneira, por essas tentativas.

Segundo ela, Medeiro Vaz é o primeiro e mais importante fundador, pois seus sucessores tentarão, em vão, superar suas façanhas. Ele tenta “interromper o fluxo do mundo” tocando fogo em sua própria casa, se desfazendo de tudo o que tinha e saindo pelo sertão para “desenhar um novo sertão dentro daquele que sempre existiu”. Introduz no sertão a “essência política da liberdade” que é a capacidade de mudar o mundo através da ação do homem. Queria impor justiça num mundo de barbárie, “instituir um novo corpo político e, consciente de seu potencial de poder”, onde os interesses privados não se sobrepusessem aos interesses públicos. Mas é derrotado pois morre sem garantir a sobrevivência do seu gesto (Starling, 1999, p. 41-66).

Joca Ramiro tem seu ato fundador no julgamento de Zé Bebelo. Ele se dá conta de que a vitória em mais uma batalha ganha no campo da guerra contra Zé Bebelo não garantiria a estabilidade e a permanência da lei do sertão. Afinal, “Se nós não estivermos presentes, eles aprontam a república. Se queremos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude. Fui claro?” (Lampedusa, 2007, p. 69). Assim como Don Fabrizio e seu sobrinho Tancredi de *O Gattopardo*, na Itália do século XIX, Joca Ramiro quer mudar o sertão para que tudo fique como está. Por isso, decide romper com a prática jagunça de fazer justiça pelo poder da bala e tenta estabelecer uma nova forma, o direito a um julgamento. Abre assim, com esse gesto fundador, a possibilidade de “interação pública entre homens mediados pela lei” (Starling, 1999, p. 122). Também fracassa, pois é cruelmente assassinado, e o seu ato permanece isolado, num momento único de igualdade e liberdade de expressão individual no sertão.

Já Zé Bebelo é, em si, a encarnação do novo pois tinha um ambicioso projeto de mudança para o sertão, civilizatório e modernizador. Queria substituir a violência e a barbárie pela política, acabar com a jagunçagem e trazer a república para o sertão. “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias do sertão” (Rosa, 2001, p. 413). Acaba destituído da chefia por Riobaldo Urutú-Branco, que tem seu ato fundador por meio de sua narrativa, que faz “o passado falar no tempo, diretamente ao presente” (Starling, 1999, p. 180).

Assim, sucessivamente, os chefes jagunços se revezam na esperança, de transformar o sertão através de um gesto fundador, uns com um projeto arcaizante como Joca Ramiro, de mudar para que tudo ficasse igual, e outros com projeto de

modernidade, como Zé Bebelo. Essa tensão entre o arcaico e o moderno é reforçada pelo antagonismo entre cidade e sertão que se repete ao longo do livro.

O embate entre o tempo cronológico e o tempo interior também perpassa todo o romance. A vida sem medida, medida num minuto: “nhô Constâncio Alves não sabia que a vida era do tamaninho só menos de que um minuto” (Rosa, 2001, p. 486). Ou a noite medida com os dedos: “Daquilo tudo eu gostei, gostava cada dia mais. Fui aprendendo a achar graça no dessorsego. Aprendi a medir a noite em meus dedos” (Rosa, 2001, p. 263-264). O tempo inexorável enfrenta o tempo imemorial: “Só estive em meus dias. E ainda hoje, o suceder deste meu coração copia é o eco daquele tempo; e qualquer fio de meu cabelo branco que o senhor arranque, declare o real daquilo...” (Rosa, 2001, p. 481). O tempo imemorial dos “meus dias”, os dias de rememorar, se contrapõe à realidade factual e inexorável da passagem do tempo representada pelos cabelos brancos, como na poesia de Baudelaire e no romance de Proust.

Riobaldo “se lembra das coisas antes delas acontecerem”, como se ele tivesse vivido uma “vida anterior”. No intervalo idílico de muita paz e descanso, quando ele estava no Guararavacã do Guaicuí, lhe vem a ideia: “O que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha a ideia de tudo só ser passado no futuro. Imaginei esses sonhos” (Rosa, 2001, p. 303). Sonha com um paraíso perdido, um passado remoto que corresponde ao tempo pleno da vida anterior baudelairiana e que se projeta para o futuro. Note-se a semelhança dos sentimentos suscitados nos leitores pela descrição de dois lugares e tempos tão diferentes quanto aqueles narrados por Baudelaire e Rosa e, ainda, as correspondências entre as duas narrativas: momentos místicos e míticos, nos quais, entre volúpias calmas, reconhecem-se o grande amor e o mal que faz definhar.

A vida anterior

Muito tempo habitei sob átrios colossais
Que o sol marinho em labaredas envolvia,
E cuja colunata majestosa esguia
À noite semelhava grutas colossais.

O mar, que do alto céu a imagem devolvia,
Fundia em místicos e hieráticos rituais
As vibrações de seus acordes orquestrais
À cor do poente que nos olhos meus ardia.

Ali foi que vivi entre volúpias calmas,
Em pleno azul, ao pé das vagas, dos fulgores
E dos escravos nus, impregnados de odores,

Que a fronte me abanavam com as suas palmas,
E cujo único intento era o de aprofundar
O oculto mal que me fazia definhar.

(Baudelaire, 1985, p. 135)

Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem. Agora, o mundo quer ficar sem sertão. Caixeirópolis, ouvi dizer. Acho que nem coisas assim não acontecem mais. Se um dia acontecer, o mundo se acaba. Guararavacã. O senhor vá escutando.

Aquele lugar, o ar. Primeiro fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora. Melhor alembro. [...]. Ao perto de mim, minhas armas. Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor? [...] De tarde, como estava sendo, esfriava um pouco [...]. Me deu saudade de algum buritizal [...] Saudades, dessas que respondem ao vento, saudades dos Gerais. [...] O vento é verde. Aí no intervalo, o senhor pega o silencia põe no colo. Eu sou de onde nasci. Sou de todos os lugares. (Rosa, 2001, p. 305-306)

Logo após o trecho citado, Riobaldo descreve uma plena e pujante natureza, conta-nos sobre o cheiro de boi, o grito de pica-pau e o olhar do macuco. As sinestésias estão em toda parte assim como no poema baudelairiano. Neste último, somos inundados pelos odores dos escravos, ouvimos os acordes orquestrais e vemos a imagem do céu que é devolvida pelo mar. Nos dois “poemas” estamos diante do crepúsculo: a cor do poente se encontra refletida²³ nos olhos do poeta e o vento esfria as tardes do jagunço. Depois de discorrer sobre a natureza, Riobaldo fala de seu amor por Diadorim, como um *secret douloureux*²⁴ (“mal secreto”) que o definha e dá prazer: “Mas – de dentro de mim uma serpente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia” (Rosa, 2001, p. 307). Tudo isso acontece em Guararavacã do Guaicuí, nome indígena e idílico, que passa a se chamar Caixeirópolis, nome que contém a palavra *polis*, refletindo, assim, a urbanização do sertão na materialidade da letra, agora impregnado de política e atravessado pela modernidade. É lá, “nos tempo ditos”,

²³ No original: “*Aux couleurs du couchant refleté par mes yeux.*” e na tradução de Ivan Junqueira: “À cor do poente que nos meus olhos ardia”.

²⁴ No original: “*Le secret douloureux qui me faisait languir*” e na tradução de Ivan Junqueira: “O oculto mal que me fazia definhar.”

que os destinos de Riobaldo foram fechados (Rosa, 2001, p. 305), em um tempo imemorial e antigo que é invadido pelo assombro do moderno.

Do **ideal** contido na paisagem onírica de átrios colossais, banhada por um mar que funde cores e acordes através de místicos rituais, ou na descrição paradisíaca sertaneja, em que sopra um vento verde e “nunca faltava tempo para à-tôa se permanecer” (Rosa, 2001, p. 303), passa-se ao *spleen*, à saudade dos Gerais, às grutas abissais. Entre as volúpias do amor a Diadorim esconde-se o segredo doloroso de amar outro homem, jagunço, macho nas roupas e nas armas, seu igual. Riobaldo é tão melancólico quanto o poeta baudelairiano: “A tristeza. Aí, o Reinaldo, na paragem, veio para perto de mim. Por causa da minha tristeza, sei que de mim ele mais gostava. Sempre que estou entristecido, é que os outros gostam mais de mim, de minha companhia” (Rosa, 2001, p. 168).

De acordo com Benjamin, é a costura que faz Baudelaire entre antiguidade e modernidade, entre o ideal e o *spleen*, e a construção de uma nova relação entre passado e presente que aproximam *As flores do mal* da restauração da experiência na modernidade. Essas articulações, que em Proust estariam representadas pelo conceito de “memória involuntária”, também podem ser vislumbradas em *Grande sertão: veredas*, como se viu anteriormente, com o entrelaçamento do poema “A vida anterior” e o trecho que narra o período passado pelo bando de Riobaldo no Guararavacã do Guaicuí. A construção de novas relações entre o passado e o presente também está por toda parte. Pode-se dizer que Rosa lança mão de uma infinidade de recursos para fazer com que o passado irrompa no presente. Faz isso por meio da presentificação do passado, como a mistura da linguagem arcaica e moderna e a retomada de momentos históricos do Brasil no tempo em que se passa a narrativa. O tempo não só é matéria, mas é também forma do romance, portanto, está inextricavelmente ligado a ele. “Os três tempos – o passado, o presente e o futuro formam um só tempo que se distende, um só processo de *temporalização*, que conflui com o processo da própria narrativa” (Nunes, 2013, p. 165, grifo do autor).

Rosa destaca também, ao longo do romance, a fragilidade da novidade, o velho que nasce a partir do novo: “Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade?” (Rosa, 2001, p. 262). E o novo que nasce a partir do velho: “Meu coração rebateu, estava dizendo que o velho era sempre novo” (Rosa, 2001, p. 619). Como ressalta Gagnebin, “ao se definir pela novidade, a

modernidade adquire uma característica que, ao mesmo tempo a constitui e destrói, paradoxo esse que Baudelaire destaca no seu ensaio ‘O pintor da vida moderna’” (Gagnebin, 2005 p. 141).

Outra questão que Benjamin levanta sobre a obra de Baudelaire, e fundamental para entender como esse escritor enfrenta a modernidade, são os choques aos quais está submetido o transeunte, sujeito anônimo, habitante das grandes cidades e inserido no modo de produção capitalista. Os choques, esclarece Benjamin, são causados pelos encontros do indivíduo com as massas urbanas, nas quais não está representada “nenhuma classe mas uma simples multidão amorfa de passantes, de simples pessoas na rua” (Benjamin, 1989, p. 113). Essa multidão nunca é descrita na obra de Baudelaire, mas ela é uma presença constante. Da mesma maneira, o povo sertanejo aparece no romance de Rosa de forma sutil, como bem destaca Willi Bolle no seu livro *grandesertao.br*: “*Grande sertão: veredas* é, em primeiro plano, um trabalho de luto individual, pessoal, e só num segundo plano uma história dos sofrimentos do povo, embora este seja o protagonista secreto do livro” (Bolle, 2004, p. 221). Ou ainda, Heloisa Starling: “Com efeito, no Sertão de Riobaldo a multidão é onipresente; movimenta-se sem cessar como a “figura secreta” ou “figura intrínseca” do texto, surgindo repentinamente e, com a mesma velocidade, desaparecendo, para brotar de novo mais adiante” (Starling, 1999, p. 138). Após o encontro com os “catrumanos” que advertem Zé Bebelo sobre a varíola que assolava o povo, Riobaldo imagina uma multidão deles invadindo a cidade:

E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? [...] Era preciso de mandar tocar depressa os sinos das igrejas, urgência implorando de Deus o socorro. (Rosa, 2001, p. 405-406)

Em seguida, se dá conta que só ele estava tomado por aqueles pensamentos, que seus companheiros seguiam cuidando do “seu ramerrão comum, nenhum punha tento em dessas ideias. Então era só eu? Era. Eu, que estava mal-invocado por aqueles catrumanos do sertão” (Rosa, 2001, p. 406). Pensa ser diferente de todos. Em outro momento, sente-se convicto de que havia nascido para ser jagunço: “Ah, não, eu bem que tinha nascido para jagunço. Aquilo – para mim –

que se passou: e ainda hoje é forte, como por um futuro meu. Eu estou galhardo. Naquilo, eu tinha amanhecido” (Rosa, 2001, p. 467). Hesita: “Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom. Aquele povo da malfa, no dia e noite de relaxação, brigar, beber, constante comer” (Rosa, 2001, p. 188). E, no parágrafo seguinte: “Eu era igual àqueles homens? Era.” (ibidem, p. 188). Aproxima-se e afasta-se do bando de jagunços como o *flâneur* que oscila entre o desejo de misturar-se à multidão, tornando-se seu cúmplice e, ao mesmo tempo, quer afastar-se para manter sua privacidade.

Para Benjamin, são os citados choques, amortecidos pelo consciente e transformados em vivências, que tornam os acontecimentos que os causaram estéreis para a experiência poética. A despeito dessa condição desfavorável, Baudelaire consegue incorporar esses choques no centro de sua produção artística e usa a imagem da esgrima para representar a forma como resiste a eles no seu trabalho poético: “Baudelaire abraçou como sua causa apará os choques, de onde quer que proviessem com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque” (Benjamin, 1989, p. 111). Com os golpes desferidos com a esgrima, o *flâneur* vai abrindo caminho pela multidão e assim como o poeta vai traçando suas rimas com as palavras que tropeça no chão. No poema “O sol” ele descreve seu trabalho poético:

Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidades e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens há muito sonhadas.

(Baudelaire, “O sol”, 1985, p. 319)

A pena de Baudelaire é sua esgrima:

Mas a secreta constelação (onde a beleza da estrofe torna-se transparente até o seu recôndito) deveria ser assim apreendida: é a multidão fantasma de palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética. (Benjamin, 1989, p. 113)

Da mesma maneira, Rosa era um extraordinário esgrimista, com sua pena produzia novos significantes prenes de significados. Tinha um vasto saber linguístico porque era um leitor contumaz de dicionários, poliglota, pesquisador

aplicado e usava todo esse arsenal para vencer suas batalhas contra a língua automatizada e as fórmulas prontas. Tropeçava em suas palavras e buscava suas rimas nos recantos do sertão, mas também as encontrava nas ruas de Paris e nos museus europeus²⁵.

Se o poeta baudelairiano e o homem da multidão enfrentam os choques com esgrimas, os jagunços os desafiam com seus rifles, carabinas, revólveres, punhais e facões. Riobaldo era um exímio atirador, manjava seu rifle como nenhum outro, tinha uma pontaria inigualável. Aliás, foi a qualidade de bom atirador que sempre o distinguiu dos demais jagunços e concedeu-lhe grande prestígio junto aos chefes. Para se defender dos choques, seu revólver não só mata, ele também fala:

Sanha aos crespos, luziu faca, no a-golpe... Meu revólver **falou**, bala justa, o Rasga-em-Baixo se fartou no chão, semeado, já sem ação nem alma nenhuma dentro. E aí o irmão dele, José Felix: ele tremeu muito lateral; livrou-se do ar de sua pessoa; outro tiro eu também tinha dado...
- ...é o chefe?!...

Ato de todos quietos permanecidos, **esbarrados com tanta singeleza de choques**. (Rosa, 2001, p. 452, grifos nossos)

A diferença era que Rosa tinha ido além de Baudelaire no que diz respeito à barbárie e tinha vivido pessoalmente os horrores da 2ª Guerra, quando foi cônsul em Hamburgo. Vivenciou inúmeros bombardeios como ele mesmo descreve no ainda inédito *Diários de Hamburgo*²⁶:

29-IX-941 – (segunda-feira) – Fui ao Hagenbeck.
Alarme: 15’ para 22 horas.

15’para 23 horas: continua o tiroteio e o bombardeio = com sibilos de aerotorpêdos. O estardalhaço havia começado aliás, quase que logo após a “Warnung”. Caiu agora uma bomba aqui perto: a casa tremeu, nos seus fundamentos, quase que durante todo um minuto.

²⁵ Nas suas Cadernetas, Cadernos e Estudos para Obra podem ser encontradas inúmeras anotações de visitas a museus como esta, ao *Jeu de Pomme* (Estudo para Obra – Caixa 8, p. 65, arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros - IEB):

Alfred Sisley - La neige a Louvenciennes:

m%: a mesma neve azulante

Temps de Neige a Veneix-Nadon

Idem.Idem. Outros reflexos e outras cores ai se metem.

²⁶ Vide Nota 3. Registro manuscrito na página 10 da cópia do caderno intitulado *Diários de Hamburgo* arquivado na Biblioteca da UFMG junto ao acervo Henriqueta Lisboa.

30-IX-941 – Alarme, às 21,30.
Forte ataque aéreo, muita Flak.

Ao que parece, se Rosa não volta mudo dessa experiência, seu contar se torna muito dificultoso: “A guerra tem dessas coisas, contar é que não é plausível. Mas mente pouco, quem a verdade toda diz” (Rosa, 2001, p. 380). As marcas dos bombardeios estão sempre presentes, talvez por isso ele passe da esgrima ao rifle, das pontas cortantes às balas perfurantes e a morte cheire mais forte no sertão mineiro do que nas ruas de Paris. Naquele sertão os urubus e os cães comem cadáveres. Os companheiros mortos ficam amontoados num cômodo soturno em “um amassado e envelhecido feder” (Rosa, 2001, p. 378) e as moscas mórbidas invadem a casa, “dessas de enterro, as produzidas. A cada que cada, elas presumiam o sujo, em penca maior, pretejavam. Para as coisas que há de pior, a gente não alcança fechar as portas” (Rosa, 2001, p. 369).

Um outro aspecto da relação entre o poeta e a multidão que é retratada no poema “A uma passante” pode ser pensado no sertão de Rosa: a associação entre o amor e a morte.

A uma Passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(Baudelaire, “A uma passante”, 1985, p. 345)

Amor e morte podem remeter a conexões inauditas entre Diadorim e “a passante”, personagem de um dos poemas mais famosos de *As flores do mal*. Ao

analisar o poema na parte IV do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin sublinha que o fascínio exercido pela passante sobre o poeta se dá, sobretudo, através do olhar. É um olhar que condensa, num mesmo momento, um amor à primeira e última vista tal qual uma despedida para sempre que acontece no mesmo instante do encontro e que se transforma em “imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe” (Benjamin, 1989, p. 118). Numa nota de rodapé, Benjamin reforça a importância desse olhar ao recorrer ao poeta alemão Stefan Georg:

O tema do amor à mulher que passa é tratado num dos primeiros poemas de Georg [...] Chega-se assim a uma tímida elegia. Os olhares do poeta, como deve confessar à sua dama, “afastam-se úmidos de desejo/antes de ousarem mergulhar nos teus”. (Stefan Georg, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, Berlim, 1922, p. 23). Baudelaire não deixa nenhuma dúvida de que tenha olhado fundo nos olhos da mulher que passa. (Benjamin, 1989, p. 118)

Ele também ressalta que o amor em questão é um amor frustrado mais do que negado, e que Proust retoma a imagem da mulher de luto na personagem Albertine, em “A parisiense”.

Ainda que Benjamin, Proust e Baudelaire tenham identificado essa imagem do choque e do amor frustrado com os habitantes das grandes cidades e suas multidões anônimas, é possível fazer algumas reflexões a partir delas e a relação entre o jagunço Riobaldo e sua “eterna passante”, Diadorim. A não ser pela primeira estrofe que contextualiza o soneto nas barulhentas ruas de Paris, ele bem poderia ser dedicado a Diadorim.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

As pernas de estátua da passante porque são brancas, perfeitas e paralisadas por um instante poderiam ser aquelas de Diadorim, pálidas e imobilizadas para sempre, porque mortas. Riobaldo e o anônimo cidadão bebem afoitos, como bizarros basbaques, as imagens que entreveem nas finas feições²⁷ das duas mulheres. Os olhos verdes de Diadorim se cruzam com aqueles de lívido azul da

²⁷ “Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha **aquele fino das feições**, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia” (ROSA, 2001, p. 529 grifo nosso).

passante e esses, com os olhos de seus amantes. No olhar feminino, a doçura que envolve...

O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. (Rosa, 2001, p. 505)

...e o prazer que dói e assassina:

Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serpente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (Rosa, 2001, p. 307)

Diadorim assassina Riobaldo, lentamente, com a doçura de seus olhos e assassina o Hermógenes com suas mãos, num só golpe. E pelas mãos deste é assassinada. Riobaldo não sabia que veria com seus próprios olhos Diadorim assassinar e ser assassinada. Não sabia que aquele desatinado e doce amor, o prazer de estar sempre em sua companhia e que o levou a compartilhar a mesma sede de vingança, ia matar Diadorim mil-vezes-mente para sempre dele (Rosa, 2001, p. 612-614) e não mais havia de vê-la senão na eternidade (Baudelaire, 1985, p. 345).

O olhar de Riobaldo sobre o corpo nu de Diadorim condensa seu primeiro encontro com o corpo de “moça perfeita” e a despedida para sempre, porque naquele corpo já não corria nenhuma gota de sangue. Ele estava diante da “imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe” (Benjamin, 1989, p. 118). Aquele amor à primeira vista pelo jagunço Reinaldo agora revelado em corpo de mulher era também o da última vista. Porém, diferente de um amor frustrado, aqui estamos diante de um amor negado. Inexplicavelmente negado por Diadorim e negado por Riobaldo, porque interdito: “Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado” (Rosa, 2001, p. 621). A passante Diadorim vai atravessar para sempre a vida de Riobaldo, um passado impossível de ser deslembrado.

Na Paris de Baudelaire, a passante e os homens da multidão se cruzam como autômatos, pouco se olham e nada ouvem. Para Benjamin, a perda da experiência está relacionada também ao desaparecimento da “comunidade de

ouvintes” e do “dom de ouvir”. Esse desaparecimento resulta, por sua vez, da substituição das antigas formas artesanais de produção pela produção industrial e do processo de extinção gradativa do tédio:

O tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram nas cidades, e também no campo estão em vias de extinção. (Benjamin, 2012a, p. 221)

Segundo ele, a arte de narrar histórias está se perdendo, “porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve histórias” (Benjamin, 2012a, p. 221). Ora, Riobaldo retoma os atos de fiar e tecer muitas vezes ao longo de sua narrativa e pergunta ao seu interlocutor: “O senhor **fia**? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva. O senhor **tece**?” (Rosa, 2001, p. 201, grifo nosso). Hesita em delegá-los a outro companheiro: “Pelo que, por todo o seroar, deixei com ele a mão; ainda que às vezes eu ficasse em dúvida: se competia, sendo eu um chefe, aturar que um outro fiasse e tecesse, guiando a fala” (Rosa, 2001, p. 476). Seu interlocutor obedece, sempre de bom grado, seu comando para escutar o que ele tem a narrar:

Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. (Rosa, 2001, p. 232)

Pede que o doutor escute mais do que ele está dizendo: “O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado” (Rosa, 2001, p. 125). Pede que ouça também seu coração: “Escute meu coração, pegue no meu pulso” (ibidem, p. 601). Que escute a natureza: “O senhor escute o buritizal. E meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir.” (ibidem, p. 329). E, finalmente, para contar a morte de Diadorim, pede, solene: “Me dê um silêncio, eu vou contar.” (Rosa, 2001, p. 609), e o silêncio lhe é concedido. Estamos diante, portanto, de um ouvinte privilegiado, que tem o “dom de ouvir” porque escuta até mais do que está sendo narrado, ouve o coração do narrador e os buritizais do sertão. Escuta o que o narrador não diz, entende o que o narrador não entende. É o senhor doutor da cidade, uma espécie

de alterego do autor e do leitor, de ouvidos atentos e olhos bem abertos, mirando e vendo tudo, muito atentamente²⁸.

Em um aspecto seria razoável supor que Rosa teria superado Proust e se aproximado mais de Baudelaire na tarefa de restaurar a experiência na modernidade: a articulação do individual ao coletivo. Como já foi dito no item anterior, Proust não fez essa articulação e, por isso, sua experiência ficou limitada ao contexto privado. Os cultos, as festas e cerimônias não estão presentes na sua obra, a memória individual não se articula à memória coletiva. Já em *Grande sertão: veredas* Riobaldo, o narrador, está a todo momento recorrendo a provérbios, anedotas e ditos populares para contar sua estória. Estabelece frequentemente relação entre a sua estória e outras que pertencem à memória coletiva, estando assim muito próximo ao “narrador” descrito no ensaio homônimo por Benjamin, como já ressaltado nesta dissertação e por Heloisa Starling:

Tudo ‘miúdo e recruzado’, ele mesmo reconhecia. E era verdade: os contornos intensamente autobiográficos da vida de Riobaldo, o jagunço lenta e deliberadamente fundidos aos materiais da memória coletiva e aos traços de representação de uma época histórica, permitindo um enfoque móvel que aproxima e distancia tempo e espaço, até tornar legível sua inserção no cenário agudamente contemporâneo de uma modernidade inconclusa e dissonante. (Starling, 1999, p. 36)

Dessa maneira, pode-se dizer que Rosa consegue articular a memória coletiva à individual, fazendo com que a estória do indivíduo Riobaldo permeie a grande narrativa épica das aventuras dos bandos de jagunços que vagueiam pelos sertões, ouvindo e repetindo provérbios, anedotas e histórias populares.

É inegável que os quatro autores, Rosa, Baudelaire, Proust e Benjamin, estão no coração da modernidade e nos falam de um tempo em que tudo é efêmero e transitório. Entretanto, não estamos mais na época barroca, na qual era possível recorrer à eternidade do divino como conforto para as angústias humanas; a modernidade assiste ao esfacelamento dessa possibilidade e no lugar dela, vislumbra-se tão somente a perenidade, ainda que precária, da obra de arte. Vale dizer que, se por um lado a obra de arte da qual fala Benjamin não pode ser considerada eterna, ela tem, para Baudelaire, o poder de corrigir a natureza.

²⁸ “Mire e veja”: *leitmotiv* que se repete 36 vezes ao longo das 600 páginas.

Baudelaire nos fala, no ensaio “O pintor da vida moderna”, de uma arte mnemônica, ou seja, aquela fundada na memória e na imaginação. Ele se coloca contrário à concepção mimética da arte enquanto imitação da natureza e enaltece aquela arte que transforma o real em imagens, com base nas lembranças do artista. Assim, o pintor não percorre a cidade para copiar o que vê mas para guardar as imagens que, mais tarde, no solitário momento da criação, serão transformadas em quadros. Ele pinta a imagem que retém em sua memória. “A recusa da natureza enquanto critério de verdade e a transfiguração do real pela memória e pela imaginação, essas bases da estética baudelaireana impõem à arte uma tarefa extenuante: a de corrigir a natureza” (Gagnebin, 2005, p. 146).

Parece ser a essa mesma tarefa extenuante a que Rosa se entrega na sua escrita. Pelo menos é o que ele afirma na entrevista a Günter Lorenz quando diz que o escritor e o cientista devem encarar a Deus e o infinito, “pedir-lhes contas e, quando necessário, corrigi-los também...” (Lorenz, 1983, p. 83). Rosa também acredita na sua capacidade de dominar o ato de criação, ainda que numa ideia que ele mesmo julga blasfema, porque equipara o homem a Deus, como senhores da criação. “Meditando sobre a palavra ele (o homem) se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação” (Lorenz, 1983, p. 83). O escritor tem como tarefa criar o antídoto contra a fugidivida da vida e a inexorabilidade do tempo. Em oposição à transitoriedade da vida, Proust, Rosa e Baudelaire respondem com a perenidade da obra de arte.

Em síntese, considerando os entrelaçamentos feitos até agora entre o que Benjamin vê de moderno na poesia de Baudelaire e na prosa de Proust, seria plausível imaginar que Rosa faria parte do paideuma do filósofo alemão. Isso porque Rosa, assim como os dois autores franceses, consegue articular o passado e o presente de uma forma inovadora, como se viu nos parágrafos anteriores e expõe, ao longo do romance, a precariedade do novo e a novidade que surge do velho. Some-se a isso, as questões dos choques aos quais estão submetidos os sertanejos e tão relevantes para Baudelaire; o povo que aparece, subliminarmente, na narrativa, assim como a multidão que cruza com o poeta francês; a existência de um ouvinte privilegiado, como nos tempos dos trabalhos artesanais, com tédio e tempo suficientes para escutar com atenção toda a narrativa; a ligação entre amor e morte e a profusão de mortes oferecidas ao ávido leitor, mais do que suficientes para saciar sua ânsia e, por último, a articulação entre a memória

individual e coletiva, que o escritor mineiro faz, ao assumir características do narrador do romance moderno e, ao mesmo tempo, do narrador tradicional que Benjamin descreve nos seu ensaio “O narrador”. Dessa maneira, pode-se supor, também, que Rosa teria se aproximado de Proust e Baudelaire no sentido de restaurar a experiência da tradição na modernidade.

Conclusão

É chegada a hora do ponto final, hora de retomar, sucintamente, o que foi dito e deixar algumas veredas abertas para serem exploradas no futuro, por mim ou por outros que, por ventura, se interessem pela presente dissertação e achem que, a partir dela, é possível traçar outras linhas entre estrelas, formando novas constelações.

Memória e esquecimento foram os alicerces da reflexão que me levaram a cruzar os caminhos de Rosa, Proust e Baudelaire, e Benjamin foi meu intercessor privilegiado para percorrê-los. Procurei mostrar a importância que tem o esquecimento para o ato de lembrar e como o passado volta renovado depois do trabalho do olvido, tentando identificar como isso transparece nas diversas releituras que Riobaldo faz dos acontecidos de sua vida: do seu amor por Diadorim e Nhorínhá, de sua opinião sobre o seu pai Selorico Mendes e da releitura que está na própria estrutura do romance que reconta, em ordem cronológica, a partir da página 305, a estória já narrada na primeira parte do livro.

Em seguida, dediquei-me ao entrelaçamento entre tempo e memória, começando pela fundamental questão da presentificação do passado que, se para Proust acontece com a chegada da “memória involuntária”, para Rosa se dá por meio de diversas possibilidades como o uso de uma linguagem arcaica misturada a neologismos e estruturas gramaticais inovadoras. O tempo vai deixando suas marcas em quase todas as páginas: na contagem dos dias, na mudança das estações do ano, no “buracão de tempo” que se abre quando tudo parece perdido, e em Riobaldo que, liberto da temporalidade, mede a noite com seus dedos. Apropriei-me do conceito benjaminiano de origem para pensar o suposto pacto de Riobaldo com o diabo e a morte de Diadorim porque estes são muito mais do que simples recomeços, são processos de devir e desaparecer, sempre inacabados, que permitem novas articulações de antigos acontecimentos.

Depois, busquei analisar o processo de rememoração de Marcel e Riobaldo, na tentativa de entender onde seus caminhos se encontravam ou se afastavam. A intensidade do passado recuperado foi objeto de algumas reflexões que me levaram a concluir que, embora o passado de Riobaldo volte sempre de modo fragmentário, nunca real, total e autêntico como o de Marcel, ele chega com

uma potência tão grande quanto o do personagem francês. Concluí então que, no sertão roseano, o fato de o passado ser restaurado de forma voluntária ou involuntária não guarda relação com a sua força. O que é determinante, na verdade, são os afetos que acometem o personagem no instante dos acontecimentos e do próprio ato de recordação.

Riobaldo recorda, tece e fia sua estória porque quer registrá-la. Ele almeja impedir que ela se perca entre as milhares de vidas sertanejas que povoam aquele vasto mundo. Pretende deixar seus sucessos e suas indagações perpetuadas por escrito, por isso, pede ao doutor-interlocutor: “Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva.” Como um típico narrador do romance moderno, atravessa distâncias e tempos procurando entender o sentido da vida e as veredas metafísicas do sertão que está dentro e fora da gente. No entanto, mescla seu caráter de indivíduo problemático e moderno a fortes características do tradicional narrador benjaminiano, conseguindo articular a memória coletiva à individual.

Por fim, aventurei-me no caminho incerto e perigoso de tentar imaginar se Rosa faria parte do paideuma de Benjamin, principalmente no que diz respeito à tentativa de se aproximar da restauração da experiência da tradição (*Erfahrung*) no contexto da modernidade, por meio de sua prosa poética. A intenção foi estabelecer relações entre a prosa de Proust, a poesia de Baudelaire e a prosa poética de Rosa, sob as lentes de Benjamin. Com base nessas relações, inferi que Rosa, se lido por Benjamin, poderia unir-se a Proust e Baudelaire, na mesma constelação.

Riobaldo atravessa os tempos imemoriais de Baudelaire: “Eu estou depois das tempestades” (Rosa, 2001, p. 611), e ouve o rumor das distâncias atravessadas de Proust: “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida” (Rosa, 2001, p. 305).

Distâncias percorridas, tempos passados, travessia é o que está no cerne dessas obras. Qualquer coisa de irreconhecível que sobe das profundezas do espírito.

Referências bibliográficas

ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRIGUCCI JR., D. **O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo: n. 40, p. 7-29, nov-1994.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKETT, S. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I e II**. São Paulo: Brasiliense, 2012a e 2012b.

_____. **Obras Escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico na auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012c.

_____. **Rua de mão única; Infância berlinense: 1900**. São Paulo: Autêntica, 2013.

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____; Scholem, G. **Correspondência**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Matéria e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BOLLE, W. **grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CARDOSO, Marília Rothier, **Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem**. Revista de Letras. Rio de Janeiro, n. 28, Vol 1/2, jan/dez 2006.

CARMELLO, P. **Memória e esquecimento no Grande sertão: veredas: travessia e melancolia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

COUTO, M. **Encontros e Encantos: Rosa em Moçambique**. In: STARLING, H.; ALMEIDA, S. (orgs.), Sentimentos do mundo: Ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DELEUZE, G. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

FINAZZI-AGRÓ, E. **Um lugar do tamanho do mundo – tempos e espaços da ficção em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer**, vol. XVIII. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

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

HANSEN, J.A. **o Ó: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.

HOMERO. **Odisséia**, tradução e introdução: Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KAHN, R. **Benjamin leitor de Proust**. Revista Alea, vol.14 no.1. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Jan./Junho 2012.

LAGES, S. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2002.

LAMPEDUSA, T. **O Gattopardo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007.

LEITE, A. **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. LIMA, S.D. (org). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.

LORENZ, G. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: Eduardo COUTINHO (org). Guimarães Rosa: Fortuna crítica, p.62-97. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MURICY, K. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**; PINHEIRO, V. (org.). Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

OLIVEIRA, F. **Revolução Roseana**. In: Eduardo COUTINHO (org). Guimarães Rosa: Fortuna crítica, p.179-186. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

OLIVEIRA, M. **Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin**. Dissertação PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Setembro 2009.

OSBORNE, P.; BENJAMIN, A. **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

PAZ, O. **Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POULET, G. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PRESSLER, G. **Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira**. São Paulo: Annablume, 2006.

PROUST, M. **No caminho de Swann**, tradução de Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006.

_____. **O tempo redescoberto**, tradução de Moema Cavalcanti. São Paulo: Editora Globo, 2009.

_____. **A prisioneira**, tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Editora Globo, 2011.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Editora da UFMG, 2003a.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 2003b.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio Editoria. 1967.

ROSENFELD, K. **Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SELIGMANN-SILVA, M. **A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens**. Remate de Males, v. 26 (1), jan/jun 2006.

_____. **Grande sertão: veredas como gesto testemunhal e confessional**. Alea: Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 11, n. 1, jan/jun 2009.

STARLING, H. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: UCAM/IUPERJ, 1999.

SZONDI, P. **Hoffnung im Vergangenen: Über Walter Benajmin**. In *Statz und Gegensatz*, traduzido por Harvey Mendelshon. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1964.

VENTURA, Z. **3 Antonios & 1 Jobim, entrevistas Zuenir Ventura**. MARTINS, M.; ARANTES, P. (orgs.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

Bibliografia consultada

AGOSTINHO, S. **As confissões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**, tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, R. **Tempo e memória em Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa**. **Dissertação** – UNESP. Araraquara: UNESP, 2013.

RODRIGUES, C. **Mãos vazias e pássaros voando: memória, invenção e não-história em “Tutaméia: terceiras estórias”**, de João Guimarães Rosa. **Dissertação USP**. São Paulo: USP, 2009.

ROSSI, P. **O passado, a memória, o esquecimento; seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SILVA, A. **Cronos acorrentado: cultura histórica, tempo e memória nos contos de João Guimarães Rosa**. **Dissertação** – UFPB. João Pessoa: UFPB, 2011.

TELES, D. **“Mire e veja”:** **Travessias epifânicas nas veredas do Grande Sertão**. **Dissertação PUC-SP**. São Paulo: PUC-SP, 2012.

VERNANT, J.P. **Aspectos míticos da memória e do tempo**. In:_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 133-166.

WEINRICH, H. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.