

Sabemos apenas que o personagem silencioso quer ouvir-e-penetrar o Sertão. E anota. É a camada continente, primeira, a superfície realista do livro, por onde escorre a narração de Riobaldo. Em nenhum momento do texto emerge a letra falante mostrando que o ouvinte é o escritor, ou, como do modo a que nos constrangeria a linguagem técnica das normas acadêmicas, o “personagem-escritor”, ou, quem-sabe, o “narrador-escritor”. Mas a totalidade da obra ouvinte diz do outro lado de sua frontalidade silenciosa: o que *lemos* é a sua *audição*.

O silêncio pleno é o significado pleno. Parece que o ouvinte está do lado de cá, fora da página, que só pode ouvir a fala de Riobaldo por meio de letras e que sua fala de escritor as letras não ouvem: o “narrador-ouvinte”, presente no texto, fica fora da fala: fica feito escritor, silencioso como nós, mas é dele a consciência inteiriça, diante e além da fala. Dentro da história, ele ouve, e sua audição é o texto que constrói: o escritor se transforma em personagem onipresente: ele é o texto, ele é o livro. Riobaldo e Guimarães Rosa são irmãos, mas quem se sente desterrado é o escritor, cujo mutismo é o *êx-tase* na fala do ouvinte ontofônico, sempre feliz, embevecido e saciado de uma velha saudade, nesse abraço demorado de *Grande Sertão: Veredas*.

O silêncio presente é um traço formal forte, cujo significado determina a modernidade do romance. O escritor, imerso na história como ouvinte, se subtrai do papel de narrador, fazendo recuar a cena ao momento da própria narração ouvida, que ele transmite como texto. “O narrador” – dizia Walter Benjamin em 1936: “Para nós ele já é algo distante e que ainda continua a se distanciar”. E: “A tendência dos narradores é começarem sua história com uma apresentação das circunstâncias em que eles mesmos tomaram conhecimento daquilo que segue”: “Leskow inicia *A Fraude* com a descrição de uma viagem de trem, da qual ouviu de um companheiro de viagem os acontecimentos que em seguida reconta”. Embora presente, o ouvinte de *Grande Sertão: Veredas* não nos passa a história narrando: ele ouve escrevendo.

Não simula a cena, mas, com limpeza moderna, desvenda seu lugar com a fissura de seu silêncio inquietante. Cria um romance rachado – com dois lados. Presente, impede a objetivação de seu mano Riobaldo como um narrador pleno. Ausente, revela a subjetividade ordenadora de seu ouvido fraternal. O mergulho da “coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela”, como ainda diz Benjamin em “O Narrador”, não se dá mais da forma espontânea que caracteriza a narrativa como “forma artesanal de comunicação”. Ao invés de aderência à narrativa das marcas da vida de quem narra, restará ao escritor exilado deixar sua marca crudita no artesanato *têxtil* da obra.

Essa camada continente onde ocorre o encontro fraterno é o *Romance*: “não deriva da tradição oral, nem entra para ela”, graças principalmente à “sua dependência essencial do livro”: “*solidão*” – é como Benjamin caracteriza o romance (1980:60). O silêncio moderno de *Grande Sertão: Veredas* carrega esses aspectos. Quem lê no mundo a sabedoria espontânea da fala de *Riobaldo* é o texto crudito de um *D. Quixote*. “Desorientado” com esse mundo de cá da página, o escritor problemático encontra sua literatura viva no Sertão. O Sertão torna-se o Mundo. A arte que tece essa união e trança *Riobaldo* e o *D. Quixote* nesse pacto benigno, tem como resultado o reconquista do humano.

Com o pé na água, na primeira página, a mancha de silêncio já começa a indicar que no quadro realista em que *Riobaldo* se sentou para narrar há um corte: a fragmentação em dois mundos. Um borrão na “perspectiva nítida do romance realista”, como diz Anatol Rosenfeld ao referir-se ao romance moderno, e reconhecendo nele analogias com a “desrealização” do humano na pintura moderna: “Eliminado ou deformado na pintura, também se decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. Ao fim, a personagem chega, p.ex., nos romances de Beckett, a mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, a mero suporte precário, ‘não-figurativo’, da língua” (1976: 86). Pós-Joyce, pós-Beckett, pós-

moderno, o corte “não-figurativo” do personagem Guimarães Rosa mostra-se agora como a cicatriz do ato de recomposição do ser fragmentado que quer poder reencontrar na última página, e restaurá-la para o mundo de cá, a velha frase de Protágoras: “Existe é homem humano”.

“Sua ousadia lingüística poderia ser reduzida aos delírios de um espírito modorrento”: mas, não, diz Roberto Schwarz: “Em contraste com a maioria de seus pares na grande literatura contemporânea, a obra de Guimarães Rosa tem a virtude de colocar o experimento estético no nível da consciência, de reivindicar para ele a condição acordada. Não partilha a profunda nostalgia de irracionalismo representada, em última análise, pela pesquisa exclusiva dos níveis pré-conscientes” (1981: 14).

O sentido mais popular da palavra “paródia” indica uma forma de representação que imita como que desvendando pela exposição satírica a pretensa dignidade do modelo original. O romance moderno, pelo contrário, quando toma o caminho da paródia, garante a dignidade do modelo e o utiliza para indicar melancolicamente o contraste e a inadequação com a degradação contemporânea que representa. O monólogo interior de Molly Bloom, em *Ulisses*, é o tecido longo, tricotado ininterruptamente com cacarejos mentais de infidelidade à espera do anti-herói que não foi. Seus braços inertes e sonolentos revelam, alegorizada pela própria forma do texto, a abstração em que se reverteu o conteúdo de Penélope, que a história já estiolou. Na textura das páginas ininterruptas de seu monólogo interior, Molly Bloom transforma Penélope em conversa *fãda*. É o que pode ser pensado a partir do que diz Lukács sobre *D. Quixote* como paródia do romance de cavalaria, quando este sucumbira do mesmo modo que qualquer epopéia que procure subsistir apoiando-se nas ruínas de elementos apenas formais, quando “a dialética histórico-filosófica” – diz o jovem hegeliano da *Teoria do Romance* – “condenou já as condições transcendentais de existência”. É o sentido do oco e da casca que é apurado: “não tendo já as suas formas raízes no ser transcendental não tinham que produzir mais nada que lhe fosse imanente e deviam necessariamente estio- lar-

se”. São as formas sem substância, abstratas, produto do enfraquecimento histórico-formal da força que lhes teria permitido “criar objetos” (114).

No limite do romance moderno, Gregor Samsa faz calar as risadas. A couraça que o reveste não é a armadura enferrujada de *D. Quixote*. Essa, jogada para trás da história, seguindo à frente em busca de aventuras, a loucura que ela embala provoca o riso empático dos homens. No tempo de *A Metamorfose*, pequeno como um quarto, a armadura de Gregor Samsa o impedirá de sair para cumprir no presente um horário que não é seu. No limite, pois, nem a paródia lhe resta.

Com a lucidez solitária que Molly Bloom não tem, Gregor Samsa indica, na agitação inútil de suas patas, que sua consciência, antes de se esgotar, está “na platéia”, impossibilitada de intervir na cena da História: “ouve sua voz de barata com seus ouvidos humanos: a consciência, embora permaneça humana, é destituída de poder: a presença corpórea, prática, esta se animalizou”. Assim Roberto Schwarz a localiza — e acrescenta: “São as imagens do fascismo que se anunciam” (1981: 62).

O fascismo de toda linguagem sem vazão e o opaco desse seu lirismo que a debruça sobre si mesma, absoluta, são os conceitos conflitantes que abrem dois caminhos para o desfecho da análise de Schwarz a partir do pró e contra de G. Anders, por onde a “linguagem plena” de Kafka, limpa do real, ilumina desmistificando o mundo de que veio, mas, no bifurcamento, alienada dele, eterniza-o a-dialeticamente na sua desumanização. Pelo contrário, a linguagem dialógica da paródia mostra, na contradição, o embate do “texto” quixotesco com o seu mundo presente, e o da consciência alienada de Molly Bloom com o “texto” passado. Gregor Samsa esperneia dentro da linguagem de pesadelo em que seu não-ser acordou hoje.

No quarto de Adrian Leverkühn, a paródia *Doutor Fausto* retoma e desdobra a consciência para debater o caráter problemático que implica a exteriorização da subjetividade do músico numa “ordem vazia”. Ela imita o *Fausto* de Goethe para mostrar que o Fausto inverso, avesso ao

mundo, contaminará sua obra do demoníaco com que não quer compactuar e do riso paródico de que quer fugir. Thomas Mann traz para dentro da arte sua discussão com o objetivo de explicitar a perda irracionalista do mundo na sociedade burguesa, que “o isolamento do artista moderno” reflete, segundo Lukács: no “pequeno mundo” em que o artista se fecha, a situação que o crítico diagnostica é esta: “Subjetivamente, Adrian Leverkühn não pretende ter nenhum contato com a real base social, de cujos influxos sociais, em última instância, mesmo que na forma de uma oposição cheia de desprezo, de uma paródia patético-irônica, derivou a sua arte, e pelos quais (influxos) são condicionados o seu conteúdo e a sua forma” (1965:197).

Enquanto Adrian Leverkühn expressa o conteúdo da anti-humanismo de que foge na forma de sua música, à maneira vanguardista da literatura de James Joyce, o romance de Serenus Zeitblom é a sobre-consciência que se desdobra pela escrita a caminho da teoria para conduzir o relato e a análise crítica desse processo existencial. Aquilo que se diz na orelha da edição brasileira de *Doutor Fausto*, a respeito da presença de “realidade e símbolo” na arte de Thomas Mann, pode explicar Serenus Zeitblom, a máscara humilde de Thomas Mann, como o narrador portavoz do artista acuado que recolhe e ordena teoricamente o real, já em pleno fascismo, através da concreticidade de um enredo de significações críticas que impregnam simbolicamente o mundo para desvendá-lo a um passo aquém da alegoria.

A consciência marxista de Graciliano Ramos acompanha e conduz Fabiano, em *Vidas Secas*, para o grito humanista de denúncia ao mundo capitalista do estado de miséria e alienação em que essas vidas aí se encontram. Mas perde sua força expressiva e resvala a inverossimilhança quando abre o texto para dar a esse ser desumanizado e embotado, sob o sol da seca, a voz nítida da reflexão sobre o seu estado de animalidade: “— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta”. Como a do papagaio de pouca fala que arremeda o aboio que Fabiano fala e o latido de Baleia,

esperamos que a linguagem exausta de Fabiano esteja sempre sob o texto, na proporção inversa em que o acerto de Guimarães Rosa entregou plenamente a voz a Riobaldo.

Mas interessa fazer ver – para além do significado abrangente da frase “o estilo é o homem” – como o “isolamento do artista moderno” pode fazer com que cada vez mais o autor se corporifique na obra.

Se: a significação de Joyce se joga na monumental ordenação racionalista de suas formas, como a “ordem vazia” de Adrian Leverkühn, para preenchê-las patético-ironicamente de irracionalismo, sem permitir na sua objetivação que o conteúdo da obra traga explicitamente reflexões sobre si mesma como um produto histórico do momento que representa; se: *D. Quixote* é um momento espontâneo do parto, apresenta o processo concreto: começa mostrando que a narrativa romanesca de cavalaria está morta e na segunda parte este começo já está publicado como romance; se: *A Metamorfose* é o fim do romance, sendo um conto longo, sendo uma novela curta, porque, partindo do fim, só resta à sua linguagem sem tempo embalsamar essa imagem eterna do mundo e largar o personagem enredado diluindo-se nesse pesadelo claro; se: Thomas Mann livra dessa malha o autor Serenus Zeitblom para uma orquestração simbólica dela e a consciência angelical de Graciliano Ramos acompanha ansiosamente o percurso de Fabiano para não fazer dele uma barata sem saída – então, retornando com esses padrões a Guimarães Rosa, encontraremos no grande sertão, na periferia da periferia do capitalismo, um mundo desalienado,ilhado pela estranha arte de uma restauração pós-moderna de tudo o que problematicamente se cindira na literatura ocidental desde *D. Quixote*: o romance reencontra o romanesco da cavalaria com o lirismo de uma “linguagem plena”, cujas formas não se expressam pela paródia, porque sua audição representa uma consciência inteira, para juntas, solidaria e dialeticamente, negarem o mito do demoníaco e afirmarem o destino aberto da História: travessia.

Mas seu silêncio revela que por trás está o caráter problemático. O personagem ouvinte, que vive no mundo kafkiano disfarçado de diplomata com gravata borboleta, prefere a evasão a ver a literatura e o mundo – os homens – transformados em “Volkswagen-Mensch”, isto é, nos termos de sua entrevista a Günter Lorenz, “Wolfsburg-Mensch” (Coutinho, 1983: 88). Ele conta que abandona a sala da Europa, onde os escritores tagarelam em conferências para determinar seu papel político, com o sentimento de urgência histórica que atribui à tarefa de preservar a linguagem com que o homem se deu ao mundo.

O caráter de síntese da obra faz o texto moderno, erudito e artificial registrar o resultado artístico de um diálogo silencioso com a fala arcaica, popular e espontânea do “Sertão-enquanto-Mundo”, diz Antonio Candido em “O homem dos avessos” (Coutinho, 1983: 306). Nesse encontro, com a *imediatez* de sua *audição ausente*, condensa o *lírico*, o *épico* e o *dramático*, tal como teoriza Anatol Rosenfeld a respeito dos gêneros literários em *O teatro épico*: “a alma candente” do personagem ouvinte, que “ocupa todo o espaço” é o “mundo subjetivado do lírico” (1965: 15), cujo resultado lingüístico Roberto Schwarz aponta com a imagem da “leitura de lançadeira”, necessária para tecer a fragmentação pró-gestalt da “espécie de técnica pontilhista” do texto, que permite um efeito poético a partir do “acúmulo”, por “curto-circuito” (1981: 14) – o que lembra o “verso harmônico” de Mário de Andrade em seu “Prefácio Interessantíssimo”. A “objetivação”, no texto, “do sujeito”, o ouvinte, isto é, “o autor ausente” (1965: 18), caracteriza o *dramático*. Nesse quadro, em que, segundo a anatomia de Anatol Rosenfeld, “o mundo é subjetivado” e “o sujeito é objetivado”, é que Roberto Schwarz encontra de modo diferente a combinação dos três gêneros, mas nele se pode sentir a fusão de dois mundos, onde Riobaldo narra *epicamente* o que escreve o escritor.

A forma com que a obra moderna constrói artificialmente sua audição do mundo-sertão-Riobaldo alcança o processo arcaico espontâneo da narrativa oral. Mas a imanência das partes no resultado ofusca de êxtase epifânico quem tenta desmontá-las.

Com sua cadernetinha, o escritor imita o trabalho do repórter para contrariar a invenção burguesa da imprensa que, segundo Benjamin, mais do que o romance, fez a narrativa oral “retroceder bem devagar para o arcaico”(1980:60): num espaço longínquo, no espaço de um tempo arcaico, ele informa a audição imediata do próximo. Mais “plausível” que o flash flagrante do hermafrodita nordestino estampado na primeira página efêmera das *notícias populares*, o artista immortaliza na “germinação” infinita das leituras possíveis, a “história notável” do “maravilhoso”, impregnada de explicações plenamente realistas (1980: 62) . Aquilo que Benjamin separou em “O Narrador” para qualificar o específico da narrativa oral, em contraposição ao romance e à imprensa, ali está trançado.

A minúcia dos desenhos que ilustram suas obras figura bem a intenção de fazer do “pequeno mundo”, o universo humanista de um grande sertão, com um trabalho detalhado de miniaturista. Tal procedimento quer revitalizar o “pensamento de eternidade” – aquele que Valéry viu atrofiar-se nos tempos modernos, em consonância com “a aversão crescente ao trabalho prolongado”, fato que Benjamin, ao citá-lo, deduz estar associado ao ocultamento higiênico da morte, operado pela sociedade burguesa para tentar fugir de sua figura sinistra, “a fonte mais forte” da idéia de eternidade. O artista isolado nessa sociedade imediatista, como observa Rosa na entrevista a Lorenz, imita no texto, em busca de perfeição que sabe inalcançável, “aquela lenta superposição de camadas finas e transparentes” de que fala Benjamin, a respeito do trabalho artesanal, como “a imagem mais exata da maneira pela qual a narrativa perfeita emerge da estratificação de múltiplas renarrações” (1980: 63) – para, então, nele marchetar a fala do narrador: “viver é muito perigoso”.

Riobaldo nega a verossimilhança das “estórias, nos livros”, “floreados” (Rosa, 1983:117) ou das que do real “com menos formato” se quer que venham buriladas com “final sustante” (63), para mostrar que se Davidão ao abandonar a jagunçagem esvaziou o *pacto* com Faustino, e se Fancho-Bode e Furolêncio, um morto e outro preso, não permitiram

“seqüências de peripécias” à *rixa* que se armou na véspera entre eles e o par Riobaldo e Diadorim – é porque não há pré-determinações no meio do real... Essa é a garantia da história de que nada está garantido no redemoinho das circunstâncias. Esse é o aprendizado de dialética que Riobaldo aconselha quando já alcançou a possibilidade, no “range rede”, de “deixar a mecha de sua vida consumir-se integralmente no fogo brando de sua narrativa” (Benjamin, 1983: 74), e que o “senhor”, *ouvinte*, “homem sobrevivendo”, “fiel como o papel”, nos “rediz” em livro, na história floreada com final sustante, “*pondo seu perceber*” (49): “o real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.

Essa é a moral da História.

No trançado dialético entre o *rio* contínuo do corpo falante da *narração* e o *mar* perenizante da alma ouvinte do *texto*, a verdade perene que aí deságua é o vir-a-ser heraclítico da travessia: “*Alethéia*” – o desvelado do velado, das reflexões de Heidegger (Pré-socráticos, 1973), permite, por outro lado, a Walnice Nogueira Galvão enumerar exaustivamente esse jogo do *logos*, tendo como matriz o episódio de Maria *Mutema*, a “muda” que figura a passagem do velado para o desvelado como a passagem do mal para o bem.

O próprio romance entra nessa operação. Seu tomar presença no mundo, seu aparecer também é o velado vindo ao desvelado, o movimento em que o todo existe: um passo no caminho do mundo pela história. Está dentro do romance a maneira de se mostrar aberto como arte imediatamente ligada à história, ele próprio sendo um movimento de desvelamento do ouvido que recolhe. Esse pode ser o sentido forte do travessão que nos convida a entrar nele e da lemniscata com que ele se despede de nós, os que o recolheram, contrariando o “fim” que Benjamin encontra em todo final de romance como sinal de uma experiência fechada.

A consciência da morte impele à consciência da eternidade, pelo desejo de ficar. Benjamin poderia concluir: eis a definição de consciência.

Este animal esquisito, concreto e abstrato, quer fixar o mundo de passagem. Desvela e opera seu desejo ao ser determinado e determinar a vida: a consciência se chama História. Porque viu a História poeticamente, Guimarães Rosa se engajou com *Grande Sertão: Veredas*. Talvez ele possa ter aprendido na lição de amor platônico que Diotima ensina em *O Banquete* (207a-209c): há duas maneiras de os mortais alcançarem a eternidade, sempre impelidos pelo amor; o motor: gerarem filhos pela imortalidade do corpo, ou gerarem “obras belas”, para a imortalidade da alma no corpo da história. Talvez ele possa ter aprendido na lição que Benjamin tenha tirado de Diotima: a narração é o ato humano que só é possível quando tem para recolher a “vida vivida”, esgotada no tempo mortal do “curso das coisas” (1980: 64-66). A narração é a *história humana*, a consciência, em face de sua *história natural*, a morte.

“Não vos deixeis enganar!”, “Usais nomes das coisas, como se estas tivessem uma duração fixa: mas mesmo o rio, em que entrais pela segunda vez, não é o mesmo da primeira vez” – Nietzsche vocifera por Heráclito, mas O Mundo das Idéias, a resolução platônica da aporia pré-socrática é entregue por Riobaldo às mãos de Deus: “Hoje mudou, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas”. “Precisava de se ter mais travação. Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (33) – e deixa para o reino dos homens os desencontros demoníacos da travessia: “Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá* ?” (32): “*Através*” – a incerteza é a única certeza que essa fala velha, “sem antiguidade” como um rio (106), carrega no ouvido de seu texto, no afluxo desordenado de sua empiria, nas mudanças de nome como os de Diadorim e Riobaldo, nas errâncias de seu enredo, numa adequação plena com os atos falhos da autoria, mais uma vez incorporando à fatura do romance o sentido maior da travessia nos momentos que a “retentiva” mais deveria reter: “Veredas Tortas – veredas mortas” (72) contra “Veredas Mortas” na hora do pacto (297), contra “Veredas Altas” no retorno febril ao local do pacto (424); “pedra de

topázio”(46) contra “pedra de safira” sendo um mimo a ser dado a Diadorim (265), contra “pedra de topázio”, quando a mesma pedra é remetida a Otacília (313); o tio do Diadorim menino, comprando arroz, contra o trecho: “meu padrinho Selorico Mendes tivesse de ir comprar arroz, nalgum lugar, por morte de .minha mãe?”(220); Diadorim, menino, ensinando “Carece de ter coragem”, contra o trecho que parece atribuir a fala ao canoieiro: “feito o canoieiro mestre” : “– Carece de ter coragem...”(277); nas muitas leituras que habitam a *rapsódia*, que, ultrapassando com o universal o projeto nacionalista de *Macunaíma*, recolhe o sertão, passarinhos, flores, rios e lugares, rezas, provérbios, piadas (307), casos e, juntamente com os catrumanos e a falácia política de Zé-Bebelo, o Brasil, e, inventando uma *língua brasileira*, banha o espaço do possível com um universo de magia..

O recolhimento do real se dispõe como leitura lírica e erudita. Sugere sem nomeação e sem paródia o universo da cultura ocidental: uma *rapsódia* erudita como a de Bela Bártok, na avaliação de Antonio Candido (Coutinho, 1983: 297), o *rio de Heráclito*, o *amor de Platão*, assim como, marcadamente, a *estrutura auditiva* – dramática – de *O Banquete* e dos diálogos platônicos em geral, Virgílio ouvinte conduzindo Dante, como indica Benedito Nunes (Coutinho, 1983: 127), o “*Dom Riobaldo do Urucuia*” de Cavalcanti Proença (Coutinho: 1983: 310-320), *Fausto*. Parece que o escritor feliz está pensando por baixo do texto ouvido: “Encontrei o Mundo da Literatura!”

Além do significado de desvelamento que o romance nos oferece no trajeto linear de sua leitura, a partir do travessão que nos encaminha, há, pois, esse outro, de condensamento, que do todo de cada página se dirige frontalmente, com aura de magia, aos olhos de nossa consciência, como o velado que as letras realistas carregam sob esse enredo e que entrega à nossa leitura a condição de desvelar, de abri-lo à procura da “sobre-coisa”.

Com o lirismo dessa linguagem que ecoa auras, a “inconveniência científica do mito sublima-se pela arte”, como diz Pedro Xisto (Coutinho,

1983: 136), o que dá a impressão retrospectiva de que ela tenha “um movimento que afinal reconduz do mito ao fato”, como diz Antonio Candido (309), ou, como diz Roberto Schwarz, na comparação que faz entre o *Grande Sertão: Veredas* e o *Doutor Fausto*, quanto ao pacto com o demônio: “se dão vigência ao mito com relatá-lo, não deixam de suspendê-lo em aspas, ao fornecer elementos para uma explicação racionalista do que se passa”, fazendo com que o mito apareça principalmente como “produto da interpretação do leitor” (1981: 18).

Sem ser alegórico, o escritor brinca com o sugestivo, para nos dizer que o mundo encantado em que ele entrou é mesmo de verdade, e nos repassa a leitura que sua cabeça lírica e erudita, munida com as “categorias” do livro, vai construindo a partir da consciência chã do mundo-Sancho Pança, para poder retornar a ela com a ponte entre magia do mundo humano e o prosaísmo imediatista do mundo em que a mercadoria é que é o fetiche. Com o encanto daquele, ele desencanta a alienação deste: sua estratégia consiste em utilizar “os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum” – a característica que Northrop Frye (1973: 40) atribui ao que chama de “modo imitativo baixo” na literatura ocidental.

Riobaldo sabe que não vive mais no tempo das pedras falantes. Mas como Leskow, esse narrador tem raízes. Ele é fraterno ao Leskow que Benjamin viu aparecer em *A Alexandrita* (1980: 60): a consciência do narrador que acumula todas as crenças. A espécie arcaica do narrador é do tempo em que “o homem podia acreditar-se em sintonia com a natureza”. Ela é do tempo em que o trabalho humano imitava a natureza. A narração, como o trabalho artesanal, não se sente desgarrada do mundo. Riobaldo, em momentos decisivos, quando parece perder a *a consciência-de-si*, lembra agora: “Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice de minha mãe. Então eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, aí, sei” (108). Ou, como na hora da travessia do Liso do Sussuarão, sem provisões, quando, sem

que ele pudesse expressar, seu “coração pensava”: “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, o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é do homem, é sua, dele, obediência?” (358). Ou como na hora do abandono da história, quando, depois do julgamento de Zé Bebelo, ele sozinho sai do acampamento em tempo de paz, com “idéia de fugir”: “E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um corguinho que defrontei – um riachim à-toa de branquinho – olhou para mim e me disse: – Não...”(205).

Agora o ouvinte veio de Jipe. O escritor não nos conta a história representando-se como narrador. O vácuo entre o relato ouvido de um jagunço e a renarração em texto é o pulo que o Romance tem que dar. Com isso, ele recua aquém do Romance tradicional que faria aquela representação como resquício de um tempo perdido e ultrapassa a posição do narrador no romance contemporâneo, de que fala Adorno (Benjamin, 1983:269-273), mas, com seu silêncio e sua presença, não omite o caráter problemático em que se encontra. Ele mostra que só pode manter o realismo e a “distância estética” do romance tradicional (272) num processo de síntese com a problemática acentuada do contemporâneo: o realismo vem marcado de “romanesco”, nos termos de Frye (1973: 43), e a distância estética ocorre com a presença de um silêncio. O mundo épico que sua subjetividade “auditiva” suga e impregna de dúvidas e reflexões é o outro. Não é o seu, o das cidades: “O romancista segregou-se”, diz Benjamin (1980: 60). Sua vida também não se enredou naquela narração. Mas esse corte é a cicatriz do modo mais imediato de compor uma unidade com aquele mundo. Suas orelhas são páginas.

O abraço do romance com a narrativa oral, nesse encontro, faz Riobaldo, no plano subjetivo, como indica Carbuglio em “A estrutura bipolar da narrativa” (Coutinho, 1983:422-445), negar “O-que-não-existe”. O impulso que o faz narrar apresenta-se como vontade de confir-

mar a “moral da história”, *senha da narrativa oral*, segundo Benjamin(68), presente, como uma premissa, desde o início: “Existe é homem humano”. Essa vontade, entretanto, vai percorrendo o trajeto de sua fala, marcada pela incerteza. Ele narra movido pela vontade de passar a limpo sua vida d “O-que-não-existe”. Nessa oscilação, vive um herói “romanesco” (Frye) que faz com que no ato da narração represente-se um herói “problemático”(Lukács) que procura o “*sentido da vida*”, *senha do romance*, de acordo com o que Benjamin acata de Lukács.

A alienação do homem contemporâneo aparece travestida, projetada, sob a forma de *pacto* com “O-que-não-existe”. Contraditoriamente, a raiz de ingenuidade, que arraiga o herói romanesco ao mundo natural, pulsa emoção mística e mina com a incerteza aquilo que a camada realista da reflexão do herói problemático quer afirmar. A premissa “Existe é homem humano” tem que se submeter ao lugar de uma conclusão inquieta, com o complemento da incerteza e da travessia. Fica sempre a pergunta: “Afinal, quem era esse senhor?”

ABSTRACT: Grande Sertão: Veredas dialogues with the speech through the text, with the frontality create physically the exterior face the page, in the atmosphere of the conscience where the reader magically have to get in to participate of the embrace between erudite literary form and popular culture in a problematic crossroads.

KEYWORDS: Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas, literature and orally; erudite culture and popular culture, brazilian forms.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. et alii (1980). *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural.(Os Pensadores)
- COUTINHO, E.F. (1983). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.(Fortuna Crítica)
- FRYE, N. (1973). *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix.

FALLEIROS, Marcos Falchero. *A obra ouvinte*.

CALYÃO, W. N. (1986). *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva. (Debates)

LUKÁCS, G. (1965). *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

———. (s/d.). *Teoria do romance*. Lisboa: Presença.

PRÉ-SOCRÁTICOS (1973). *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores)

ROSA, G. (1983). *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Cultural.

ROSENFELD, A. (1965). *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo.

———. (1976). *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva. (Debates)

SCHWARZ, R. (1981). *A sereia e o descoberto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.