

MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.5, dez.2008/maio 2009



A VOZ E O TEMPO COMO FORMAS DE FICCIONALIZAÇÃO

EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Edson Ribeiro da Silva
(Doutorando — UEL)

RESUMO

Grande sertão: veredas é um romance escrito que faz da oralidade o meio pelo qual a narração se constitui. João Guimarães Rosa constrói, assim, uma forma de interação ficcional que depende da voz que fala, como foco narrativo, e do uso de uma temporalidade própria, que distancia narração e narrativa, mas mantém a primeira em uma espécie de suspensão temporal. Essa suspensão evidencia a presença do autor como organizador do jogo ficcional.

PALAVRAS-CHAVE

Guimarães Rosa; tempo; foco narrativo.


ABSTRACT

Grande sertão: veredas is a written novel that makes of orality the medium through of which the narration is constituted. João Guimarães Rosa builds a form of fictional interaction that depends of the voice that speaks, as a narrative focus, and of the use of a specific temporality, that distances narration and narrative, but maintains the first in a type of temporal suspension. This suspension evidences the presence of the author as an organizer of the fictional game.

KEYWORDS

Guimarães Rosa; time; narrative focus.

Os tempos da literatura

 literatura aparece, em seu lugar definido pelas teorias, como uma arte do tempo. E este é o elemento que corporifica a arte literária, seja como meio de expressão, pelo artista, ou de recepção, pelo leitor. Nas teorias herdeiras da tradição grega, como as de Lessing e Hegel, o tempo da literatura ainda se confunde com o da realidade empírica, fenomenológica. Um tempo específico da literatura, como este acontece na constituição do texto literário, seria um problema teórico propugnado pelo século XX.

Há diversas abordagens do tempo. No entanto, a fuga da narrativa literária do tempo fenomenológico passa a ser uma constante, na arte e na teoria. Uma temporalidade específica ficou sendo uma diferenciação essencial para a compreensão das técnicas narrativas, como foi para o foco narrativo a separação entre autor e narrador. Não confundir os tempos internos à narração com a sua elaboração pelo autor, assim como não esperar do interior da obra a representação mimética do tempo real, esse foi um passo determinante. Roman Ingarden apontou para o estabelecimento de uma diferença. Em *A obra de arte literária*, ele afirma que

o tempo real é um meio *contínuo* que não assinala absolutamente nenhuma lacuna. Sem pretendermos aqui decidir se em princípio seria possível apresentar *explicitamente* na obra literária semelhante meio contínuo, devemos observar que em nenhuma grande obra se chega a semelhante apresentação do tempo (INGARDEN, 1973, p. 259).

O teórico faz a ressalva de que o tempo se manifesta em uma seqüência quando há expressões como “antes”, “depois”, “mais tarde”, “neste momento”, que localizam temporalmente o evento. No mais, a narrativa se compõe de “sucessos temporalmente diversos.” A diferença entre a continuidade uniforme do tempo real e as discontinuidades do tempo literário serve para que o autor comente acerca de processos tipicamente narrativos.

Mas o apontamento dessas especificidades, com a devida categorização tipológica, seria obra de Gérard Genette. Em *Discurso da narrativa*, o teórico francês nomeia os principais recursos adotados pela temporalidade narrativa. Ali se distinguem os tempos *da história*, *da narrativa* e *da narração*, entendendo-se que também existe um tempo *da leitura*, este exterior ao discurso literário. É importante lembrar que, para o teórico francês, a existência de tais tempos é constituinte do ato de narrar:

Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar (GENETTE, s/d., p. 25-7).

A teoria literária tem dado nomes diversos aos vários tipos de tempo. Por isso, aos nomes utilizados por Genette, no trecho anteriormente citado, podem ser comparados diversos outros: tempos “do discurso” e “da história” (TODOROV, 1974); “da enunciação” e “do enunciado” (BENVENISTE, 1989). Na maioria dos casos, o que se observa é uma classificação binária. Na verdade, a classificação de Genette, em seus quatro termos, pode ser resumida em dois conjuntos: história e narrativa dizem respeito ao texto pronto, referem-se ao narrador; narração e leitura são processuais, referem-se à produção e à recepção do texto.

Dentre outros teóricos, chama a atenção, a obra de A. A. Mendilow, *O tempo e o romance*, pela sua completude. O autor afirma, logo de início: “Nossos sentimentos acerca do tempo talvez nunca tenham mudado de maneira tão radical e assumido tal importância perante nossos olhos como neste século” (MENDILOW, 1972, p. 3), sentimento que pode ser resumido pelo termo *obsessão*, usado para nomear, ora a atitude geral em relação ao tempo, ora a atitude da ficção. Mendilow assume termos já largamente adotados, como *tempo psicológico*, *duração psicológica*, *duração cronológica*, entre outros. De um modo geral, o termo *pseudocronologia* define o tempo fictício, enquanto

existe uma duração cronológica tanto para o ato de escrever quanto para o de ler. Assim, leitor, escritor e pseudo-autor possuem seus *locus* específicos de tempo.

A expressão *pseudo-autor* é uma acepção complexa. Nela, há tanto o conceito de narrador, como suas acepções mais detalhadas. Ela inclui tanto o narrador como o *autor-implícito*, expressão que Wayne Booth cria para dar conta da complexidade das técnicas de foco narrativo. O autor-implícito seria a instância narrativa interna à obra, responsável, entre outras coisas, pela organização de sua temporalidade, conforme Leite (2005, p. 18). É ele quem realiza os cortes nas cenas, quem dispõe os sumários, quem faz uso das isocronias. A existência de um autor-implícito como instância intermediária entre o autor, elemento externo, e o narrador, elemento já ficcional, esclarece procedimentos narrativos muito comuns na ficção moderna. Mas Umberto Eco foi um passo mais longe ao adotar essa ideia como uma das quatro instâncias que explicam a relação autor-leitor na obra literária. Eco (1994) propõe a série: autor-empírico, autor-modelo, leitor-modelo, leitor-empírico. Essas instâncias têm, em suas extremidades, o autor e o leitor como empíricos, o que os coloca dentro de uma temporalidade mais próxima da fenomenológica. São seres que existem no mundo real. Como interiores ao texto narrativo ficcional, autor e leitor modelos são instâncias que respondem pelo tempo específico da literatura. São elementos internos, que o texto comporta como conjunto de procedimentos técnicos que esperam por um leitor que os apreenda. O autor-modelo tem no leitor-modelo a projeção das expectativas que a obra origina, a partir do uso das técnicas narrativas, como a constituição de um foco e de uma temporalidade próprias do texto literário.

Eco aproxima-se, assim, de uma possibilidade mais detalhada de explicação para as temporalidades da narrativa. Da mesma forma, suas instâncias explicam por que o leitor pode aderir ao conjunto de regras que cada obra, como jogo ficcional, instaura. Ou seja: "Quem determina as regras do jogo e as limitações? Em outras palavras, quem constrói o leitor-modelo? 'O autor', dirão de imediato meus pequenos ouvintes" (ECO, 1994, p. 17). O leitor-

empírico pode ser o leitor-modelo capaz de jogar com as regras estabelecidas pela obra. Mas pode representar o fracasso dessa interação.

Por fim, a visão bipartida de Genette acerca do tempo pode dar conta do modo como essa temporalidade se constitui como ato de narrar e como representação do real vivenciado pela personagem. O tempo da narração é um conceito fundamental para que se entendam aquelas obras que desvelam ao leitor sua própria escrituração, ou seja, aquelas obras que se produzem em um presente que finge ser o do próprio leitor. A possibilidade de a obra aproximar ou afastar os tempos da narração e da narrativa deu origem a alguns procedimentos narrativos diversos, como a possibilidade de um narrador compor seu texto sob os olhos do leitor.

A oralidade como tempo da narração

A possibilidade de uma obra representar o próprio tempo da narração foi largamente explorada ao longo do século XX. Colocar um narrador que se apresenta como tal, construindo sua narrativa, no momento em que enuncia, foi um recurso que buscou tanto a ilusão de uma ficcionalidade escondida, como a quebra dessa ilusão. Clarice Lispector, por exemplo, foi pródiga como uma escritora que desvelava ao leitor o próprio tempo da narração.

No entanto, na maioria das vezes, esse tempo da narração, adotado para os mais diversos efeitos, refere-se ao ato de escritura. Ou seja, a escrita aparece como meio de narração. É através da palavra escrita que os narradores que se desvelam como tal se constituem na obra literária. Por isso, torna-se uma atividade tortuosa falar sobre alguns dos procedimentos narrativos adotados por João Guimarães Rosa. Tortuosa porque o escritor fez uso da palavra escrita fingindo ser oral. No entanto, dentre os escritores que insistem em fazer do tempo da narração material para a temporalidade e para o foco narrativo de suas obras, Rosa é original por fingir essa oralidade. Em Rosa, há narradores orais. Eles contam suas narrativas, não as escrevem. Dessa forma, o escritor mineiro cria outras regras de ficcionalização, que encontram um

recurso preciso para sua observação nas categorizações feitas por Genette e por Eco. Do primeiro, adota-se aqui sua forma de explicar como narração e narrativa podem se afastar ou aproximar, ressaltando a presença de um narrador que se revela como voz. Do segundo, as instâncias de autores e leitores como possibilidade de se compreender o jogo ficcional como um contrato. Conforme definido por Abel:

A ficcionalidade deve ser vista sempre sob a ótica da intencionalidade, isto é, a intenção do autor vai-nos dizer se tal obra é ficcional ou não. O conceito de 'suspension of disbelief' (suspensão da descrença) leva-nos a um acordo autor-leitor, para determinar a ficcionalidade da obra (ABEL, 2002, p. 208).

As palavras de Abel referem-se a *Grande sertão: veredas*. O ensaísta prevê o contrato ficcional entre Rosa e seus autores a partir de uma forma já conhecida, como suspensão de uma descrença sem a qual o jogo ficcional não se instaura. Em Rosa, essa suspensão é um processo complexo. Seria mais simples se este autor falasse de um tempo da narração como escritura. Nas obras em que esse tempo é o da escritura, o leitor pode crer com maior facilidade que a obra está sendo desenvolvida enquanto o narrador enuncia. Mas, quando esse narrador fala, oralmente, e sua voz é ouvida pelo leitor sob a forma de escrita, essa suspensão de descrença se complexifica. O tempo da narração, constituído pela voz, em sua forma oral, instaura a narração, feita pelo narrador-protagonista, assim como afirma a presença de uma ação autoral a colocá-la como escrita. São duas ações: a do narrador oral, que fala e se automeia como eu, e a do autor, que transcreveu essa fala em sua forma escrita. Mas a narrativa continua sendo única, aquela que esse eu enuncia, e que coloca em um tempo distanciado do presente da narração.

Esse procedimento pode ser observado em obras de João Guimarães Rosa, como o romance *Grande sertão: veredas* e o conto "Meu tio, o iauaretê", incluído no volume *Estas estórias*. Nelas, há uma voz que evidencia uma dialética no tempo da narração.

O desafio para Rosa, ao representar a fala como foco narrativo, é a instauração de um tempo da narração que convença o leitor. O presente ressalta como único tempo constituinte portador de verossimilhança. A fala precisa ser enunciada no agora em que a voz do narrador é escutada. Se fosse uma fala embutida na narração de uma voz impessoal, como a narração de Ulisses, na *Odisséia*, seria tão somente a representação da ação de um personagem. Mas, quando Rosa faz uso da voz como foco, quem fala é o próprio narrador. Essa voz não se insere como um passado já pertencente ao tempo da narrativa. Ela se constitui em um presente enunciativo. Ouvir essa voz, nesse presente da narração, é o principal desafio para uma suspensão da descrença.

O foco narrativo e a temporalidade, em *Grande sertão: veredas*, constituem-se nas regras para o estabelecimento do jogo ficcional. Tempos e voz se atrelam, definindo a estrutura narrativa da obra.

Tempos e voz em *Grande sertão: veredas*

Em *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa faz uso de uma temporalidade recorrente nas narrativas orais: o relato de fatos que se passaram em um momento afastado da narração. O narrador pode olhar os fatos narrados com domínio sobre os mesmos; ele é senhor da temporalidade da narrativa. No entanto, o fato de que a narração aconteça no momento presente, como relato oral, faz com que o narrador finja dispor de menor domínio sobre ela. O leitor, ao aceitar as regras desse jogo ficcional, se coloca na dependência de uma temporalidade que ainda não foi efetivada: a narração está sob a condição de fingir uma falta de planejamento, no que se refere aos processos de ficcionalização. Essa possibilidade gera, na narrativa rosiana, uma ambivalência: se o narrador não pode mudar os fatos narrados, mas apenas manter o suspense, guardando para si informações que não antecipa, a narração pode sofrer os efeitos das mudanças de ânimo do narrador, o que gera um estado de suspense agora em relação ao próprio narrar.

Em *Grande sertão: veredas*, isso ocorre pela evidenciação ora do tempo da narração ora do tempo da narrativa. As isocronias dominam as primeiras cem páginas do romance. Os fatos aparecem como se o narrador ainda não tivesse encetado a narrativa, mas somente mencionasse episódios para sustentar os comentários que tece. A narrativa passa a ser feita a partir de uma cronologia mais linear a partir do episódio mais recuado no tempo: o encontro de Riobaldo adolescente com o menino misterioso.

Aqui, é preciso que se retome a diferença estabelecida por Weinrich (1968, p. 31s) entre os tempos "da narração" e "do comentário". Por narração, o teórico alemão entende o relato de fatos, em que predomina o tempo passado; por comentário, entende o estabelecimento de opiniões do narrador, em que predomina o tempo presente. Em *Grande sertão: veredas*, essa diferença estrutura o romance: o narrador, no presente em que faz seu relato, tece comentários acerca daquilo que relata. Seu objetivo, ao relatar, é estabelecer para seu interlocutor uma argumentação que sustente as opiniões que estão em embrião ou, formuladas, ainda carecem de uma validação. Assim, Riobaldo narra, deixando claro desde o princípio que não crê na existência do Diabo. No entanto, narra para que o interlocutor, homem vindo da cidade, doutor, valide a opinião que vinha formando desde que abandonou a vida de jagunço e se tornou um fazendeiro dedicado à reflexão. Os comentários são partes de uma dialética que vai ser concluída com as palavras finais do romance. A idéia de que o Diabo não existe já estava pronta no início do romance. Dessa forma, se existe uma progressão dialética, essa ocorre no plano do estado de ânimo do narrador. Se havia dúvidas que o atormentassem ainda acerca de ter ou não efetivado um pacto com o Diabo, a opinião do homem esclarecido as dissipa. A retórica da fala do narrador exhibe isso ao começar seus comentários de forma confusa, e ao concluí-los de forma precisa. Entre um momento e outro, existe a perplexidade do narrador. Assim, seus comentários ora apresentam-se como dúvidas:

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo — para pecados e artes, as pessoas — como por que foi que tanto

emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego. (ROSA, 1986, p. 13).

Bom, ia falando: questão, isso que me sova... (Idem, p. 21).

O senhor entenderá? Eu não entendo. (Idem, p. 175).

Me diga o senhor: por que, naquela extrema hora, eu não disse o nome de Deus? Ah, não sei. (Idem, p. 183).

Ora aparecem como conclusões:

O senhor... 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. (Idem, p. 21).

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. (Idem, p. 568).

A passagem da dúvida para a conclusão é uma dialética que se dá na narração. A narrativa não pode ser mudada, ela pertence ao tempo passado, e serve como demonstração para a argumentação. A narrativa é a origem da dúvida, mas a solução não está nela. Somente a narração, como presente, pode evidenciar uma progressão em direção a certezas agora validadas pelo homem de fora.

Rosa inova na temporalidade, assim como no foco. A entrada para a narrativa de Riobaldo não se dá pela referência a um fato desencadeador. A condição do romance autobiográfico de começar pela infância do narrador é aqui negada. "De fato, no início do livro não mergulhamos numa narrativa, mas sim numa consciência. Uma consciência obcecada pelo seu passado, mas de um modo particular: uma maneira não complacente, sonhadora, passiva, mas ativa, colérica, crítica" (BRUYAS, 1983, p. 464), ou seja, o romance rosiano adota o tempo da consciência. Ele predomina nas páginas em que uma ordem cronológica ainda não foi imposta. As primeiras cem páginas fingem uma associação livre. Este é um dos pontos em que Rosa difere: sua adoção de uma temporalidade da consciência não tem a ilogicidade do fluxo da consciência

joyceano. "O romance surge da consciência de Riobaldo voltado para si mesmo e para o mundo que o cerca" (SCHÜLLER, 1983, p. 364), e essa possibilidade de a consciência não estar desligada do universo exterior faz com que ela se aproxime mais de Proust que de Joyce. Por isso, Abel (2002, p. 249) prefere denominar a técnica rosiana de "fluxo da memória", pois esta se ancora em fatos do passado, que podem até estar misturados, mas que são um evento exterior ao pensamento puro. Esse fluxo da memória acontece como uma aparente livre associação. No entanto, é preciso ressaltar que esse fluxo de associações não é fortuito. O narrador empreendeu o ato de contar sua história e fazê-lo de uma forma próxima às convenções. O fato de o narrador manter o suspense sobre o desenrolar da trama é uma convenção dentro do romance. Mas não é no caso de relato confessional oral, quando se pede a opinião de um outro sobre algo já conhecido.

A oralidade pode sugerir uma espontaneidade comum ao tempo da consciência, mas em Rosa essa situação é apenas aparente, jogo ficcional. A narração feita por Riobaldo ganha a condição de monólogo, pelo fato de que apenas a sua voz é representada. No entanto, a obra representa uma cena: Riobaldo fala para um interlocutor, que não se mantém calado. O fato de apenas a voz do narrador chegar ao leitor evidencia a presença do autor-implícito, ou autor-ideal, a organizar a disposição da voz e dos tempos. O leitor tem diante de si um romance, obra escrita. E a reação desse leitor certamente passa pelo estranhamento: o romance representa uma cena, mas apenas a voz de um dos interlocutores é representada. O travessão que inicia o romance está ali para evidenciar que se trata de fala: — "Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de gente não, Deus esteja" (ROSA, 1986, p. 7).

O recurso pode confundir o leitor, fazendo crer que Riobaldo fala aqui como personagem. Para evidenciar que essa fala pertence ao narrador, o texto se vale de aspas para marcar as falas de personagens, além de travessões:

— "Donde é que vocês vieram, dond'é?" — Zé Bebelo indarguiu.

— "A gente quer voltar para casa... Semos, sim, é do Sucruíú, nhor sim..." (ROSA, 1986, p. 369).

Ainda assim, o leitor precisa, para assimilar as regras desse jogo ficcional, entender que há uma instância que organiza essa disposição, e faz com que ela não se assuma nem como monólogo, nem como cena dramática dialogada. Nas palavras de Hoisel, ao apontar para essa fala como diálogo:

É do jogo relacional e textual do plano 1 — diálogo/monólogo dramático — com o plano 2 — curso épico das aventuras — enformados pelo lirismo que *Grande sertão: veredas* se constrói como uma forma altamente híbrida e mista, que impõe as leis de sua própria composição e não se deixa classificar por nenhuma categoria literária. Decidir se *Grande sertão: veredas* pertence ou ao gênero épico, ou dramático, ou lírico resultará sempre numa falsa colocação, na medida em que é simultaneamente épico-dramático-lírico, autopostulando-se, assim, como elemento indecível, que não se deixa compreender nem reduzir a marcas decidíveis, a polaridades delimitáveis (Derrida)” (HOISEL, 1983, p. 480).

Essa forma híbrida cria regras próprias de interação ficcional. Retomando-se aqui os conceitos de Eco, essa interação depende de uma relação entre o autor-ideal e o leitor-ideal, e ela organiza o texto. Mas, até chegar à constatação da atuação dessa instância, o leitor precisa passar pela experiência do estranhamento.

O leitor de *Grande sertão: veredas* pode interrogar-se acerca da duração do tempo da narração, antes de ver naquela uma marca explícita de ficcionalidade. Afinal, se a fala de Riobaldo é que dá corpo ao romance, e nele não aparece nenhuma voz que não seja representada pela sua, resta ao leitor perguntar-se sobre as condições temporais em que ocorre. Diante da extensão do romance, o leitor pode se interrogar acerca da duração da fala, como narração. Questões acerca da verossimilhança da narração afloram: quanto tempo seria necessário para que um narrador, de forma oral, consumasse uma fala tão longa? Mas o leitor já sabe, pela sugestão das perguntas do interlocutor, que o romance representa, sem mimetizar, um diálogo, e isso faz com que a duração dessa cena seja ainda maior que a enunciação do narrador. Da mesma forma, esse leitor pode supor que as perguntas que Riobaldo faz a esse interlocutor tenham sido respondidas. A hipótese de um silêncio completo do

interlocutor não pode encontrar ressonância na fala de Riobaldo. Mesmo diante das vezes em que este faz alusões ao silêncio do outro ou pede que ele silencie, como em: "O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem" (ROSA, 1986, p. 91).

Dessa forma, o tempo da narração como voz do personagem-narrador, e não somente na forma já corporificada como livro, se estende além da fala registrada no romance.

Há uma indicação de que esse diálogo entre Riobaldo e seu visitante não possa ter sido concluído em uma única conversa. É algo que o trecho seguinte insinua:

Eh, que se vai? Jàjá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo é por três dias! (ROSA, 1986, p. 24).

O trecho faz com que a narração, ainda nas páginas iniciais, se localize em uma terça-feira. Percebe-se a intenção do interlocutor de partir. "Jàjá" reproduz uma expressão coloquial que indica pressa. Da mesma forma, há uma certa surpresa do narrador com a pressa do outro. Por isso, ele é enfático em suas intenções de hospedar seu ouvinte por, pelo menos, três dias. O trecho pode ser visto como uma tática rosiana para que a narração tenha uma ancoragem temporal. Ela pode não ter acontecido em uma única conversa, o trecho sugere. Três dias, supondo-se que o anfitrião Riobaldo tenha tratado seu hóspede com conforto. Há trechos que insinuem a possibilidade do cansaço, como: "De contar tudo o que foi, me retiro, o senhor está cansado de ouvir narração, e isso de guerra é mesmice, mesmagem" (ROSA, 1986, p. 283).

Há um trecho específico, já no meio do romance, que indica um momento de cansaço e descanso entre os interlocutores: "O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das de Carinhonha" (ROSA, 1986, p. 288).

O começo do parágrafo que contém o trecho acima indica um momento importante na constituição da narração. Refere-se ao momento preciso em que a narrativa é retomada, de onde o narrador havia parado, quando passou a contá-la desde o fato mais remoto. A chegada de Zé Bebelo, vindo do exílio para assumir a chefia do bando, é o momento em que Riobaldo junta as duas pontas da cronologia, a que não seguia uma disposição inteiramente cronológica, nas primeiras páginas, e o momento da narração que está no meio exato de sua fala. Essas pontas se juntam nesse momento, o que pode indicar uma pausa. A atitude de descanso, evidenciada no trecho acima, pode representar uma pausa breve. Mas também uma pausa maior, de um dia para o outro, e a atitude dos interlocutores, no trecho acima, pode indicar a preparação para uma longa conversa. Eles estão confortáveis e satisfeitos. O parágrafo começa pela sugestão de uma interrupção, que indica que o interlocutor já conhecia o relatado. A última frase do parágrafo anterior indica uma pergunta. O trecho inteiro:

Mas, isso, o senhor então já sabe.

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo — que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. (ROSA, 1986, p. 288).

O trecho é auto-referencial. O narrador é irônico ao comentar o fato de o interlocutor responder apenas com um “sim”. Em seguida, interpreta essa atitude do outro como uma possibilidade de fastio ou desinteresse. Por isso, a necessidade de considerar como essencial tudo que relatou. A ironia em “eu podia pôr ponto” reside tanto em um endereçar ao leitor a lembrança de que este já conhece o momento narrado, como em indicar ao interlocutor que o “resto que falta” tem importância, apesar do fastio. Não há como “pôr ponto”, quando se chegou à metade. O trecho é seguido por uma digressão do narrador, uma pausa no relato. Poucas páginas adiante, o narrador diz: “Agora,

no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. / Vemos voltemos” (ROSA, 1986, p. 292).

E o narrador retoma seu relato, usando uma expressão imperativa para incitar o convidado a ouvi-lo. “O senhor vai me ouvir” é interpelação que convida, mas que também intima, e esta vem após a definição desse “resto” como sendo “no que eu tive culpa e errei”, ou seja, aquilo para o qual o interlocutor fora convidado a conversar, e que nas páginas iniciais é frequentemente sugerido: o pacto com o Diabo. A expressão “Vemos voltemos” traz esse interlocutor, assim como o leitor, para o momento em que a narrativa havia sido interrompida.

Mas, é importante toda essa passagem por colocar, no interior da narração, aquilo que poderia ter constituído uma pausa. Dois dias para narrar, e na quinta-feira o hóspede iria embora. Como se chegava à metade, talvez ela indique a pausa entre dois dias de narração. Na edição aqui utilizada, tal trecho está no meio da página 288, em um livro de 568 páginas. Próximo do centro matemático do texto.

Se a intenção, no trecho, é de ancorar a narrativa em uma temporalidade, tal como a referência à terça-feira e aos dias de permanência do visitante, Rosa nada mais faz que inserir uma qualidade cenográfica em seu texto. Sabe-se até mesmo o tipo de cadeira em que estão assentados, o dia da semana. No entanto, essa verossimilhança chega até onde começa a ação do autor. As falas do narrador estão inclusas na dimensão fictícia da obra. É preciso que se relembre o modo como Eco (1994, p. 7-31) esquematiza a relação autor-leitor: autor-empírico, que gera um autor-ideal, e se voltam para o leitor-ideal, forma corporificada pelo leitor-empírico. Assim, é possível que se veja, na obra pronta que é *Grande sertão: veredas*, a intervenção das duas formas de autor, sobretudo do autor-ideal, como elemento que gera o jogo com o tempo da narração, e desvela a ficcionalidade do texto.

Trata-se de atentar para a interferência desse autor-ideal, o mesmo que Booth definiria como *implícito*, como sendo o responsável por uma suspensão do tempo da narração, enquanto o tempo da narrativa assume uma

configuração mais próxima do épico. Essa suspensão do tempo da narração ocorre, apesar da breve ancoragem sugerida anteriormente. Essa ancoragem é sugerida, como grande espaço de tempo: dois ou três dias. Mas, o tempo específico em que essa narração progride não é esclarecido. A suspensão do tempo evidencia aquelas correlações entre a ação do autor-implícito (ou ideal) e a do cineasta, que tantas vezes já foi tentada. Afinal, quais são as atribuições do autor-implícito? O trecho abaixo resume essas atribuições:

É nesse ponto que surge o conceito de 'autor implícito' que, vale frisar, não corresponde efetivamente ao autor real, isto é, à pessoa física que se pôs a escrever uma história. [...] é o autor implícito quem comanda a caracterização das personagens, a escolha dos espaços, a velocidade dos acontecimentos, a incidência dos diálogos, a cesura dos capítulos, a *escolha* do ponto de vista e tudo o mais que dê vida à trama (TENFEN, 2008, p. 38-9).

Se o autor-implícito, ou ideal, é responsável pelo andamento da narração, em *Grande sertão: veredas* isso é latente nessa suspensão do tempo da narração. Afinal, se a fala de Riobaldo não aconteceu como monólogo, mas como diálogo, é essa figura a responsável por fazer silenciar cada fala do interlocutor. Esse autor-ideal se mostra selecionando apenas a voz de Riobaldo para que componha a narrativa. Mais que isso, ele é o responsável por não aparecerem de forma explícita interrupções nessa fala. O trecho que se citou mais acima permanece como exemplo de sugestão de pausa entre os interlocutores. Ali não entram comentários alheios ao interesse do narrador. A parada para um café, talvez com o próprio pedido para que esse café fosse providenciado. Ou os assuntos corriqueiros decerto falados durante essas pausas. Se a conversa ocorreu em mais de um dia, é esse autor-ideal que apaga despedidas, expressões fáticas. O que o leitor tem diante de si é a fala já sem marcas de cortes, excluída de assuntos irrelevantes. Portanto, esse autor-ideal coloca o tempo da narração como suspenso, nele não há intervenções de uma cronologia, e o leitor não saberá quanto tempo durou essa conversa. Da mesma forma, ela cessa na conclusão do narrador, não há mais prolongamentos.

Esse autor-ideal age não apenas na condição de preparador de um relato oral sem intervenções. Ele está na forma escrita do romance. "Mas a fala de Riobaldo não é uma fala: é um texto escrito que encena uma situação de fala" (LAGES, 2002, p. 74). Mas cena é também a técnica de reproduzir diálogos. Pois, se o recurso utilizado é o da cena, não há, ainda aqui, como excluir as marcas de uma intervenção vinda do autor. Riobaldo é narrador; mas é a mão do autor, primeiro como implícito, ideal, para em seguida ser visto como autor real, empírico, que dispõe os recursos que garantem logicidade ao relato. Ou uma funcionalidade que a condição de relato oral reclama. Há, no recurso da cena, a presença dos travessões indicando que personagens falam. O que obriga alguns autores a introduzirem verbos como "falou", "respondeu", "perguntou", que os denunciam por fora da cena. Em *Grande sertão: veredas*, Rosa precisa organizar esse recurso de forma a não confundir seu foco com técnicas já vistas. Assim, o travessão que inicia a obra, sem indicações de verbos desse tipo, faz com que o personagem que fala assuma a condição de narrador. Não há uma voz fora da narração a indicar que alguém começou a falar, não a escrever. O que há é o travessão, que como recurso de escrita, indica a presença de um autor. É esse autor quem transpõe a narração falada para o plano da escrita. Como autor, ele assume a condição de quem corta a voz do interlocutor, faz com que o tempo da narração permaneça como que suspenso durante o tempo em que Riobaldo fala: não há despedidas, reencontros. Os recursos da fala para encerrar, manter ou reencetar a conversação são sugeridos no trecho citado mais acima, no meio do romance. Não mais que isso. Assim como o texto escrito acaba na conclusão de Riobaldo, que não deve ser o final da conversa com o homem de fora.

A ficcionalização, em *Grande sertão: veredas*, acontece no nível da relação entre esse autor, ente ideal, e o leitor, em princípio ideal, de quem espera a assimilação de seu foco narrativo como uma cena. Por isso, o leitor pode jogar as regras desse jogo ficcional: uma conversa é o que está sendo percebido através das palavras escritas do texto, mas o autor se cala. A única voz ouvida é a do narrador. É até possível, para o leitor-empírico, enxergar na

figura do doutor que ouve Riobaldo uma máscara ficcional do autor-empírico, João Guimarães Rosa. Seria ele o homem que, tendo ouvido a narração oral de um sertanejo, a transcreveu para a escrita? Mas, aqui, essa suposição já se coloca em um nível de interação exterior à narração e à narrativa. Ela está no nível da dedicatória feita por Rosa à esposa, antes da narração, ou da epígrafe, elementos que indicam a presença empírica de um autor, este reconhecível pelo leitor-empírico. Aqui, a interação está no nível do estabelecimento das relações contratuais entre autor e leitor. Ela define, entre outras coisas, o gênero do texto que o leitor tem em mãos.

Percebe-se, assim, uma relação complexa: o estabelecimento do gênero, processo que se inicia antes do texto, é causa de estranhamento nesse leitor acostumado às técnicas de representação de uma escrita ficcional. Aqui, esse leitor está diante de uma cena, o que faz com que o texto assuma uma forma híbrida. O texto é épico pela prevalência de ações, por uma narrativa forte; é dramático, pois se está diante de uma cena, um texto que reproduz uma fala; é lírico, porque a abundância de comentários faz com que o eu que enuncia fale de si no próprio presente da enunciação. A voz narrativa, como foco, e os usos do tempo são os principais responsáveis pelo estabelecimento de regras específicas de interação ficcional, válidas para *Grande sertão: veredas*. Rosa ainda usaria a oralidade como base para a criação de outros focos e outras temporalidades, em obras posteriores.

Referências bibliográficas

ABEL, Carlos A. S. *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, FAPERJ, 2002.

BENVENISTE, Èmile. *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes, 1989.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas. In: COUTINHO, Eduardo Faria. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.

HOISEL, Evelina C. S. Elementos dramáticos da estrutura de Grande Sertão: Veredas. In: COUTINHO, E. F. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau et al. Lisboa (Portugal): Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

LAGES, Susana K. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Lígia C. M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10.ed., São Paulo: Editora Ática, 2005.

MENDILOW, Adan. A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20.ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

SCHÜLLER, Donaldo. Grande Sertão: Veredas — Estudos. In: COUTINHO, E. F. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

TENFEN, Maicon *A narrativa, o foco: eis as questões*. Disponível em: <www.cce.ufsc.br>. Acesso em: 16, jun. 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 3.ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Tradução espanhola de Federico Latorre. Madrid (Espanha): Editorial Gredos, 1968.