

DO TEMPO NA NARRATIVA AO TEMPO EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Zuzana Burianová

Ah, o tempo é o mágico de todas as traições...
(“O espelho”, 14, p. 62)

*Até hoje, para não se entender a vida,
o que de melhor se achou foram os relógios.*
(“Sobre a escova e a dúvida”, 15, p. 167)

O objetivo deste estudo é apresentar as linhas básicas de uma parte da nossa tese de doutoramento que está na atualidade em fase de elaboração e cujo tema é a análise do tempo em *Primeiras estórias*, uma coletânea de narrativas do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. A parte escolhida dedica-se primeiro à problemática geral do tempo na prosa de ficção em comparação com a poesia e o drama, analisa o gênero da narrativa curta e esboça as diferenças na abordagem do tempo entre a narrativa tradicional e a moderna. Na segunda metade do texto, depois de uma caracterização da “estória” roseana, passa-se para a introdução à concepção do tempo em *Primeiras estórias*.

I. O tempo na narrativa

A problemática do tempo não pode ser evitada por nenhum escritor devido à sua estreita relação com a organização textual. Na moderna teoria da literatura, o tempo e o espaço são considerados categoriais literárias, desempenhando um papel fundamental sobretudo na estrutura da narrativa e do drama, gêneros que giram ao redor da representação da ação. Já na *Poética (1)* de Aristóteles, a epopéia e as composições dramáticas, tragédia e comédia, são definidas em termos da imitação de acontecimentos reais, como “*mimesis praxeos*” (8, p. 77); estas pela representação dos atores, aquela através da exposição efetuada pela figura do narrador. O tempo manifesta-se nelas a nível da história, que se refere à realidade factual e requer uma ordem cronológica, e a nível do enredo (da intriga), que constitui a organização interna da matéria. O enredo, interligando pelos fios do imaginário os acontecimentos da história em um processo da extração da “*unidade de uma totalidade*”

temporal” (11, t. 1, p. 103), abrange assim duas temporalidades distintas: a episódica (da história) e a configurante (do discurso literário). Como afirma Benedito Nunes (8, p. 74), foi graças à supressão do caráter referencial da linguagem pelo estruturalismo lingüístico que se reconheceu a dupla temporalidade da narrativa e o tempo literário começou a ser concebido em termos apenas semânticos.

Embora em toda a criação literária a realidade representada (incluindo o tempo) passe por um processo de reconfiguração durante a qual se submete a um “filtro” do sujeito criador, em termos gerais podemos constatar que na narrativa e no drama, em razão do seu caráter referencial e da dimensão episódica, o tempo liga-se à ordem sucessiva dos acontecimentos narrados. De certo modo estes gêneros assim guardam um maior grau de objetividade do que a poesia lírica em que o real aparece dissolvido pela vivência do “eu” poético e pelo ritmo recorrente, transformando-se em um tempo subjetivo e infinito. Daí a expressão lírica ser marcada pelo tom do imediato, pela atmosfera da intemporalidade ou de uma espécie do presente eterno (8, p. 8-9), ao contrário do drama que é vinculado à atualidade e ao invés da narrativa que pressupõe uma distância, geralmente manifestada pelo pretérito (ou pelas suas variantes do presente perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito).

Na prosa de ficção surge assim a impressão de que se “*conta o irreal como se o irreal fosse passado*” (cit. em 8, p. 44). Este passado porém se transforma, pelo olhar recreativo do leitor inserido no presente do seu tempo vivido, em um “*quase-passado*” (8, p. 44), pois a temporalidade da narrativa não equivale à temporalidade real; a obra tem uma autonomia espaço-temporal, “*ocupando uma região intemporal*” (8, p. 39). O fluir do tempo interno na obra não depende dos marcos cronológicos exteriores mas do pacto que se estabelece entre o autor e o texto assim como entre o texto e o seu receptor (8, p. 44). Como a experiência do tempo das personagens não corresponde às dimensões temporais da realidade, dentro do universo ficcional os tempos verbais passado e futuro indicam o deslocamento tempo-espacial, retro ou prospectivo, a partir do grau neutro do presente.

Comparando entre si a narrativa e o drama, podemos observar que se o tempo da ação dramática é simultâneo tanto ao tempo da encenação (i.e. à duração do espetáculo) quanto ao tempo da sua recepção pelo espectador, no caso da narrativa não ocorre o mesmo. Nela encontramos um triplo distanciamento: a ação, apesar de fictícia, como se decorresse em um período, em outro tempo fosse narrada e em mais outro nível temporal fosse recebida pelo leitor. Outra diferença consiste no que se refere à capacidade de representar ações simultâneas. Se no palco podem ser, ao mesmo tempo, encenadas diferentes ações (embora a capacidade do leitor de percebê-las simultaneamente seja, até certo ponto, também limitada), o igual não acontece na prosa. Esta, sujeita à linearidade do signo lingüístico, apresenta caráter consecutivo tanto a nível do ato de narrar quanto no processo da leitura. Isso significa que na narrativa os atos simultâneos podem ser descritos e recebidos apenas na ordem sucessiva.

Se repararmos, em termos da problemática temporal, nos principais tipos da prosa de ficção – romance, novela e conto, já pelo simples olhar para a extensão destes gêneros podemos constatar que é o primeiro deles que oferece uma maior flexibilidade no tratamento do tempo. No romance o tempo corresponde à sua heterogeneidade formal, manifestada na capacidade de abranger vários gêneros e procedimentos narrativos. Ele tem o poder de

variável consideravelmente o ritmo da ação (e assim o fluir temporal da obra), atrasando-a ou acelerando. É devido ao já mencionado olhar de distância, à separação do tempo da ação do tempo da narração, que se cria esta possibilidade de resumir ou ampliar o ângulo do tratamento do enredo.

Do outro lado encontram-se o conto e a novela que, segundo alguns pesquisadores, têm a origem diferente do romance. Boris Eikhenbaum, p. ex., encontra a fonte do romance na história e no relato de viagens, enquanto no caso da novela vê a origem na narrativa curta (talvez de tipo maravilhoso) e na anedota (5, p. 28–29). Apesar dos problemas ligados à divisão dos gêneros cujas fronteiras são, sobretudo na literatura moderna, flexíveis e favoráveis a formas híbridas, em sentido amplo podemos afirmar que a novela, por causa da sua extensão situada entre o romance e o conto, se distingue do conto por uma maior complexidade formal em termos de digressões e episódios secundários, assim como por um maior espaço dado ao desenvolvimento das personagens. Horácio Quiroga define a diferença entre a novela e o conto de uma maneira simples:

Se não é de todo exata a definição de síntese para a obra do contista, e de análise para a do novelista, nada melhor pode achar-se (cit. em 5, p. 76).

Ou em palavras de Boris Eikhenbaum:

“Tudo, na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão. Ela deve arremessar-se com impetuosidade, tal como um projétil jogado de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado. [...] Short story é um termo que subentende sempre uma estória e que deve responder a duas condições: dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão. Essas condições criam uma forma que, em seus limites e em seus procedimentos, é inteiramente diferente daquela do romance” (cit. em 5, p. 40).

No que se refere ao conto que originou, segundo Vladimir Propp, do relato sagrado vinculado ao mito e ao ritual e evoluiu da sua fase religiosa para a fase histórica, dos três gêneros narrativos este apresenta a maior concentração, a maior economia estilística e temática. Na sua essência ele é avesso a digressões e desvios, caracterizando-se pelo que Massaud Moisés define como a “*unidade dramática*” (7, p. 40), manifestada segundo ele a nível da ação, do tempo e do espaço. Outros teóricos ou os próprios autores de contos falam na necessidade de o conto não ser extenso para poder criar “*o efeito singular*” (5, p. 37) e não perder a sua intensidade. Júlio Cortázar a este respeito observa:

“no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção” (cit. em 5, p. 34).

Caracterizado por uma forte tendência seletiva, o conto faz um recorte na realidade cotidiana apresentando apenas uma parte dela. Devido a este foco limitado, ao olhar fragmentário e instantâneo, Júlio Cortázar compara a técnica do conto à fotografia, em oposição à proximidade que se poderia estabelecer entre o romance e o cinema,

“na medida em que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (cit. em 5, p. 67).

Geralmente, o conto capta um momento significativo na vida das personagens, um instante de intensidade dramática cujo grau pode variar de caso para caso. James Joyce fala neste sentido de “*epifania*” (5, p. 51), momento privilegiado em que ocorre uma espécie de

abertura na percepção, através de uma súbita iluminação espiritual. Tudo no conto tende a este núcleo. Daí uma rigorosa condensação ou redução de todos os fatos ocorridos anterior ou posteriormente ao episódio central, por estarem afastados do núcleo dramático. Também Cortázar, ao se referir aos contos de Poe, afirma que

“cada palavra deve confluir para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas” (5, p. 37).

E mais adiante constata:

“tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’” (5, p. 69).

O passado e o futuro, relativos sempre ao momento captado, em geral aparecem só se forem relevantes para a ação principal, como afirma Nadja Gotlib servindo-se das palavras de José Oiticica:

“Trata-se de um ‘acidente’ da vida (José Oiticica), cercado, neste caso, de um ligeiro ‘antes’ e ‘depois’ (José Oiticica)” (cit. em 5, p. 81).

Segundo Massaud Moisés, a própria ação do conto desenvolve-se em geral dentro de um curto período do tempo, criando assim a atmosfera da *“presentividade”* (7, p. 69), como se tudo ocorresse no momento atual ou em um passado bem recente. Este efeito deve-se ao mesmo tempo ao emprego da primeira pessoa na narração, responsável pela impressão do contato direto entre o leitor e as personagens. Tratando-se de uma ação mais extensa, ela aparece geralmente condensada, como observa Norman Friedman:

“um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída” (cit. em 5, p. 64).

De caráter linear e pouco inclinado a desvios, a ação decorre, sem demora e desde o começo, para o fim. Apoiando-se ainda no diálogo, o seu recurso expressivo básico e responsável pelo efeito de dramaticidade, o conto pode ser, segundo Moisés, comparado ao espetáculo teatral (embora mais na sua vertente clássica) (7, p. 87). Além desta linearidade, o decorrer do conto apresenta, simultaneamente, um certo caráter circular. Podemos observar que, devido a esta *“precipitação”* (7, p. 65) da ação em vista do efeito almejado, o início e o desfecho estão estreitamente relacionados, ou seja, as primeiras linhas já determinam o destino do conto. Apesar de que, durante a evolução do gênero, tenham naturalmente ocorrido várias mudanças no tratamento da parte inicial e final do conto (veja-se, p. ex., a idéia de um gradual desenvolvimento da ação para o clímax final, requisitado por Poe, frente à aparente falta de acontecimentos e ao *“tom menor”* [5, p. 47] das narrativas de Tchekhov), a interdependência entre o começo e o fim foi sempre reconhecida:

“todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção” (5, p. 36-37).

O conto, portanto, não se afina com uma complexa interpenetração das dimensões temporais, como acontece já em certo grau na novela e sobretudo no romance. O olhar do contista, parecido ao objetivo da câmara, recorta do fluxo cotidiano o seu “aqui” e “agora”, petrificando o elemento móvel no tempo e no espaço, e desinteressa-se pelo “antes”

e “depois”. Focalizando apenas o significativo, o conto é geralmente avesso à “duração” bergsoniana, como afirma Moisés (7, p. 45). É óbvio que qualquer tentativa de sistematização teórica seja apenas aproximativa e não possa abranger toda a variedade e riqueza de casos concretos. Por isso também as afirmações acerca da tendência do conto ao palpável e ao verossímil são válidas só quando admitimos que existem vários graus de intensidade deste “realismo”. Isso também insinua Moisés ao observar que o conto se move entre dois extremos: entre a reportagem que apresenta o ponto de vista objetivo e a poesia marcada pelo tom pessoal e lírico (7, p. 86). Veremos mais adiante na nossa tese que também no caso de Guimarães Rosa não é sempre o tempo objetivo, regido pelas “*batidas do relógio ou as marcas do calendário*” (7, p. 65), que aparece nas suas narrativas mas, sim, muitas vezes o tempo interior que segue o ritmo intemporal das vivências íntimas e das manifestações do subconsciente.

Tal modo de representar a experiência temporal não é, porém, nada de novo na altura em que o autor mineiro entra no palco das letras. A prosa de ficção passara, especialmente nas primeiras décadas deste século, por modificações consideráveis na estruturação do enredo que simultaneamente afetaram o tratamento do tempo. Depois do domínio geral do tempo da história, vinculado ao “*tempo matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor*” (10, p. 220), que foi característico para a narrativa das épocas anteriores e confirmado com rigor pela estética do realismo naturalista, começam a aparecer obras que se liberam do seu peso. Estas, a partir das bases pioneiras lançadas por Proust e Joyce, cedem espaço ao tempo psicológico, “*tempo filtrado pelas vivências subjetivas da personagem, erigidas em fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do tempo da história*” (10, p. 221). Junto com a dissolução do enquadramento causal que governava o enredo e as personagens, seguindo as trilhas da ação iconoclasta de Sterne, Fielding ou, na literatura brasileira, Machado de Assis, é o tempo vivido, subjetivo e independente da cronologia que invade as páginas da literatura deste século, à medida que esta passa a girar ao redor da experiência interna do indivíduo. Não se trata já de um retrato do interior humano em moldes do psicologismo da segunda metade do século XIX, igualmente regido pela visão estável, objetiva e onisciente, mas antes da tentativa de captar a vivência pessoal pelo olhar da inconstância e subjetividade, junto com a sondagem vertical nas camadas inferiores da consciência. Em estreita relação, mais ou menos consciente e explícita, com a linha do pensamento filosófico que reage contra o positivismo e as teorias evolucionistas, os autores como Proust, Joyce, Woolf ou Faulkner abandonam a concepção do tempo cronológico, quantitativo e divisível em três dimensões, para se adentrarem, à maneira bergsoniana embora cada um do seu modo particular, no tempo vivido, na sucessão ininterrupta do fluir intemporal. Reconhecendo a significação da vivência temporal para a existência humana, estes e outros escritores transformaram o tempo no eixo temático das suas obras.

É interessante observar como o tempo ganha primazia no pensamento teórico contemporâneo. Podemos supor que sendo o tempo a condição da existência humana, a consciência dele tenha sido sempre importante. Na modernidade, porém, muda consideravelmente a maneira de conceber o tempo, no sentido da sua interdependência do sujeito, da flexibilidade

e da valorização do momento. O reflexo disso encontramos naturalmente na literatura; embora o tema da irreversível passagem do tempo e da brevidade da vida remonte às suas origens, a experiência interna do tempo agora começa a ocupar o primeiro plano na obra de vários autores. Assim o tempo, sempre presente de maneira implícita na narrativa (Reis a este respeito fala da “*dimensão eminentemente temporal que preside à narratividade*” [10, p. 220–221]), passa a explicitar-se e a sua problemática aparece já não apenas em reflexões mas em forma tematizada, tornando-se o tempo um dos personagens centrais. Esta “*tematização*” do tempo (8, p. 59) aparece na maioria dos casos em forma da denúncia da incompatibilidade entre o tempo da história e o tempo psicológico, tendo o poder paradoxal de chegar à “*figuração do intemporal e do eterno*” (8, p. 78). Neste sentido parece interessante citar, a respeito da nossa época, as palavras de D. C. Riedel:

“Os problemas da estrutura da técnica do romance moderno são problemas do tempo. Para A. Mendilow o tempo, que é o centro do ‘suspense’, do ritmo, do clímax e da intriga, afeta todos os aspectos da ficção: tema forma, linguagem” (12, p. 41).

É também interessante observar que vários romances modernos se deixam inspirar pelos mitos. Isto parece não ser por acaso, porque além da recorrência ao tempo vivido outro caminho em direção para a fuga à rigidez do tempo cronológico é nos oferecido pelo plano mítico. O mito, relato sagrado sobre a origem do homem e do cosmo, uma espécie do protótipo da vida humana cuja essência gira em torno da constante repetição de si próprio, funde-se dentro da narrativa com a história criando o momento intemporal, o presente infinito de eterna recriação. Veremos mais adiante que esta temporalidade cíclica, próxima do pensamento mítico dos povos primitivos, dos pré-socráticos ou, na modernidade, de Nietzsche, não é estranha também à cosmovisão de Guimarães Rosa.

II. Introdução ao tempo na “estória” roseana

Até agora, ao abordar brevemente alguns aspectos da problemática do tempo na narrativa, temos falado do conto, da novela e do romance sem dizer nada, porém, sobre a estória, forma narrativa na qual se baseia o volume que nos propusemos a analisar na tese. Para definir este gênero, podemos partir das palavras frequentemente citadas do próprio autor, introdutórias a outro livro onde ele abordou este tipo de narração – *Tutaméia*, subtítulo *Terceiras estórias*:

“A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (15, p. 7).

Trata-se de um tipo de narrativa curta que, apesar de se fundamentar na história, de partir do plano dos acontecimentos, simultaneamente o transcende em um movimento de ruptura e passa para o plano intemporal e imaginário:

“A estória é o lugar desta vertigem de identidade, este defrontar-se com o vazio que interrompe o continuum, suspende o conceito de verdade histórica e instala a possibilidade de transgressão. A estória fala de um único lugar – lugar do sonho. Porque ao olhar é sempre exigido mais do que lhe é dado ver, constrói-se o sonho. A estória é a permanência dos traços do sonho na memória e do desejo que os sonhos realiza: sinalizar para o sujeito a existência do desejo” (9, p. 525).

Com ainda maior intensidade e seleção do que o conto, a estória instala um recorte agudo no contínuo temporal e, depurando tudo o que é secundário, reduz o fragmento

captado às linhas enxutas e essenciais. Como afirma Paulo Rónai no prefácio à 9ª edição de *Primeiras estórias* (14, p. xxvi), as estórias roseanas giram em torno de um acontecimento, porém não no sentido geral de uma ocorrência. A maioria das narrativas é marcada pelo já mencionado “tom menor” à maneira de Tchekov, ou seja, pela falta de um conflito exterior tradicionalmente colocado no final; em vez disso deparamos freqüentemente com uma tensão que se resolve no plano psíquico das personagens.

As narrativas de Rosa captam em geral momentos únicos, instantes de percepção da existência na sua totalidade, de apreensão da essência do objeto. Ultrapassam os seus limites de puras anedotas inseridas na “história” e, devido ao tratamento universal dos assuntos particulares, à sua própria estrutura em aberto assim como à atmosfera do mistério criada pela irrupção do irreal e insólito, entram na ordem intemporal. Este “prolongamento” além dos limites da ação é também sugerido no próprio índice geral da 9ª edição onde aparece, nos desenhos feitos a pedido do autor por Luís Jardim, o signo do infinito, símbolo da eternidade. A recorrência deste signo no início e no final de cada desenho poderia igualmente indicar que todas as narrativas, apesar da sua variedade temática e estrutural, formam pela atmosfera e impressão que deixam no leitor um conjunto homogêneo no qual cada narrativa como se se referisse a outras, como se só por elas fosse completada. Com esta interdependência das estórias cria-se uma impressão do ciclo, apoiada também pela estreita relação que entre si guardam a primeira e a última estória, interligadas, em termos de enredo, pelo aparecimento das mesmas personagens e motivos. Não se trata, porém, no caso destas duas narrativas centradas em momentos-limite na formação de uma criança, de uma simples recorrência. Trata-se mais de uma renovação, de uma recriação qualitativa, pois existe entre elas um deslocamento da percepção do protagonista que leva em si a idéia de amadurecimento, sabedoria e perfeição sempre presentes no fluir do tempo por mais pequenos que sejam, como o autor confirma em outro lugar:

“*O mundo se repete mal é porque há um imperceptível avanço*” (“Lá nas campinas”, 15, p. 99).

A perfeição é também um dos valores simbólicos do círculo, junto com a homogeneidade e a totalidade indivisa. Neste sentido não nos parece sem interesse recorrer à simbologia de números. Se repararmos na estruturação do livro, podemos observar que é composto de 21 narrativas. O número 21 é um número totalizante, considerado como símbolo da maturidade e perfeição:

“*simboliza a sabedoria divina, reflexo da luz eterna [que] por sua pureza, tudo atravessa e penetra*” (3, p. 958).

Igualmente é associado à plena realização individual:

“*21 é ímpar: é esforço dinâmico da individualidade que se elabora na luta dos contrários e abraça o caminho sempre renovado dos ciclos evolutivos. [...] É o indivíduo autônomo entre o espírito puro e a matéria negativa; é também a sua livre atividade entre o bem e o mal que dividem o universo; é, portanto, o número da responsabilidade e, curiosamente, o vigésimo primeiro ano foi escolhido por muitos povos como idade da maioridade*” (3, p. 959).

O círculo como um ponto estendido pode também simbolizar o mundo. Talvez não seja demasiadamente subjetivo dizer que *Primeiras estórias*, ao captarem momentos-ápice da existência humana – instantes epifânicos de uma nova percepção e revelação – como se representassem, através do mosaico de experiências diversas, uma única trajetória existencial do homem que, passando constantemente por altos e baixos, segue para a eternidade. Não

é portanto uma viagem em direção à morte (apesar de que esta também desempenhe um papel importante no pensamento roseano), mas uma proposta de infinita esperança e recriação assim como de retorno à essência da eterna criança. Parece não ser por acaso que tanto no início e no final do livro, constituindo uma espécie de prólogo e epílogo, quanto no meio do conjunto, o autor colocou uma estória que, tematizando o conceito do tempo e do amadurecimento individual, gira ao redor da figura do Menino (embora em “O Espelho” de maneira indireta). É esta imagem do círculo, criada a nível estrutural e temático, junto com a presença de vários trechos dedicados à reflexão sobre a problemática temporal, que nos levam a considerar o tempo um personagem constante na obra do autor.

É inegável que existe uma relação estreita entre a cosmovisão do escritor (incluindo o conceito do tempo) e a forma artística na qual esta é vertida. O caso de Guimarães Rosa parece-nos a este respeito ilustrativo. O olhar fragmentário e seletivo, concentrado na captação vertical de momentos significativos e responsável pela atmosfera do inacabado e movente, característicos para o gênero da narrativa curta, é também típico para a visão roseana do mundo, como aliás confirmam os seguintes ditos:

“O tempo, em longo trecho, é sempre tranqüilo” (“O espelho”, 14, p. 66).

(aludindo, indiretamente, ao caráter perturbado e intenso da vivência imediata do fluir temporal em contraste com a sua percepção posterior)

“As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim” (6, p. 72).

“A vida da gente nunca tem termo real” (13, p. 454).

Embora possa predominar a opinião, devido à repercussão do romance *Grande sertão: veredas*, que as narrativas curtas – novelas, contos, estórias e crônicas – ocupam um lugar secundário na obra do autor, são elas que não apenas prevalecem em termos quantitativos no conjunto da criação roseana, mas também representam, já *“por sua condição de possível matriz das outras expressões narrativas”* (7, p. 85), a sua base. O próprio autor fala da importância deste gênero na sua produção:

“Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (6, p. 70).

Já aludimos ao vago caráter tempo-espacial e ao discurso sucinto orientado para o essencial que fazem com que várias narrativas de *Primeiras estórias* se pareçam com uma espécie de fábulas exemplares, protótipos situacionais da existência humana. Podemos acrescentar que algumas delas, devido à sua atmosfera ingênua e idealista, à presença do motivo da busca do protagonista empenhado na sua realização existencial, assim como à transparência da moral e outros elementos, se assemelham com o conto maravilhoso (veja-se, p. ex., “Substância”, “Seqüência”, ou “Luas-de-mel”). Uma grande parte das estórias simultaneamente apresentam marcas da oralidade, encontrando-se assim na fronteira movediça entre o conto literário e o conto oral. É natural que se trate de narrativas literárias marcadas pelo “eu” do autor, pois surgiram da imaginação de um criador que é ao mesmo tempo narrador e escritor (“O espelho”, “Pirlimpisquice”, “A terceira margem do rio”, etc.). Por outro lado, em várias estórias podemos encontrar características que lembram o conto oral. Não é apenas o curto tamanho delas que facilita a memorização, mas sobretudo a simplicidade e a concisão que permitem que elas sejam recontadas sem perderem o seu núcleo.

Deparamos assim em Guimarães Rosa com uma espécie de oscilação, ou melhor diálogo, entre o narrador tradicional, benjaminiano (2), e o espírito moderno em que

aflorem alguns traços do narrador pós-moderno (16). É sobretudo a autoridade do narrador, baseada na sua própria experiência que ele se propõe a transmitir a outros, que constitui segundo Benjamin a origem da narrativa e que perpassa não apenas uma grande parte das narrativas roseanas, mas marca também *Grande sertão: veredas*. Se repararmos no foco narrativo de *Primeiras estórias*, podemos observar que o narrador entra, na maior parte dos casos, em forma da primeira pessoa, ora desempenhando o papel do protagonista ora atuando como personagem secundária. É este emprego da primeira pessoa do singular (no caso de “Partida do audaz navegante” do plural), responsável pela proximidade que se estabelece entre o leitor e o narrador, junto com trechos dialogais (“A terceira margem do rio”, “O espelho”) que ajudam a criar a atmosfera da oralidade. Os narradores das estórias e em muitos casos os *alter egos* do autor propõem-se a reconstruir pela memória uma experiência extraordinária, adormecida sob as camadas do tempo, que nos transmitem apenas em contornos, em linhas gerais sem explicar e esclarecer, porque nem eles sempre entendem a razão do acontecido. Várias das estórias captam, de maneira mais ou menos direta, a morte, conceito que segundo Benjamin assume lugar de destaque na narrativa tradicional. É no momento da morte ou *post mortem* que a vida se revela na sua totalidade e em plena significação, como parte íntegra do devir cósmico (“A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Fatalidade”, “Nada e nossa condição”, “O cavalo que bebia cerveja”, “Benfazeja”, “Tarantão, meu patrão”...). A narração transmite o saber da vivência inserida na temporalidade da natureza, na sucessão do fluir existencial, vivência aceita com tranquilidade e resignação e culminada na morte (natural ou violenta como acontece, p. ex., em “Benfazeja” ou em “Irmãos Dagobé”), com a qual se relaciona e dialoga desde o seu início. Devido à distância tempo-espacial que se estabelece, no plano ficcional, entre o tempo da história e o tempo do discurso, ou seja, entre a sensação e a sua imagem, a experiência aparece no momento da sua reconstrução sob um novo ângulo de visão, carregada de desejo de ensinar. E, simultaneamente, ao ser lembrada e revivida em uma dialética de conclusão – abertura, ela foge à linearidade finita e remete à eternidade.

Passamos assim quase imperceptivelmente da perspectiva benjaminiana a outra, associada ao presente intemporal. Além da visão do narrador tradicional, não seria difícil detectar em *Primeiras estórias* as marcas do olhar contemporâneo, ou, segundo Silviano Santiago, do narrador pós-moderno. Trata-se de uma ótica voltada para o instantâneo e inacabado, que valoriza o riso e a alegria e que se apodera intuitivamente do imediato e do corporal, lutando contra a morte – ou afastando-se dela ou ignorando-a. É a sabedoria que nega o amadurecimento e se desinteressa pela experiência baseada na memória, alimentando-se da ingenuidade e de uma percepção virgem. Não é por acaso em muitas estórias roseanas aparecerem como protagonistas crianças que impressionam tanto o leitor quanto outros seres fictícios do enredo com a sua atitude espontânea, lúdica e intuitiva diante a realidade (Nhininha, Brejeirinha, Menino do primeiro e do último conto). É interessante observar que nestes casos o autor emprega a perspectiva narrativa ou do narrador onisciente (no primeiro e no último conto) ou do narrador como personagem secundária (nos outros dois contos), pois só assim consegue passar a imagem verossímil da visão infantil, ainda não contaminada pela racionalidade dos adultos. Este olhar de fora, do “jornalista” em palavras de Silviano Santiago (p. 39), é também típico para a narrativa contemporânea, na qual

através de um discurso polifônico de vozes o narrador “*ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta*” (p. 43). Em outras palavras:

“*Já o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar ontem no hoje de um jovem*” (p. 48).

Resumindo, parece-nos que apesar de prevalecer tanto em *Primeiras estórias* como em toda a produção de Rosa a narrativa tradicional, de “reminiscência”, guiada pelo olhar introspectivo voltado para o passado, que Santiago considera *típica do modernismo* (p. 49) e cujo modelo exemplar é exatamente *Grande sertão: veredas*, deparamos também com narrativas que, embora retrospectivas, manifestam uma valorização do instantâneo, do “aqui-agora” (como o melhor exemplo servem as estórias com protagonistas infantis).

Transferindo esta observação ao plano do pensamento de Deleuze acerca da leitura do tempo ou como Cronos ou como Aion (4), parece-nos existir certas correspondências entre a perspectiva do narrador benjaminiano e Aion e, paralelamente, entre a do narrador pós-moderno e Cronos. Pois Cronos, no seu reconhecimento do presente como a única dimensão realmente existente do tempo, relativizando as duas modalidades – passado e futuro como dependentes do momento presente, na sua ligação ao corporal e no caráter limitado (em relação ao passado e ao futuro) e infinito (relativo ao presente), assim como na sua circularidade, parece aproximar-se no sentido mais amplo da percepção imediata, fragmentária e incompleta do narrador pós-moderno. E por analogia Aion, girando ao redor do “*instante atópico*” (p. 171) que se desloca sem cessar em direção para o passado ou para o futuro e se vincula assim ao incorporeal, sendo ilimitado na sua dimensão futura e passada mas finito como “*instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro*” (p. 169), parece-nos corresponder à ótica do narrador benjaminiano, voltada para o passado e guiada pela morte com a qual se abre a porta para a eternidade.

Para concluir, podemos constatar que depois de algumas reflexões teóricas sobre a função do tempo na narrativa em geral e sobre a sua abordagem na ficção moderna, vimos nas últimas páginas que o tempo em *Primeiras estórias*, como já o título sugere, tende a abandonar a sua dimensão cronológica, “histórica”, inserindo-se no plano a-temporal e mítico. Tal característica, inerente à moderna prosa de ficção, é simultaneamente acompanhada pelo movimento oposto – pela conservação da linearidade temporal na narrativa, vinculada à expressão tradicional. A esta ambivalência corresponde a existência de um duplo ângulo narrativo: da ótica tradicional que se esforça por manter o passado e da visão moderna ou pós-moderna concentrada no presente. Não se trata assim nem de uma opção nem da outra, mas das duas ao mesmo tempo que nos colocam perante uma síntese criadora de um terceiro momento, inerente à mundividência do autor.

BIBLIOGRAFIA

1. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.
2. BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril cultural, 1980, p. 57–74.
3. CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

4. DELEUZE, Gilles. Vigésima Terceira Série: Do Aion. In: *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 167–173.
5. GOTLIB, Nadja. *Teoria do conto*. São Paulo, Ática, 1988.
6. LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1983, p. 62–97.
7. MOISÉS, Massaud. *A criação literária (Prosa I)*. São Paulo, Cultrix, 1997.
8. NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1995.
9. PAULA, Delsy Gonçalves de; STARLING, Heloísa Maria Murgel. 1968: De estórias e histórias. In: *2º Congresso da ABRALIC*. Belo Horizonte, 1991, vol. III, p. 521–525.
10. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Tempo. In: *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988, p. 220–223.
11. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, 3 tomos.
12. RIEDEL, Dirce Cortês. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, São José, 1959.
13. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
14. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
15. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
16. SANTIAGO, Silvano. O narrador pós moderno. In: *Nas malhas das letras*. São Paulo, Companhia das letras, 1989, p. 38–52.

OD ČASU VE VÝPRAVNÉ PRÓZE K ČASU V *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Resumé

Článek, představující v základních rysech část rozpracované dizertační práce, se zabývá problematikou času v literatuře. První polovina textu je věnována teoretickým otázkám času ve výpravné próze ve srovnání s poezií a dramatem, přičemž pozornost se soustředí na prózu krátkou a na rozdílný přístup k času v próze tradiční a moderní. Část druhá pak nabízí úvod do pojetí času v *Primeiras estórias (První příběhy)*, souboru krátkých próz brazilského spisovatele João Guimaraese Rosy (1908–1967). Z časové perspektivy se zde charakterizuje specifický žánrový útvar, tzv. *estória*, a zkoumá se, jak se v díle projevuje přítomnost „tradičního vypravěče“ (podle Waltera Benjamina) a „vypravěče postmoderního“ (podle Silviana Santiaga).

FROM TIME IN NARRATIVE TO TIME IN *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Summary

This article, which presents in brief a fragment of an unfinished PhD thesis, deals with the problems of time in literature. The first part is dedicated to theoretical questions of time in narrative as compared to poetry and drama, with a special attention given to short narrative and to different attitudes to time in traditional and modern fiction. The second part offers an introduction to the concept of time in *Primeiras estórias (The First Stories)*, a collection of short stories by the Brazilian writer João Guimarães Rosa (1908–1967). It

characterizes, in terms of dealing with time, the specific genre called *estória* and observes how two types of narrators – the “traditional” (according to Walter Benjamin) and the “postmodern” (according to Silviano Santiago) are manifested in the work.

Zuzana Burianová
Katedra romanistiky FF UP
Křížkovského 10
CZ-771 80 OLOMOUC
República Tcheca