

O narrador benjaminiano no conto “meu tio o iauaretê”: A rememoração no conto rosiano como experiência autêntica

Benjamin’s narrator in the short story “meu tio o iauaretê”: A remembrance in the rosian short story as an autonomous experience

Esáú Brilhante do Nascimento¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é entender a rememoração no conto como uma tentativa de “salvar” os fenômenos históricos, em uma experiência autêntica. A forma literária de Guimarães Rosa, nesse caso, seu projeto linguístico, é a possibilidade dessa outra forma de narrar. Para isso, usaremos a análise dialética de Walter Benjamin em “O Narrador” e seu diagnóstico sobre o fim da narrativa tradicional, exatamente para apresentar no conto uma busca por uma narração que consiga dar conta dos fenômenos apresentados.

ABSTRACT: The objective of this work is to understand the remembrance in the short story as an attempt to “save” the historical phenomena, in an authentic experience. Guimarães Rosa’s literary form, in this case, his linguistic project, is the possibility of this other way of narrating. For this, we will use Benjamin’s dialectic analysis in “O Narrador” and his diagnosis about the end of the traditional narrative, precisely to present in the short story a search for a narration that can handle the phenomena presented.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Walter Benjamin; narrador; “Meu tio o iauaretê”

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Walter Benjamin; storyteller; “My uncle the iauaretê”.

1. Introdução

A linguagem esteve no centro de todo o projeto literário de João Guimarães Rosa; o uso dela, explorando suas potencialidades, representa os alicerces com que o escritor mineiro sustenta suas narrativas. Alfredo Bosi em “História concisa da

¹ Graduado em História e mestrando em Estética e História da arte (USP).



Literatura Brasileira”, ao falar de Guimarães Rosa, pontua que, após sua leitura, começou-se a entender uma antiga verdade: “que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potência a carga musical e semântica” (BOSI, 2021, p.458). Bosi chama atenção para essa articulação entre conteúdo e forma que o escritor mineiro usava, o uso da forma, ou esse “código de arte” que potencializava a narrativa criada por meio de um projeto linguístico de grande experimentalismo. Bosi continua, “além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenalmente, as relações íntimas entre significante e significado” (BOSI, 2021, p.458). Explicitando a potencialidade que a forma literária apresentada por Rosa promovia aos conteúdos mobilizados em sua narrativa, Bosi coloca essa característica como a mais importante para a tradição da literatura brasileira. Haroldo de Campos, colocando Guimarães Rosa como autor privilegiado em nossa tradição literária, enxerga em “Meu tio o lauretê” conto, como “a nosso ver, o estágio mais avançado de seu experimentalismo com a prosa” (CAMPOS, 2006, p.56).

Muito conhecido por seu único, mas fundamental romance, *Grande Sertão: Veredas*, o autor também foi um exímio contista. Escreveu contos que rondam entre os principais da nossa literatura, como “A terceira margem do rio” e “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”. Dentre seus contos, um em especial se destaca dentro desse projeto literário sobre a linguagem: O conto “Meu tio o lauretê”, escrito reunido em uma obra póstuma, *Estas Estórias*, foi elaborado anteriormente ao romance *Grandes Sertão: Veredas*. O conto narra em primeira pessoa a rememoração de um ex-onceiro quando um viajante pede abrigo em sua casa. A assimilação pela escrita, não apenas do tupi do narrador, mas também de seus

trejeitos fonéticos, acrescentam uma carga subjetiva à narrativa. Partindo da concepção de Haroldo de Campos, onde o conto “Meu tio o iauaretê” representa o maior radicalismo de Guimarães Rosa com a linguagem, analisar e entender a narrativa do conto significa contribuições expressivas para esse que é um dos principais escritores da língua portuguesa. O objetivo deste trabalho é entender o uso da rememoração no conto como uma tentativa de “salvar” os fenômenos históricos em uma experiência autêntica, utilizando como argumento central a forma literária do conto de Rosa, a partir dos apontamentos de Walter Benjamin sobre narração, principalmente em seu ensaio sobre o Narrador (BENJAMIN, 2018,). Em um primeiro momento, será feita uma análise hermenêutica do conto, centralizando sua finalidade de rememoração e em um segundo momento, a partir dos apontamentos Walter Benjamin, busca-se uma análise em síntese dialética. Como resultado, espera-se compreender a finalidade do modo de narrar o passado utilizado pelo escritor mineiro em uma alternativa à contradição apresentada por Benjamin acerca da modernidade capitalista.

2. A rememoração no iauaretê

O ponto de partida do conto é a situação de um protagonista que recebe um estrangeiro, sobre o qual temos poucas informações e só o conhecemos pelas reações em primeira pessoa do protagonista que centraliza a narrativa, em suas terras devido a um acidente de seu cavalo, levando-o até a fogueira na fazenda em questão. O viajante oferece tudo que possui, a princípio atenção e curiosidade, e, posteriormente a bebida que carrega, um tipo de cachaça industrializada, “Eh, mais, nhor sim. Eu gosto. Cachaça de primeira” (ROSA, 2015, p.156), “Nhor sim, cá por mim vou bebendo. Cachaça boa, especial” (ROSA, 2015, p.158), a bebida tem



um papel muito importante na narrativa, se na poesia épica, por exemplo, a flor de lótus rouba a vontade do estrangeiro de retornar agindo na faculdade da memória, a bebida no conto rosiano funciona como um elemento facilitador do protagonista em acessar suas memórias, ao passo que sua embriaguez vai aumentando, pontos de sua fala vão se revelando.

Portanto, podemos caracterizar a atitude do anfitrião no conto centralizada em uma rememoração, estruturada e exposta através de sua experiência. É contando sobre seu ex-ofício, seu conhecimento da mata e das onças, que faz brotar suas reminiscências. A característica das rememorações é a forma de fragmentos que vão ficando mais orgânicos ao passo em que a narrativa avança. Uma das primeiras rememorações envolvendo outra pessoa no conto:

Eu aguento calor, guento frio. Preto gemia com frio. Preto trabalhador, muito, gostava. Buscava lenha, cozinhava. Plantou mandioca. Quando mandioca acabar, eu mudo daqui. Eh. Essa cachaça é boa (ROSA, 2015, p.158).

É importante ressaltar que a fala do protagonista vai nos encaminhando em seu passado por duas frentes, sua relação com as pessoas que viveu e que dessa forma somos apresentados ao próprio protagonista e suas ações, cada vez mais em caráter de confissão, e em sua relação com as onças, em uma relação familiar, próxima, de conhecimento e de entendimento. Essas duas frentes vão se intercalando uma a outra e se afunilando até o final do conto. Sobre seu ex ofício relata:

Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim para aqui para caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava couro, ganhava

dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho, mesmo... Araã... Vendia couro, ganhava mais dinheiro. Comprava chumbo, pólvora. Comprava sal, comprava espoleta. Eh ia longe daqui, pra comprar tudo. Rapadura também. Eu - longe. (ROSA, 2015, p.158).

No trecho, somos apresentados aos motivos que o levaram a caçar onça, na especificidade de seu trabalho, o qual ele afirma ser o único a saber, e a relação que sustentava com "Nhô Nhuão Guede", responsável por encomendar seus trabalhos. No trecho, vemos também que os motivos que o levaram a praticar surgem quase como justificativas, seu ganho material em meio a relações de comércio local, e, mais tarde, a culpa por ter lucrado em cima de seus "parentes" como se refere às onças caçadas ao longo da narrativa. Da mesma forma, o narrador expõe ensinamentos ao viajante de suas práticas:

Cê quer saber de onça? Eh, eh, elas morrem com uma raiva, tão falando o que a gente não fala... Num dia só, eu cacei três. Eh, essa era uma suaçurana, onça vermelho-raposa, gatão de uma cor só, toda. Tava dormindo de dia, escondida no capim alto. Eh, suaçurana é custosa a gente caçar: corre muito, trepa em árvore. Vaga muito, mas ela vive no cerradão, na chapada. Pinima não deixa suaçurana viver em beira de brejo, pinima toca suaçurana embora... Carne dela eu comi. Boa, mais gostosa, mais macia. Cozinhei com jembê de caruru bravo. Muito sal, pimenta forte. Da pinima eu comi só o coração delas, mixiri, comi sapecado, moqueado, de todo jeito. E esfregava meu corpo todo com a banha. Pra eu nunca eu não ter medo (ROSA, 2015, p. 160).

Vemos que o viajante, aceitando a cordialidade da narrativa do anfitrião, demonstra interesse e pergunta sobre as onças, sem resistência e já com prováveis efeitos da bebida que está ingerindo, o narrador apresenta seus conhecimentos sobre o tipo de onças que caçou, sempre mobilizando sua experiência para contar,



não apenas citar, mas passando também ensinamentos, sua forma de caçar, cozinhar e até uma forma de não ter medo delas, esfregando seu corpo na banha do animal. Ainda sobre o medo, prossegue “Mecê tem medo? Vou ensinar, hem, mecê vê do lado de donde não tá vindo o vento- aí mecê vigia, porque daí é que onça de repente pode aparecer, pular em mecê” (ROSA, 2015, p.161). Portanto, é de se notar que há um valor muito maior nas lembranças do narrador do que apenas entreter o viajante, existe uma ânsia por relatar um conhecimento adquirido, mas também um desejo de externalizar uma culpa, e, com isso, promover ao viajante um conhecimento que o narrador acredita ser importante de um ofício que se arrepende de ter feito. Da mesma forma, o narrador lembra como aprendeu e que também faz referência a um tipo de mimese pela observação:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, procura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá, medindo pulo. Hã, hã...Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, o pior e que ela quage morre de vergonha... Aí, vai pular: olha demais de forte, olha pra fazer medo, tem pena de ninguém... Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açôite, e pula pulão!- é bonito... (ROSA, 2015, p.162-163).

Esse trecho reforça a análise anterior, o narrador guarda em si uma forma de conhecimento que só consegue transmitir por meio de suas lembranças, uma forma de conhecimento de sua vivência como caçador de onças, mas também em seu contato com o animal, e é dessa alteridade entre homem e onça que surge a necessidade formal que o autor encontra para o uso da rememoração no conto, o

motivo pelo qual Guimarães Rosa escolhe essa estrutura narrativa para alcançar tais fenômenos narrados, Erich Soares Nogueira, sobre essa relação, ressalta:

Portanto, o retorno desejado pelo narrador dá-se por via do olhar da onça, mas o efeito será o de atraí-lo para aquém da linguagem humana, para o interior de uma fala animal, aquela que, sabemos, tomará o próprio corpo da linguagem durante narração e levará o sobrinho do iauaretê à morte ou, pelo menos, à morte do que lhe resta de humano. Em síntese: o olhar sedutor da onça invoca o onheiro a um retorno que, na verdade, é um retorno que passa pela voz. (NOGUEIRA, 2013, p.10).

Para Nogueira, a forte presença do tupi pelo narrador é construída entre a fronteira da humanidade e a animalidade. Em outro trecho, esse olhar de alteridade é reforçado ainda mais:

Eh, carece de saber olhar a onça, encarado, olhar com coragem: hã, ela respeita. Se mecê olhar com medo, ela sabe, mecê então tá mesmo morto. Pode ter medo nenhum. Onça sabe quem mecê é, sabe o que tá sentindo. Isso eu ensino, mecê aprende. (ROSA, 2015, p.165).

O trecho é central para nossa abordagem até aqui, primeiro por reforçar o deslocamento da perspectiva para o "outro", nesse caso a onça, em diálogo com que Viveiros de Castro chamou de "perspectivismo ameríndio" (VIVEIROS DE CASTRO, 1993), ou seja:

O estímulo inicial para esta reflexão são as numerosas referências, na etnografia amazônica, a uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos —, é profundamente diferente do modo



como esses seres os vêem e se vêem. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.116-117).

Existe, portanto, uma relação clara de colocar uma perspectiva indígena na forma do olhar sobre a natureza e isso só é possível por causa do narrador e sua rememoração, além disso, existe o entendimento do narrador de passar esse ensinamento, “isso eu ensino”, ao viajante branco que não conhece esse mundo, que precisa entender essa relação de alteridade para sobreviver, portanto, essa narração guarda em si relação dupla com o “outro”, ao passo que também busca uma ponte com o viajante através dos ensinamentos inerente das rememorações. Ademais, “todo movimento de caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeiro é que cê levanta” (ROSA, 2015, p.166). Essa própria atitude de mimese que anteriormente foi estabelecido com a onça, o narrador aponta que também está sendo aplicada ao viajante, o que foi aprendido com a onça é agora posto em relação ao viajante. O narrador busca através da observação sair de sua situação de estrangeiro ao ter contato com o “outro”, seja com as onças ou com o viajante que o procura, e, dessa forma, busca passar esse ensinamento ao viajante, porque talvez seja a única forma de salvá-lo do meio em que se encontra, ambiente esse que sem os ensinamentos apresentados pelo narrador torna-se cada vez mais perigoso e hostil.

O narrador demonstra cada vez mais sinais de sua embriaguez: “Nhem? Camarada traz outro garrafão? Mecê me dá? Há-hã...Ããã...Apê! Mecê quer saber? Eu falo. Mecê bom-bonito, meu amigo meu” (ROSA, 2015, p.172), mais uma vez a cachaça funciona como um meio para as lembranças do narrador e sua aproximação com o viajante, aproximação que, no entanto, guarda muito mistério.

E essa aproximação se torna mais abrangente até a chegada às origens do narrador, onde ele menciona seu pai e sua mãe, assim como seu afastamento dessas raízes, assim:

É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A' pois, minha mãe era, era muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: Caraó muito medroso, quage todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar'lara Maria, bugra. (ROSA, 2015, p.174).

Ademais:

Nhem? Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bucuriquirepa: Breó, Beró, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús...Depois me chamavam de Macuncôzo...nome era de um sítio que era de outro dono, é- um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr'aqui, eu nhum, sozim. Não devia. (ROSA, 2015, p.174).

Ao se lembrar de suas origens, o personagem engloba elementos que nos ajudam a entendê-lo melhor, sua origem católica, seu batismo e dessa forma também outras implicações profanas, como alegorias a outros tipos de batismo, seu pai branco, representando simbolicamente essa tradição ocidental, com a qual rompe, mas também sua mãe indígena, com raízes nessa relação que remete à formação do Brasil. No trecho, porém, existe um afastamento de ambas as origens e, em certo momento, ele se vê só, apenas com seu ofício de caçador de onça e é através dele e de sua interação com o "outro" que ele encontra sua identidade, mesmo ainda carregando em si a tradição católica e indígena de sua mãe em suas rememorações. Walnice Nogueira Galvão, para quem o conto meu "Meu tio o iauaretê" é uma profunda reflexão sobre a natureza e a cultura, ao falar da relação



do narrador com o pai, aponta: “Sua filiação afirma a identidade com a mãe e não com o pai. A mãe era “gentio Tacunapeuá””, que é, ou era, uma tribo tupi assentada às margens do Iriri, um afluente do Xingu” (GALVÃO, 2008, p.528). Para Galvão, o conto de Rosa é um retorno à perspectiva indígena, e prossegue:

O título *Meu tio o laurete* sintética e admiravelmente, propõem o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo, afirma: não pertencço à raça branca de meu pai, pertencço ao clã tribal de minha mãe, e meu ancestral, meu antepassado, minha origem; e a ele regresso; à onça, defraudado senhor do fogo. (GALVÃO, 2008, p.525).

É assumindo essa perspectiva, da negação de um olhar ocidental, na busca de “salvar” fenômenos do passado na voz e nas experiências do protagonista que a rememoração do conto se sustenta. O protagonista incorpora uma mistura de culturas que consegue mobilizar apenas por suas lembranças:

O protagonista, como foi visto, é ele mesmo um ser misturado: filho de índia com branco, trata-se de um mestiço, mais propriamente um curiboca ou mameluco. Mas a mistura não é apenas racial, como também cultural. Ele herdou as tradições indígenas e pagãs da mãe, mas foi também batizado pelo pai, e mantinha mesmo algumas poucas crenças e práticas cristãs, sem contar a incorporação de elementos da cultura negra, fundamentalmente o manejo da zagaia para matar onças, aprendido com dois zagaieiros e também com o “velho Nhuão Inácio: preto esse, mas preto homem muito bom, abaeté, abaúna” (RODRIGUES, 2019, p.84).

Esses eventos, únicos e indecifráveis em uma narrativa, funcionam como uma forma de tradução do passado e, para isso, Rosa vai até o limite de seu experimentalismo formal para expressar esse passado. Foneticamente, assimila a

linguagem oral na prosa escrita, simbolicamente incorpora as idiossincrasias da cultura sertaneja, narrativamente, explora e apresenta o conto como uma narrativa memorialista e oral, com essa estrutura a partir das memórias, centralizado uma forma de experiência como propulsor máximo da narração.

3. O problema da narração na modernidade em Walter Benjamin

Ainda na tentativa de entender a rememoração no conto de Guimarães Rosa, é possível levantarmos questões mais amplas e pertinentes sobre sua escolha pela rememoração na narrativa de seu conto, englobando e prolongando as análises feitas até aqui. Logo, o filósofo Walter Benjamin teoriza questões centrais para pensarmos a narrativa na modernidade. De início, é conhecido seu diagnóstico sobre o fim das narrativas tradicionais na modernidade industrial em seu ensaio "O contador de Histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov". O autor o vê como uma consequência de uma quadra histórica, a modernidade industrial. São essas mudanças na sociabilidade coletiva que Benjamin verá como causa do fim das narrativas tradicionais, e, com elas, sua fundamental utilidade para a coletividade, Jeanne-Marie Gagnebin pontua: "Se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo – e continuará preocupando até sua morte – é porque ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade" (GAGNEBIN, 2013, p.56). Dessa forma, esse impacto na experiência coletiva na modernidade afeta a forma que narramos. Sergio Paulo Rouanet em seu livro "Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin.", aponta que a modernidade produz constantes choques ao indivíduo que pouco os assimila no sistema de percepção-consciência, assim



a experiência do choque acaba produzindo um novo tipo de percepção, voltada para o idêntico, uma nova sensibilidade, um novo aparelho sensorial, por assim dizer, concentrado da intercepção do choque, em sua neutralização, em sua elaboração, em contraste com a sensibilidade tradicional, que podia defender-se pela consciência, contra os choques presentes, mas podia também, pela memória, evocar as experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva (ROUANET, 1981, p.46).

É essa característica da modernidade que, afetando a faculdade da memória, principalmente a coletiva, impede a sedimentação das narrativas tradicionais e sua utilidade coletiva, disto, então, a necessidade que a teoria da história benjaminiana coloca um novo conceito de história, um conceito que abarque essa nova mudança coletiva, fundada em um novo tempo histórico, que proporcione uma relação que foi perdida com o advento da modernidade, uma relação recíproca entre passado e presente, não linear, mas dialético. Rouanet continua: “Benjamin exprime essa ideia, baseada na dicotomia freudiana que opõem a consciência à memória, através de uma nova dicotomia, que se opõe a experiência (Erfahrung) à vivência (Erlebnis)” (ROUANET, 1981, p. 48). É essa falta de experiências que Benjamin diagnostica na modernidade. Dessa forma, sem uma capacidade autêntica de experiência surge a impossibilidade da narrativa e, conseqüentemente, da História, “a matéria da narração e sua condição de possibilidade é a experiência” (ROUANET, 1981, p.50).

Georg Lukács em seu livro “A teoria do romance”, livro que influenciou muito Benjamin, é citado amplamente no ensaio em questão – amplamente, ele também causou forte impacto naquela que mais tarde seria chamada de escola de Frankfurt. No livro, Lukács promove uma historicização das categorias estéticas, contrapõem a épica, fruto do que ele vai chamar sociedades de “Cultura fechada”,

onde o coletivo se encontra nas ações do herói, onde o homem não está só mas se vê em uma relação com uma estrutura, uma totalidade. Contrapondo-a ao romance, que seguindo uma perspectiva hegeliana, seria a epopeia do mundo burguês, agora em um mundo fragmentado, sem totalidade, o romance se construiria a partir da subjetividade do indivíduo, das adversidades desse indivíduo que não se encontra com um todo, mas enfrenta as adversidades da atomização do mundo burguês (LUKÁCS, 2009). Essa nova categoria estética da modernidade esfacela também as narrativas. Em seu outro livro "História e consciência de classe", Lukács teoriza um conceito fundamental na teoria de benjaminiana, o de "Reificação", a coisificação que a sociedade burguesa promove nas relações sociais, transformando tudo e todos em mercadorias desprovidas de experiências.

Adentrando agora em seu ensaio de 1936, "O contador de Histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov", podemos dividir esse ensaio em duas partes: uma inicial, onde Benjamin promove seu diagnóstico, e uma segunda, onde o autor volta-se para a literatura na busca de tatear soluções ao problema apresentado. Partimos para o apontamento inicial que o autor alemão encontra para seu "narrador": "a orientação para assuntos de natureza prática é um traço característico de muitos contadores de histórias" (BENJAMIN, 2018, p.143). Mais do que apenas relatar, a figura do narrador expressa aquilo que viveu, em sua própria experiência:

Os contadores de histórias gostam de iniciar a narrativa dando conta das circunstâncias em que eles próprios passaram pela experiência do que vão contar, quando não apresentam pura e simplesmente a história como fazendo parte da sua experiência pessoal" (BENJAMIN, 2018, p.149).



Assim, Benjamin contrapõe a narrativa à informação jornalística burguesa, que sufoca a experiência pela explicação de todos os detalhes, sem margem para a reflexão, sobrecarregando o leitor de um tempo da técnica, sem utilidade pois é desprovido de vivência, carregando em si apenas a efemeridade de um tempo vazio, uma escrita tão inerte quando a modernidade que se apresenta nela, não conseguindo alcançar mais o “lado épico da verdade”.

E, no entanto, somos cada vez mais pobres de histórias de espanto. Isso se deve ao fato de nenhum acontecimento chegar até nós sem estar já impregnado de uma série de explicações” (BENJAMIN, 2018, p.146).

O narrador de Benjamin remete a seus ofícios artesanais, possui uma relação com o trabalho que foge da reificação teorizada por Lukács. No ensaio Benjamin cita o “camponês” e o “marinheiro”, que, por esses serem ofícios com uma ligação fluida e autêntica com natureza e com os homens, não estão inseridos nas relações de choques que afetam a mobilidade da memória, pelo contrário são inseridos na experiência. Da mesma forma, coloca as figuras medievais do “mestre sedentário” e do “aprendiz viajante” como essa figura do narrador, ambos inseridos em uma temporalidade diferente, que fazem da viagem um meio para tecer laços de vivência, assim utilizando-as para sua narração:

A arte de narrar, que prospera por muito tempo no âmbito do trabalho das mãos – nos campos, nos mares e depois nas cidades – é ela mesma uma espécie de forma artesanal de comunicação. O importante pra ela não é transmitir o puro “em si” da matéria, como se se tratasse de uma informação ou de um relatório faz descer a matéria à vida de quem conta, para fazê-la emergir de novo a partir dele. (BENJAMIN, 2018, p.148).

O narrador é aquele que sabe dar conselhos, e, para isso, Benjamin teoriza sobre o que seria então um conselho: "Um conselho é menos uma resposta a uma pergunta do que uma sugestão que tem a ver com a continuação de uma história que está se desenrolando" (BENJAMIN, 2018, p.143), e também, "O conselho, entretido na matéria de uma vida vivida, é sabedoria". É exatamente essa capacidade que está se perdendo na modernidade. O conselho, então, é algo que só pode ser passado e recebido através da experiência, tanto do que conta quanto do que escuta, inseridos em uma mesma temporalidade que dialoga entre si, por isso essa atividade está se perdendo, as experiências passadas não se reconhecem mais no presente, os conselhos são vazios de experiências, e mesmo quando possuem, aqueles que o escutam não o reconhecem em sua vivência, são intraduzíveis.

Jeanne-Marie Gagnebin promove a análise central para nosso argumento envolvendo o ensaio de Benjamin. Para a autora, o ensaio sobre o narrador é lido muitas vezes de forma apressada, o que nos impede de assimilar o que ele tem de mais central, escreve:

Com efeito, ao reler com atenção "O Narrador", descobrimos que seu tema essencial não é o da harmonia perdida; atrás deste motivo aparente aparece uma outra exigência. Não se trata tanto de deplorar o fim de uma época e de suas formas de comunicação quanto de detectar na antiga personagem, hoje desaparecida, do narrador, uma tarefa sempre atual: a da apokatastasis, esta reunião de todas as almas no Paraíso, segundo a doutrina (condenada por heresia) de Orígenes uma doutrina que teria tanto influenciado Leskov. (GAGNEBIN, 2013, p.62).



É essa função essencial que Benjamin encontra e centraliza na figura do narrador que nos é fundamental, mais do que uma idealização do passado e do perdido, existe aqui uma exigência fundamental da história, que é essa narrativa salvadora dos fenômenos passados, na alegoria profana no escritor alemão. A figura da *apokatastasis*, a tarefa de guardar e salvar esses fenômenos antes que eles sejam perdidos ou transformados em instrumentos de dominação, encontra na figura do narrador sua atividade. Essa ação redentora, que também é o objetivo do historiador materialista Benjamin, representa uma exigência, pois só ela é possível de romper com essa modernidade dos choques e do tempo linear, pondo fim ao que o autor se refere nas teses sobre o conceito de história (BENJAMIN, 2021) como “tradição vitoriosa”; atividade esta que aparece na teoria da tradução, no drama barroco e na teoria da história do autor alemão. O conceito de experiência (*Erfahrung*) em Benjamin está em diálogo como uma temporalidade, comum a várias gerações, em uma tradição compartilhada. (GAGNEBIN, 2013).

4. Considerações finais

O conto rosiano, analisado na primeira parte deste estudo, em muito dialoga com as reflexões benjaminiana sobre o fim da narração. A rememoração do protagonista funciona quase como resposta a contradição da impossibilidade da narrativa na modernidade em Benjamin, ao passo que reúne uma série de fenômenos passados na forma de experiência que se juntam para corporificar o passado da “classe oprimida”, entendendo o experimentalismo com a linguagem no projeto de Guimarães Rosa como uma forma de traduzir esses fenômenos em uma narração épica, e agora autêntica, como uma afirmação formal diante da

impossibilidade no campo concreto. Ao tentar fugir da contradição da modernidade, o conto localiza-se espacialmente em uma fazenda no sertão de mineiro, Rosa quebra as impossibilidades e os impactos da modernidade sobre a experiência individual e coletiva, trazendo um protagonista com um ofício artesanal (manual), um ex-caçador de onças, tal como exemplifica Benjamin em seu ensaio, e dessa forma, promove uma experiência autêntica na narração expressa na totalidade do conto. Além disso, Rosa ainda ressalta a oralidade. Trazendo o narrador em primeira pessoa, potencializa seu trabalho de rememoração como mediador da relação anfitrião/hóspede, em uma reciprocidade típica do conceito grego de *xenía*, onde a anfitrião narra para transmitir experiência, a partir da sua própria, e com isso "salva" os fenômenos perdidos, porém, ao passo que o viajante não consegue assimilar tal experiência a relação que de início apresentava-se como harmônica, cria contornos mais conflituosos, a tensão se estabelece pelo conflito do presente e do passado.

Tal como o exercício da presente pesquisa, Walter Benjamin volta-se para a literatura para falar sobre o fim da tradição da narração sobre o impacto do capitalismo. Em sua análise de Franz Kafka, por exemplo, com papel fundamental que o "esquecimento" ocupa em sua obra para o entendimento do mundo sem formas tradicionais de narrativas e de coletividades, o diagnóstico da "doença na tradição" como central, e a partir desse esfacelamento construir seus escritos (BENJAMIN, 1985). E também em Marcel Proust como um narrador moderno:

[...] para Benjamin, a empresa proustiana, na sua desmedida redentora, nasce justamente nessa contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de esquecimento" (GAGBEBIN, 2013, p.71).



E ademais “Proust tenta reproduzir, por meios sintéticos, artificiais portanto, a grande experiência que fundava naturalmente a narração tradicional e que nossa sociedade moderna aboliu definitivamente” (GAGBEBIN, 2013, p.71).

Da mesma forma que Benjamin analisa dois escritores, Proust e Kafka, para teorização sobre o fim na narração, o mesmo pode ser feito a partir conto de Guimarães Rosa, onde o autor mineiro utiliza seu projeto linguístico para fugir da narrativa romanesca convencional, que para Benjamin estava afetada pela nova organização social da modernidade capitalista, criando assim um narrador que contenha em si a atividade da *apocatastasi*, a qual Benjamin entende como fundamental para a História. O Narrador rosiano encarna em si todas as necessidades que Benjamin analisava como fundamentais e que tinham se perdido na modernidade. Guimarães Rosa ao criar em sua épica, como Alfredo Bosi escreve, “um Todo natural-cultural onipresente: o sertão” (BOSI, 2021, p.460), foge da contradição moderna, conseguindo assim “salvar” fenômenos passados, dentro de uma narrativa orgânica passada como conselho, mas que não é assimilada pela viajante, por isso fim trágico.

Logo, a rememoração no conto representa uma tentativa do narrador em salvar fenômenos do passado que não poderiam ser traduzidos de outra forma, em uma busca quase redentora, na análise benjaminiana feita até aqui, de confrontar a história tradicional ocidental, incorporada no estrangeiro, com a tradição esquecida e incorporada no narrador mestiço em uma forma autêntica de experiência.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução: João Barrento. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN. *Obras escolhidas*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Editora brasiliense, 1985, São Paulo.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 53 ed. São Paulo: Cultrix, 2021.

CAMPOS, de Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectivas, 2006.

COSTA, Lorena Lopes da. Sobre narrar a experiência e o outro: os riscos da xenia em "Meu Tio o iauaretê". *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 201 - 220, abr./jun. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectivas, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica*: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.

NOGUEIRA, Erich Soares. A voz indígena em "Meu tio o iauaretê", de Guimarães Rosa. Dossiê: *Voz e Intelectualidade*. Porto Alegre. Vol.9, n.01. jan/jun 2013.

RODRIGUES, André Luis. A metamorfose fatal: mistura e alteridade em "Meu tio o iauaretê", de João Guimarães Rosa. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 69-90, 2019.

ROSA, Guimarães. "Meu tio o iauarete". IN: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.191-235.

ROUANET, Sérgio Paulo. "Por que o moderno envelhece tão rápido?", in *Revista da USP* - Dossiê Walter Benjamin. Setembro/outubro/ novembro 1992, nº 15. p.110. Comunicação proferida no simpósio "Sete perguntas a Walter Benjamin", em 1990, no Instituto Goethe de São Paulo.



ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio", *Mana*, 2 (2), 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidianato Amazônico". In: E. Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha (orgs.), *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII/USP-FAPESP. 1993.

Recebido em 03/02/2023

Aceito em 25/08/2023