



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Silvia Almeida da Silveira

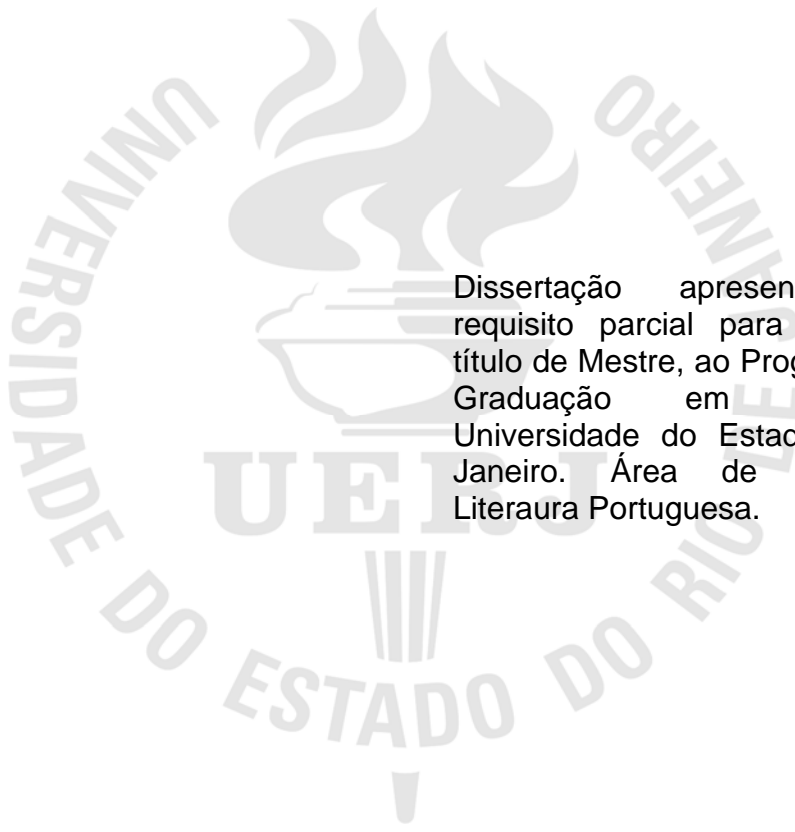
**Pondo as palavras a caminho:
o conto afim de Pessoa e Rosa**

Rio de Janeiro

2014

Silvia Almeida da Silveira

**Pondo as palavras a caminho:
o conto afim de Pessoa e Rosa**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S587	<p>Silveira, Silvia Almeida da. Pondo as palavras a caminho: o conto afim de Pessoa e Rosa / Silvia Almeida da Silveira. – 2014. 89 f.</p> <p>Orientador: Marcus Alexandre Motta. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Contos – História e crítica - Teses. 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Rosa, Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação – Teses. 4. Rosa, Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas - Teses. 5. Linguagem – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0-34(091)</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Silvia Almeida da Silveira

**Pondo as palavras a caminho:
o conto afim de Pessoa e Rosa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 25 de março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Nadiá Paulo Ferreira
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Liliane Ruth Heynemann
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Rio de Janeiro

2014

RESUMO

SILVEIRA, Sílvia A. *Pondo as palavras a caminho: o conto afim de Pessoa e Rosa*. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente trabalho visa estabelecer uma reflexão sobre o conto e mais propriamente sobre a linguagem como aquilo que propicia e concede ao homem a sua essência. Para isto, tem como proposta estabelecer uma leitura do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, à luz de alguns versos de Fernando Pessoa, especialmente um verso do heterônimo Ricardo Reis: “somos contos contando contos, nada”. Nesta esteira, o presente estudo procura estabelecer afinidades eletivas entre os textos pela via do tema proposto. Neste sentido, considera-se que Fernando Pessoa fez da sua vida uma grande obra literária, sendo ele próprio um conto a contar contos, sendo a experiência heteronímica a evidência do poder de criação da língua vivenciado pelo escritor. Considera-se também que a obra *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa pode ser lida como um grande conto, tendo por base uma declaração feita pelo próprio autor em entrevista. Desta forma, o presente trabalho procura desenvolver o gesto de contar como a forma como o homem torna o mundo habitável, abordável, e também como a prova de sua própria existência, sendo o gesto de colocar as palavras a caminho a forma de realizar a travessia da vida através das palavras.

Palavras-chave: Conto. Linguagem. Travessia.

ABSTRACT

SILVEIRA, Silvia A. *Putting the words on the way: the elective tale of Pessoa and Rosa*. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This study aims to provide a reflection on the tale and more specifically on language as that which propitiate man and his essence. For this, is proposing to establish a reading of the book *Grande Sertão: veredas*, from Guimarães Rosa , in the light of some verses of Fernando Pessoa, especially a verse from heteronym Ricardo Reis: "We are telling tales tales, nothing." On this track, the present study seeks establish elective affinities between texts by the proposed theme. In this sense, it is considered that Fernando Pessoa made your life a great literary work, being himself a tale that tell tales, the heteronyms are an evidence of the power of language creation experienced by the writer. It is also considered that the work *Grande sertão: veredas*, from Guimarães Rosa, can be read as a great tale, based on a statement made by the author in an interview. Thus , this paper seeks to develop the gesture of telling as to how the man makes the world affordable, as well as proof of his own existence , and the gesture of putting the words on the way how to make the crossing of life through words.

Keywords: Tale. Language. Crossing.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	CONTO UMA VEZ	11
2	CONTO O CONTO OUTRA VEZ	29
3	CONTO O CONTO DA VEZ	59
	CONCLUSÃO.....	85
	REFERÊNCIAS.....	87

INTRODUÇÃO

Explorar uma obra de arte literária, na multiplicidade de seus sentidos, será sempre tarefa árdua e infinda. Mas respeitá-la, sobretudo, é não enveredar pelas sendas do destrinchamento, é não persuadir em direção ao desvendamento, mas aceitar o convite ao pensamento e rastreá-lo, em atitude filosófica, no sentido de um pensamento que não se deixa travar, garantindo sempre, mantido no indeterminável, o mistério que sustém tal obra.

Aceitando este aceno convidativo, está posto o desafio de pensar sob um ponto de vista em comum, ainda que sem o pressuposto do diálogo intencional ou de alguma influência perceptível ou comprovável, direta ou indiretamente, as obras de dois grandes nomes da literatura luso-brasileira.

Procurar um ponto de interseção entre estes dois autores - João Guimarães Rosa e Fernando Pessoa - é reconhecer sua genialidade enquanto artistas, sendo a própria arte, mais precisamente a literatura, este ponto de interseção, partindo do princípio de que ambos entendem a palavra como o bem mais precioso e mais perigoso. Cabendo a ressalva de que, se há entre os textos que aqui se propõe refletir alguma proximidade, não há de forma alguma a obrigatoriedade de que um autor tenha lido o outro. Tão somente o estabelecimento de afinidades eletivas entre os textos, que poderiam ser exploradas também em tantas outras obras, quase pela obviedade do tema proposto.

Isto significa dizer que o presente trabalho procura, partindo de uma discussão sobre o conto, evidenciar nos textos dos referidos autores um caminho de pensamento sobre a linguagem como aquilo que confere ao homem a sua essência. Nesta esteira, o presente estudo tem como proposta realizar uma leitura do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, à luz de alguns versos de Fernando Pessoa, em especial destaque um verso de Ricardo Reis: “somos contos contando contos, nada”. Para isto, dividimos o trabalho em três capítulos: **Conto uma vez**, **Conto o conto outra vez** e **Conto o conto da vez**.

Em **Conto uma vez** considera-se inicialmente que, concebendo o homem como um conto que conta contos, Fernando Pessoa fez de sua própria vida uma grande obra literária, sendo ele próprio um conto a contar contos, evidenciando especialmente através da experiência heteronímica, o poder de criação da língua.

A partir daí, procuramos estabelecer um diálogo entre a ideia preconizada pela obra/vida de Fernando Pessoa com o texto de *Grande sertão: veredas*, propondo a figura de Riobaldo como a exemplificação de um homem-conto a contar contos.

Para tanto, se tem como pressuposto que *Grande sertão: veredas* pode ser lido como um grande conto, em lugar de um romance, tendo por base a afirmação de Guimarães Rosa na famosa entrevista concedida a Günter Lorenz em Gênova, na qual o escritor declara que seus romances e ciclos de romance são na verdade contos críticos.

Desta forma, o conto é compreendido não como um gênero literário relacionado a critérios de extensão do texto ou número de personagens e conflitos, mas como um caminho para o pensamento que se trilha pela via do ordinário.

Assim, entendido como uma forma de descobrir o extraordinário no ordinário, o gesto de contar toma como princípio um alerta constante de Riobaldo ao seu interlocutor: *mire veja*, sendo o gesto de mirar e ver a possibilidade de maravilhar-se com a visão das coisas, e ter o pasmo de uma criança a contemplar o mundo, tal como nos ensina o heterônimo Alberto Caeiro.

Em **conto o conto outra vez**, partindo da afirmação de Riobaldo, de que conta porque acha que é sério preciso, discutimos o conto como um gesto imperativo à vida, assim, considerando a linguagem como aquilo que propicia e concede o homem, o conto, ou o gesto de contar, passa a ser a maneira como o homem torna o mundo habitável, abordável, sendo também a maneira como garante a sua própria existência como tal.

Logo, partindo destas considerações, inscritos na ficção enquanto contos que contam contos, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa parecem ensinar que a escuta é a maneira pela qual aprendemos a pastorear as palavras, errantes que somos, de forma que nos conduzam a realização desta travessia chamada vida, que dura conforme o tempo do contar.

Considerando que estes escritores são capazes de fazer do que contam uma forma de pensar a linguagem, a reconhecemos como uma forma de saber, mas não uma forma de conhecimento sobre o mundo, considerando o gesto de contar como uma habilidade que parte da experiência comum e não depende de um conhecimento estabelecido em cátedra. Com base nos escritos de Walter Benjamin, discutimos também a relação entre a sabedoria e a habilidade de contar.

Partindo do princípio de fingidor colocado por Pessoa, pensamos também o conto como a forma pela qual construímos uma ficção de nós mesmos, ou a maneira com cada um pode ser vários, como Pessoa foi através dos heterônimos, e como Riobaldo revela ter sido em diferentes momentos da sua história. Concebendo a memória como uma forma de imaginação que atua sobre o contar, impedindo o resgate pleno de qualquer experiência.

Em **Conto o conto da vez**, consideramos que, se está sempre *contando* contos, o homem está em constante mudança, se construindo e reconstruindo, deflagrando como ilusória qualquer forma de harmonia do passado.

Pensamos também o contar como a forma pela qual o homem toma parte na construção de seu destino, considerando a linguagem como aquilo que estabelece as condições de nosso conhecimento e nossa conduta, por nascermos sujeitos neste acordo, entendemos o destino como algo intimamente ligado à nossa relação com a língua.

A partir daí, pensamos também no aspecto perverso da língua, residente em nossa sujeição ao significado, ao nosso desejo constante de nos fazermos inteligíveis como um destino inescapável ao homem.

Por fim, abordamos o gesto de contar como um exercício de colocar as palavras a caminho, sendo a forma pela qual realizamos uma travessia e durante a qual, considerando que homem é uma alma errante e que está sempre em trânsito consigo próprio, enquanto contando, efetivamos uma prova de nossa própria existência, procurando ao longo deste percurso encontrar na herança que nos foi transmitida, a nossa própria linguagem, a nossa própria voz, o nosso próprio conto.

1 CONTO UMA VEZ

Será sempre um risco falar sobre a obra de Fernando Pessoa, se estamos cientes do perigo de tentar extrair de um texto literário qualquer verdade. O que convém, somente, é tentar escutá-la, atentamente e como um todo, para deixá-la falar por si própria.

Há uma grande bibliografia dedicada a investigar a obra de Pessoa, tanto em poesia como em prosa, inúmeras pesquisas que focalizam diversos ângulos de seu espólio. E essa imensa quantidade de estudos sobre o autor não parece que vá cessar ainda por um bom tempo, tendo em vista a riqueza representada por sua obra, que é reconhecida quase que unanimemente por leitores e críticos.

Antes de grande poeta, o escritor português esboçou também um caminho como contista, ou simplesmente um contador de histórias, o que resultou em duas narrativas completas, a primeira delas intitulada “A very original dinner”, escrita pelo heterônimo Alexander Search, datada de 1907, e “O banqueiro anarquista”, publicado na revista *Contemporânea* em maio de 1922. Além destes, deixou outros contos incompletos ou em fragmentos, como “O caso Vargas”, “O pergaminho roubado”, “A morte de dom João”, além de outros, sob o título geral de *Contos de Pero Botelho*.

Escrevia porque isso lhe parecia necessário como respirar. Assinando sob o nome de diferentes autores, escreveu estórias de detetives, de mistério, de terror, filosóficas e até ficção científica, sendo um bom prosador antes de consagrar-se como poeta, pois só começa a ser um poeta original quando se sente a vontade com a língua materna com a qual se reencontrou e passou a dominar, tornando-a o seu principal instrumento.

Escrevia, em geral, em papéis avulsos, folhas soltas que lhe estivessem mais à mão, tornando o conjunto de sua obra uma coleção destes textos separados. Por isso, por vezes sentia com angústia que sua escrita era mesmo formada por fragmentos avulsos. Mas por trás da aparente fragilidade de coerência destes escritos havia um grande projeto, megalômico até, da construção de uma obra-uma onde tudo assumiria lugar e significado. Entendendo a coerência aqui, não como uma obrigatoriedade, nem tampouco como a ausência de contradições ou paradoxos, naturais ao homem e inerentes à arte, mas a coerência no sentido de

uma obra que funciona como um conjunto, por inteiro, e que se complementa, embora tenha a aparência de fragmentos descoordenados.

Este Livro com que tanto sonhou e que não chegou a existir, a não ser potencialmente, é a marca de uma intencional unicidade literária que se manifesta na própria vida-obra do poeta português, que, se não criou a grande obra na qual o Universo se manifestaria, foi ele mesmo o ponto a que converge todo o pequeno universo que ele próprio criou.

Como parte de seu projeto grandioso, da missão de que se havia imbuído de tornar grande o nome de sua pátria, de promover o saneamento cultural de Portugal, se dispunha a sacrificar a própria vida, ou viver como quem cumpre uma missão:

Viver não é necessário; o que é necessário é criar.
 Não conto gozar minha vida; nem em gozá-la penso.
 Só quero torná-la grande,
 ainda que para isso tenha de ser o meu corpo
 e a (minha alma) a lenha desse fogo.

Só quero torná-la de toda humanidade;
 ainda que para isso tenha de perdê-la como minha.
 Cada vez mais assim penso.
 Cada vez mais ponho na essência anímica do meu sangue
 o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
 para a evolução da humanidade.¹

Como sua biografia revela, a relação de Pessoa com a língua portuguesa foi sempre funda e lúdica, ao deixar Portugal para ir para Durban aos sete anos de idade, levava consigo muitas histórias contadas e cantadas pelas mulheres de sua família, que eram muitas e com as quais desde criança teve amplo contato por longo tempo. Assim, desde pequeno a língua pátria portuguesa foi a língua lúdica das histórias, a língua das profundas raízes da infância, a língua com a qual aprendeu a contar e a contar-se na voz de muitos outros que a partir dela fez existir. Brincando de ser muitos, trouxe à existência pela palavra aqueles que seriam seus fiéis interlocutores, encenando assim o poder de criação da língua.

Pessoa se exprimia através de sua escrita dia-a-dia, quer pela assinatura de heterônimos ou não, fingindo suas próprias dores pelas vozes de sua escrita. Não escrevia nenhum livro em especial com princípio e fim, apenas fixava na escrita estas presenças heteronímicas de que se dizia o palco. Ele era aquele que

¹ PESSOA, Fernando. *O Poeta Fingidor*. São Paulo: Editora Globo, 2009. p. 36

descrevia o que cada uma dessas figuras escrevia, traçando as características físicas e morais destas “personagens declamando isoladas em um romance sem enredo.”² Para ele cada uma destas personalidades a que compôs foram fruto de um “desdobramento analítico de um fenômeno mais ou menos inconsciente. Fora impossível compor essas personalidades por um impulso determinado da razão.”³

Pessoa cresceu dividido entre dois países, duas culturas, duas línguas e duas religiões, a católica da família materna e a judaica, de seu pai. Quando escolhe regressar para Lisboa em 1905, decide não prosseguir com sua formação em língua e cultura inglesa, escolhendo se reaproximar de suas raízes de judeu português. Buscando encontrar um caminho que o “curasse” de ser judeu cristão-novo por parte de pai e católico por parte de mãe, Pessoa lança-se no que chamou de neopaganismo, recuando até os fundamentos da cultura grega. Mas esta ficção neopagã continua a ser um faz de conta, que cria do nada, por não se ter entendido com o mundo real, declarando que “tudo é verdade e caminho”. Por isso se pode dizer que obra e vida do poeta se ramificam permanentemente, fundindo-se em uma só, vive o que escreve e escreve o que vive, sendo a própria tela, o próprio palco, a própria página em branco de uma imensa obra sem enredo.

Mas uma obra sem enredo não significa uma obra sem unidade, pois nada pode ser mais ingênuo do que crer que toda a sua produção literária não passa de um caótico registro da sua aparente loucura. Ao contrário, são todos estes fragmentos e figuras heteronímicas os elementos intencionais deste conjunto. E ninguém melhor do que o próprio Pessoa para descrever tal relação:

Estas individualidades [Caeiro, Reis, Campos] devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas juntas formam outro drama. (...) As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos. (apud LOPES, 1990, p. 17)

Por meio de seus textos, Pessoa se exprimia como através de diversos diários que mantinha na pessoa de outros. Seus heterônimos, que lhe constituíam

² PESSOA, Fernando. apud LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*. Roteiro para uma expedição. v.1. Lisboa, 1990, p. 16.

³ Ibid. p. 17

uma “alma tripla”, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, dos quais fizera um retrato físico e moral, foram seus companheiros não só na obra como na vida, chegando a afirmar: “Tornei-me o ponto de encontro de uma pequena humanidade”⁴. Mas além destes três heterônimos, muitos outros personagens se manifestaram ao longo da vida do Poeta até o dia de sua morte.

Pessoa foi de fato contista, autor de estórias filosóficas, de terror, mistério, ficção, e etc. Charles Robert Anon ou David Merrick são exemplos de criações suas que foram autores de contos, além de muitos outros escritos em prosa assinados por nomes como Vicente Guedes, Alexander Search, Carlos Otto, etc. Mas o maior conto escrito por Pessoa foi provavelmente a sua própria vida, pois sendo autor de escritos e escritores, foi autor de si próprio pela voz de muitos, pois “escrever era, para ele, escrever-se, fixar-se”⁵, mas seu próprio retrato não se fixa nunca, está em constante movimento, ramificando permanentemente vida e obra – “A minha arte é ser eu. Eu sou muitos. Mas, com o ser muitos, sou muitos em fluidez e imprecisão.”⁶ – por isso Teresa Rita Lopes (1990) o chama de “romance-drama em gente”.

Segundo a autora “A aparente disparidade dos fragmentos que constituem a obra pessoana tem a irrigá-la esse <<coração de ninguém>>, embora, mas único, de todos, e a organizá-la a unidade de um só sistema circulatório.” (p. 22).

Em meio a este labirinto formado pelo ortônimo e os heterônimos, ressoa no ar a pergunta: quem é Fernando Pessoa? Mesmo sua obra tendo sido alvo de estudos por tantos anos por diferentes pesquisadores, a resposta a esta questão ainda parece sempre enigmática, como se as faces do escritor estivessem sempre em constante movimento sem nunca se fixar.

O que se pode chegar a afirmar é que ao longo de sua vida este escritor não apenas se confessa, mas ficciona-se, sendo a prova viva de que “o poeta é um fingidor”.

Agi sempre para dentro... Nunca toquei na vida... Sempre que esboçava um gesto, acabava-o em sonho, heroicamente... Uma espada pesa mais que a ideia de uma espada... Comandei grandes exércitos — venci grandes batalhas, gozei grandes derrotas — tudo dentro de mim...⁷

⁴ PESSOA, Fernando. apud LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*. Roteiro para uma expedição. v.1. Lisboa, 1990, p. 85.

⁵ Ibid. p. 129

⁶ Ibid. p. 33

⁷ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. v.1. Coimbra: Presença, 1990. p. 76.

Se segundo Pessoa o poeta é um fingidor, cabe a leitura de fingidor não no sentido de enganador ou dissimulado, mas fingir⁸ no sentido de inventar, fabular, fantasiar, retomando a origem latina de *fingere* que significa ‘modelar na argila’, ‘dar forma a qualquer substância plástica, esculpir’, ou ‘dar feição’, voltando ao sentido artístico da palavra fingir, como um gesto de artesanias. De forma que modelar em barro acabou derivando para o sentido de esculpir, formar, ou compor, no caso do poeta, uma obra literária, ao fazer do poema um artefato, construído como um oleiro a moldar um vaso. Portanto, ser um fingidor é por excelência um gesto artístico.

Mas a qualidade de fingidor atribuída ao poeta aponta para o fato de que, sendo a linguagem a matéria prima da poesia, lembramos que a linguagem, tendo a metáfora como veículo de comunicação, no seu uso mais cotidiano já é sempre criadora de ficção.

A arte do fingidor não consiste em espontaneidade, mas da capacidade de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, como uma qualidade desenvolvida. Assim, fingir não era para ele uma forma de dar as costas à realidade, mas sua forma de tocar na vida e de lutar pelos seus ideais. Essa intenção coordena a sua obra, que é julgada por muito tempo como incoerente e fragmentada, mas que tem uma unidade que converge sempre na figura do próprio Pessoa e não se explica por acessos de uma loucura genial, nem tampouco por práticas ocultas.

Declarando por vezes a sua “incompetência para a vida”, Pessoa escolhe vivê-la como uma obra literária, não para criar uma ficção paralela ao real e abster-se da vida, mas para nela intervir.

Pó isso é que cada uma das inúmeras imagens-fragmentos por que se repartiu (para se encontrar) – são ‘um bocado’, bocados dispersos de um todo para que tendem. O romance-drama-em-gente é o conto dramatizado que os reúne: a história de uma pessoa, o ‘eterno viajante’ dos mitos, que um dia partiu em busca de si próprio – afinal desses ‘fragmentos fatídicos’ em que o dito Fado, fada pérfida, um dia transformou o perfeito desenho do seu ser. (LOPES, 1990, p.53)

Pessoa, mais do que ninguém, parece entender a dimensão de uma vida criada pela língua, um conto dramatizado, tendo sido capaz de experimentar intensamente suas infindas possibilidades de criação partindo do simples entendimento que brilhantemente resumiu nestes versos escritos por Ricardo Reis:

⁸ FINGIR. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M; FRANCO, F. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

“Somos contos contando contos, nada”. O que Ricardo Reis compreendeu e sintetizou é a nossa condição como seres essencialmente feitos de linguagem, ou forma de vida falante. A escolha desse único verso de Ricardo Reis como o norteador das reflexões que aqui se seguem é devido, dentre outras coisas, ao quanto este revela sobre a própria obra de Fernando Pessoa como um todo.

Mas Ricardo Reis não diz simplesmente “somos linguagem”, optando por dizer que somos contos. A escolha do vocábulo nos faz pensar que há no conto alguma *qualidade* da qual não podemos escapar, que se relaciona intimamente com a nossa condição de ser, que de alguma forma justifique, ou nos faça pensar que não foi ingênua e formulação do verso de Ricardo Reis.

Esta palavra, colocada repetidas vezes ao fim do poema, parece evadir de qualquer inocência e guardar uma pergunta, não apenas sobre a forma de escrita ou o gênero que representa, mas pela ousadia em definir aquilo que somos. E esta reflexão sobre tal escolha de Ricardo Reis faz lembrar a fala de outro grande escritor, cuja escolha vocabular foi sempre tão minuciosa, que elege também a palavra *conto*:

Em entrevista concedida a Günter Lorenz em Gênova, no ano de 1965, perguntado sobre as ferramentas que o conduziram a se tornar o maior romancista do Brasil, João Guimarães Rosa responde: “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.”

Assim Guimarães Rosa define a sua própria escrita, define a si mesmo como autor de *contos* e não romances. Fala que nos permite pensar na obra *Grande sertão: veredas*, publicada no ano de 1956, nove anos antes da mencionada entrevista, não simplesmente como um romance, como costumeiramente classificamos o texto, por sugestão de seu próprio autor. Qualquer leitura ou tentativa de crítica de um texto de Guimarães Rosa será sempre parcial ou mesmo falível, considerando que o próprio autor por muitas vezes põe em discussão os saberes constituídos, tal como a filosofia, psicanálise ou lingüística, pelas vias do humor e da ironia.

Portanto, partindo do pressuposto concedido pelo próprio Guimarães Rosa, lidar com tal obra exige de nós deixarmos cair os rótulos e categorizações que geralmente nos fazem burlar o cansaço que exige o confrontar-se diretamente com o texto, para percebermos que pode tratar-se na verdade de um grande conto, ou

antes, de diversos contos, como histórias de Scherazade, tecidos frouxa e insistentemente pelo fio condutor da travessia do jagunço pelo imenso sertão, uma travessia feita através da língua.

“*Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.*” (p. 3). A primeira palavra que aparece no texto de Rosa parece a aglutinação da frase “não é nada”, mas também a simples junção das duas palavras “no nada”, sendo o nada o ponto de partida de *Grande Sertão: veredas*, é a palavra inicial de onde nasce o conto, ou antes, o conto é o ato inaugural da existência, pois fora dele, o nada.

Assim, prenunciada apenas por um travessão, surge a fala de Riobaldo, apenas rio baldo (desprovido [de algo]; carente, falho), que surge enquanto fala, que só existe enquanto voz que rasga o vazio-silêncio como o travessão a riscar a página em branco, como os tiros a atravessarem o sertão. *Nonada* faz nascer um conto, faz nascer um Riobaldo, um conto que conta contos. Riobaldo monopoliza o verbo de tal maneira que a história só existe nele, mas é ele mesmo uma espécie de objeto vazio para ser atravessado pelas palavras.

Muitos trabalhos já foram produzidos com o intuito de explorar, ou em alguns casos, como tentativas de “desvendar” ou “desmistificar” o texto de João Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Algumas leituras religiosas enfatizam um processo de “progresso espiritual” do personagem principal, outras supõem uma espécie de triunfo do bem sobre o mal e buscam encontrar um tipo de mensagem ou filosofia transmitida pelos personagens rosianos. Alguns estudos ressaltam a importância dos elementos da natureza, tais como plantas e animais e as maneiras pelas quais estes elementos tornam-se representativos nos textos. Outros buscam reconstituir geograficamente o itinerário do jagunço Riobaldo, procurando mapear o seu trajeto e enfatizando um pretendido caráter regional da obra.

Há ainda trabalhos que apostam em uma vertente psicanalítica para explicar a relação de desejo de Riobaldo por Diadorim e as diferentes situações de amor e ódio elencadas ao longo do livro. Por fim, há aqueles que, deixando de lado as investigações sobre as fontes de que se poderia valer o autor para veicular mensagens ou especulações sobre os significados metafísicos da obra, debruçam-se sobre análises meticolosas sobre a forma, a linguagem, realizando trabalhos filológicos com o texto, procurando explorar os jogos rosianos com as palavras e as

formas peculiares de construção da sua narrativa, enfatizando a capacidade inventiva do autor.

Diante deste brevíssimo panorama e, partindo do pressuposto de que o próprio texto de Guimarães Rosa põe em discussão ou sob desconfiança, com certa frequência, os saberes preconcebidos e as delimitações impostas pelos diferentes campos teóricos e, ciente do perigo de se pretender dizer alguma coisa sobre um texto literário ou tentar extrair dele alguma verdade, as reflexões aqui suscitadas não têm por objetivo elucidar o texto de Guimarães Rosa, ou a poesia de Fernando Pessoa, pois, se a eficiência de uma obra de arte é sua capacidade de gerar questões, não parece pertinente lidar com um texto de tamanha envergadura por tentativa de explicar conteúdos.

Walter Benjamin suscita uma questão: “Mas o que ‘diz’ uma obra literária? O que ela comunica? Muito pouco a quem a compreende. O que ela tem de essencial não é comunicação, não é enunciação” (apud DERRIDA, 2002, p. 36). O que nos leva a crer que se uma obra não comunica, o que ela exige é pensamento, exige que se sustente o enigma. Portanto, o presente trabalho não se propõe à tarefa impossível de esgotá-las, antes, buscar um caminho de pensamento que ensine tão somente a fazer “outras maiores perguntas” (p. 588).

Não se trata de recorrer a instrumentos críticos ou procurar desvendar camadas ocultas nos textos em questão, mas pinçar o que está à superfície, visível aos olhos, e também aos ouvidos, como caminho de pensamento. De tal forma que o que aqui se pretende é evidenciar em *Grande sertão: veredas* ecos da ideia preconizada pelos versos de Ricardo Reis: “Somos contos contando contos, nada”.

Após as balas, se iniciam no sertão os disparos em forma de palavras, daquele que além de exímio atirador, como fará saber-se adiante, é também o exímio narrador. A voz que narra no grande sertão é um excêntrico, um homem de pouca instrução, mas que obedecendo à sua língua selvagem, conduz o seu ouvinte *sábio e instruído, possuidor de carta de doutor*, e simultaneamente a nós leitores, a uma *travessia* pelo sertão efetuada por intermédio da palavra.

Mas *Grande sertão: veredas* não desencadeia apenas a reflexão sobre o conceito de conto, mas a própria compreensão da linguagem como aquilo que propicia e concede o homem. Por isso o antes mencionado verso de Ricardo Reis, “Somos contos contando contos, nada”, emerge como chave de compreensão para esta leitura, capaz de dar conta da complexidade que se nos apresenta: Se o

protagonista da obra de Guimarães Rosa é uma voz que conta e reconta insistentemente, não pode ser definido de outra forma senão pelos limites da sua própria voz.

Riobaldo procura através do conto um caminho de pensamento que o conduza por uma terra ainda inabordável como o sertão, como se a própria linguagem fosse capaz de abolir a noção de território e transformasse o sertão em lugar. Fernando Pessoa por sua vez, embora buscasse erguer alto o nome português, escolhe como sua uma pátria que também não se constitui de um delineamento geográfico, mas escolhe fazer de sua pátria a Língua Portuguesa, transformando esta pátria num lugar sem território apreensível, cujos limites são feitos apenas de palavras, e deste sentimento patriótico uma relação de devoção com a língua, a sua língua que afetivamente escolheu.

A língua proporciona ao homem a sua condição e consciência de ser, o Ser Conta. Este é o caminho indicado por Ricardo Reis. O ser existe enquanto conto, e fora do que se conta, o nada. Segundo Vilém Flusser (2007):

O Eu e o Não-eu, são as duas faces daquele *nada* que, de acordo com o pensamento existencial *estabelece* o Ser. Surge, pois, a seguinte situação: o conjunto das línguas, este conjunto das potencialidades realizadas, surge do nada do *Eu* e *Não-eu* e expande-se em direção do mesmo nada. Tem sua origem no nada e procura este nada. A grande conversação da qual participamos e que é toda a realidade vem do nada e trata do nada. Entretanto, esta afirmação não tem mais, a esta altura da discussão, nenhum sabor de derrota ou de desespero, o *nada*, antes de ser um conceito vazio e negativo, torna-se um superconceito sinônimo do *indizível*.(p. 131-132)

Por isto, tendo apenas *nonada* como ponto de partida, emerge toda a realidade que criamos sob a forma de conto. Sim, somos seres feitos de linguagem. Mas não apenas isso, para Ricardo Reis somos contos porque através deles é possível falar do ordinário, e “o ordinário tem, e só ele tem, o poder de mover o ordinário, de tornar habitável, transfigurado, o habitat humano” (CAVELL, 1994, 50). O estado do conto em nós a única maneira de *sermos* no mundo, logo, o que Ricardo Reis nos ensina e Guimarães realiza na escrita, é que o homem ao contar a si mesmo não simplesmente se confessa, mas se constrói, ou melhor, se ficciona: “fingir é conhecer-se”, afirma Álvaro de Campos.

O trabalho de Teresa Rita Lopes mostra um Fernando Pessoa para além do mito, sua real pessoa comum, que se deixa entrever nas inúmeras notas escritas

que hoje compõem o seu espólio. O que ratifica também a relação que mantinha com a escrita, que para ele era quase um gesto imperativo à vida, revelada nos pequenos registros que mantinha de acontecimentos cotidianos como se fosse necessário narrá-los, ou narrar-se para sentir-se existir.

Pessoa escreveu para fixar-se, mas também viveu como quem se escreve ou foi por alguém escrito, escolheu viver a sua vida como uma obra literária, e fez com que os seus Outros enlouquecessem, se suicidassem ou sofressem ao invés dele. E esta sua regra de vida o torna hoje tão interessante, não pelo que lhe dá de peculiar, mas porque, embora sua história o faça parecer um gênio louco, o que o poeta mais ensina, em obra e vida, é que nós homens não somos mais do que produtos de linguagem. E para além do sermos contos contando contos, somos nada.

Embora Fernando Pessoa tenha produzido diversos textos em prosa, sob inúmeras vozes, é na poesia que Ricardo Reis vem falar-nos sobre o conto. Se partimos de um verso para dialogar com um texto em prosa, podemos recorrer ao próprio Pessoa como permissão para tal, ou ao seu heterônimo Ricardo Reis que, em nota preliminar à poesia de Álvaro de Campos, explica:

Não vejo, entre a poesia e a prosa, a diferença fundamental, peculiar da própria disposição da mente, que Campos estabelece. Desde que se usa de palavras, usa-se de um instrumento ao mesmo tempo emotivo e intelectual. (...) Em tudo que se diz — poesia ou prosa — há idéia e emoção. A poesia difere da prosa apenas em que escolhe um novo meio exterior, além da palavra, para projetar a idéia em palavras através da emoção. Esse meio é o ritmo, a rima, a estrofe; ou todas, ou duas, ou uma só. Porém menos que uma só não creio que possa ser.⁹

Prova de que o conto a que aqui se refere não é simplesmente um gênero literário definido por critérios de extensão, tempo, espaço ou personagens. Viver como um conto contando contos é o exercício de um gesto filosófico que se debruça sobre a experiência, sobre a ninharia, é ter o olhar e os ouvidos atentos.

Pessoa assume uma postura segundo a qual a melhor prova de sua existência fosse anelar como sua uma existência melhor ou diferente, e perseguiu isto ao longo de toda sua vida, que foi um faz de conta ao qual se dedicou religiosamente como quem cumpre um ritual, e não apenas gestos espontâneos e lúdicos. Assumindo a arte como um trabalho, dedica-se incansavelmente. E o fazia

⁹ Nota preliminar de Ricardo Reis à poesia de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 297.

como um compromisso assumido consigo próprio: “O homem de gênio é um mero depositário de seu gênio. Todo o seu esforço deve ser utilizá-lo, preparar-se para utilizá-lo. Se o não fizer, graves contas prestará – não sei se a Deus – com certeza a si-próprio futuro.”¹⁰

E se quisermos hoje esboçar uma definição sobre a vida-obra de Pessoa, nada mais justo do que procurar tal resposta em sua própria escrita, e é neste ponto que o verso de Ricardo Reis soa quase como um autorretrato. Quem é então Fernando Pessoa? Pessoa acreditou e viveu sua vida como um grande conto, fez da arte, da ficção de si mesmo a sua verdadeira vida “Isso tudo é uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.”¹¹ .

Sua biografia o revela um homem tímido, introspectivo, que sentia-se por vezes ridículo (envergonhava-se inclusive de usar óculos, guardando-os sempre na algibeira). Mas este mesmo sentimento de inferioridade o impulsiona ao extremo oposto, revelando o desejo de ser aclamado pelas multidões, a vontade de viver as vidas de outras pessoas, de várias épocas, de ser ele próprio, o <vasto eu> o centro de uma humanidade particular, capaz de tudo sentir, de experimentar as dores e alegrias alheias. Pessoa propõe como regra de vida o “aprender a sentir tudo sem o sentir diretamente, porque sentir diretamente é submeter-se – submeter-se à ação da coisa sentida”¹² .

Uma maneira de não aproximar-se das coisas demais, não se deixar envolver, para furtar-se do risco da desilusão. “Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes” – diz uma das veladoras de “O Marinheiro”. Assim, ao forjar seus próprios interlocutores, Pessoa toca menos na vida e mais em seu mundo de sonho, e o lugar onde realiza esta megalomania e que o permite ser um e ser muitos só pode ser na linguagem, só poderia ser contando, e contar, para Pessoa, é fazer arte: “O que não temos, ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em sonho, e é com esse sonho que fazemos arte.”¹³ Ou ainda:

¹⁰ PESSOA, Fernando. apud LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*. Roteiro para uma expedição. v.1. Lisboa, 1990, p. 57.

¹¹ Ibid. p. 21.

¹² Ibid. 49

¹³ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P.234

O amor, o sono, as drogas e intoxicantes, são formas elementares da arte, ou, antes, de produzir o mesmo efeito que ela. Mas amor, sono, e drogas tem cada um a sua desilusão. O amor farta ou desilude. Do sono desperta-se, e, quando se dormiu, não se viveu. As drogas pagam-se com a ruína de aquele mesmo físico que serviram de estimular. Mas na arte não há desilusão porque a ilusão foi admitida desde o princípio. Da arte não há despertar, porque nela não dormimos, embora sonhássemos. Na arte não há tributo ou multa que paguemos por ter gozado dela.¹⁴

O conto, enquanto ato de risco literário, ao aproximar-se demasiadamente da vida, proporciona-nos uma “percepção do cotidiano como o *extraordinário do ordinário*, uma percepção da estranheza, o surrealismo do que chamamos, e ao que nos adaptamos, como o usual, o real” (Cavell, 2002, p. 67), como se subitamente o cotidiano simplesmente saltasse aos olhos como algo verdadeiramente perceptível.

Portanto, retomando *Grande sertão: veredas*, o conto não é apenas o resultado dos relatos de Riobaldo, mas sua própria condição de existir. É justamente esta expansão de sentido que propicia neste momento, não por acaso, a colisão de dois grandes escritores. Não se trata apenas de enxergar a obra de Guimarães Rosa à luz do verso de Ricardo Reis, mas mostrar como a voz do poeta de certa maneira habita no grande sertão, entender que aquilo que Riobaldo nos ensina é a contar, porque ele conta contando como se conta, porque sabe que *somos contos*.

Poderíamos dizer que a cultura, em seu conjunto, é obra de nossa vida de linguagem, ela emerge com a linguagem, é a manifestação, imagem ou externalização da linguagem. Todo ser humano já nasce num contexto discursivo, as palavras existem antes que eu exista, ao nascer, já estou imerso em um universo de palavras, que de alguma forma já “definem” de antemão a minha identidade, ou as multifaces que a definirão. A linguagem não é natural no sentido de que é simplesmente dada e existente, mas é sempre um envio histórico independente de quem fala conheça essa história¹⁵, isto porque a linguagem é uma herança.

A linguagem é comum, é compartilhada, ao adquirir a linguagem estou assumindo as regras de um acordo. A herança da linguagem é esta possessão das palavras que, ao invés de tirá-las de circulação, as devolve à própria linguagem enquanto viva. Ao falar Riobaldo se apossa desta herança da linguagem

¹⁴ Ibid. p. 270

¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 213

devolvendo-lhe palavras. Fernando Pessoa se apossa de tal maneira desta herança da linguagem que já nem distingue como língua Portuguesa, mas como a si mesmo: “Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo”¹⁶.

Contar é um gesto que impulsiona a nossa capacidade humana de pensamento, todo relato obriga-nos a organizar os acontecimentos de alguma forma para torná-los inteligíveis, por isso é o ato de contar que nos proporciona a auto-autoria do que somos.

Em outra formulação, Pessoa afirma que “o que em mim sente ‘stá pensando”¹⁷, assim, sentir e pensar se unem, sentir implica necessariamente pensar e pensar pressupõe sentir, de forma que sentir e pensar se correspondem como as duas faces de uma moeda. Sendo assim, em outra frase, Pessoa afirma que “A base de toda arte é a sensação”¹⁸, e se sentir e pensar são ações correspondentes e intrínsecas, podemos supor que para Pessoa o pensamento está na base de toda arte.

E se Pessoa criou tantas “personas”, entre heterônimos e personalidades literárias, esteve sempre a contar a si mesmo por meio destas outras suas vozes, ser autor de outros era sua maneira de tornar-se o autor de si. Pois, mesmo vivendo a angústia de nunca saber quem era ele próprio, estava na verdade sendo em todas essas imagens, contos-fragmentos que criou. Buscou através de seus escritos encontrar ou criar uma imagem de si próprio, fixar a figura caleidoscópica em que se transformou.

E se contar é o que proporciona ser autor de si mesmo, o texto de Guimarães Rosa parece surgir como evidência daquilo que ensinou em obra e vida o poeta português. O conto rosiano parece trazer à tona toda a imperiosidade do gesto de contar ante a vida, imperiosidade tal qual a viveu Fernando Pessoa, que fez da língua portuguesa não somente a sua pátria, mas compreendeu que a língua era o seu Ser, em todas as potencialidades que só a língua pode permitir.

Fazer uma experiência artística com a linguagem é senti-la em sua superfície e não em seu conteúdo. Se a obra de Fernando Pessoa é a sua autobiografia sem

¹⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P.402

¹⁷ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 144.

¹⁸ PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966. P. 192.

fatos, há o que contar, mesmo tendo nada a contar, além da vida ordinária. Mas este olhar sobre a vida ordinária revela “a consciência de que a conduta humana, no ordinário, é a representação do que nunca se é o que se sente ou pensa. Isso parece ser a intuição intelectual da incapacidade de se levar a termo qualquer coisa” (MOTTA, 2014, p. 51), logo, a única verdade que cabe ao homem, se nunca é o que verdadeiramente pensa ou sente, é ser sempre a ficção de si mesmo, um conto.

Pessoa contou-se ao longo de uma vida pela voz de outros, contou o conto de um homem que tinha várias almas, ou duma alma que tinha vários homens. Riobaldo contou a história de um homem que foi vários ao longo do conto e, hoje, como quem conta, já não é mais nenhum daqueles. Ambos imaginam serem ou terem sido outros que hoje compõem o conto que são, ou que foram, no interlúdio de uma vida, no tempo de duração de uma travessia.

E, eternos viajantes sem ideal
Salvo nunca parar, dentro de nós,
Consigamos a viagem sempre nada
Outros eternamente, e sempre sós;
Nossa própria viagem é viajante e estrada.¹⁹

Portanto, há no gesto de contar alguma coisa de próximo às nossas vidas, ou algo de próprio da nossa condição de ser, e se Guimarães Rosa elege chamar de conto tudo aquilo que até então escreveu, há alguma coisa da forma romance que se distancia da sua crença ou atitude enquanto escritor, ou há alguma coisa na forma conto, em detrimento ao romance, que melhor condiz com a sua escrita.

Até o século XVIII a história é um ato retórico e uma forma de arte. Sinfonia, romance e história surgem no mesmo momento histórico. A integridade do pormenor é um elemento constitutivo da história. A forma romance, como a conhecemos hoje, aparece juntamente com a institucionalização da disciplina História e das ciências sociais, cumprindo o aparato de um mesmo reconhecimento histórico, apresentando o estágio da cultura europeia naquele período. A própria narração feita em primeira pessoa por um narrador onisciente, característica do romance realista, procura reproduzir a pretensa objetividade e neutralidade do historiador.

A forma romance parece querer demonstrar certa segurança cultural, imaginária ou discursiva, como o retrato de uma sociedade, cuja verossimilhança se

¹⁹ PESSOA, Fernando. apud LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*. Roteiro para uma expedição. v.1. Lisboa, 1990, p. 158.

apóia na riqueza de detalhes. Segundo Balzac, o romance deu aos pormenores, aos pequenos atos de vida individual, a mesma importância que até então os historiadores atribuíram aos acontecimentos da vida pública das nações (apud BASTOS, 2007, p. 21). Mas, mesmo se debruçando sobre os pormenores, o romance não cessou de aspirar à totalidade, procurando retratar a existência generalizada dos homens, funcionando como uma epopéia da burguesia.

Feitas essas breves considerações sobre o romance, pensamos a partir daqui que a forma conto, por sua vez, parece “fundar um cálculo da dor irônica proveniente do quão longe as ‘nossas vidas’ estão da possibilidade de gerar histórias para a forma literária romance.” (MOTTA, 2011). Nesse sentido, *Grande sertão: veredas* pode ser pensado como um conto, não por aquilo que lhe falte para ser um romance, mas pela qualidade de aproximar-se demasiadamente da vida, como relato de experiências, transformando-as em substância narrável por meio da voz de um contador que qualquer um pode ser e é, escapando à obra o distanciamento ou alheamento, ou seu caráter de totalidade, talvez até mesmo utópico, necessário para chamar-se romance.

O conto, enquanto forma literária, está mais próximo da vida do que o romance na medida em que se aproxima da narrativa que sustenta o que somos, que é construído por aquilo que nos é contado sob a forma de herança cultural e histórica ou de uma forma muito mais próxima, que é o exercício diário de autoficção, de tal maneira que o estado do conto em nós é a transitoriedade do sermos, redescobrimos passados imaginados em memória e renovando anseios, numa constante autoconstrução.

E esta qualidade de proximidade com a vida concretizada na fala abundante de Riobaldo é que reflete a proposição de Pessoa, em vida e obra, de sermos contos. Pois o que o jagunço foi ou é, se define pelo que conta. E sua boca é seu instrumento, sua natureza. Daí temer a comer pequis? Talvez sim, como a dizer que a língua é seu órgão vital, razão de protegê-la: “O Garanço se regalava com os pequis, relando devagar nos dentes aquela polpa amarela enjoada. Aceitei não, daquilo não provo: por demais distraído que sou, sempre receei dar nos espinhos, craváveis em língua” (p. 253).

Assim, na voz de um jagunço sem “carta de doutor” a ninharia, insignificância ou o ordinário, tornam-se instrumentos de apreensão do mundo. É isso que confere à obra o caráter de conto, entendido como forma literária que se aproxima mais da

vida do que o romance, pois o que sai da boca de Riobaldo é matéria vivida do cotidiano, que se transforma em substância narrável, que ao falar parece lançar ao seu interlocutor a imperiosidade da própria língua, ou do próprio conto enquanto condição humana primordial de existência, trazendo à tona a ficção sobre a qual se sustenta o viver, ou o estado do conto em nós.

Ao contrário do distanciamento do ideal, o conto de Rosa propõe um caminho de pensamento que sulca o seu pavimento na exploração das situações da realidade comum, por isso, aqueles tiros disparados à primeira página são *nonada*, e todo o sertão é feito de tantos outros *nonadas*, mas são estas insignificâncias que dão a conto todo o seu significado (se é que esta palavra não nos trai neste momento), o que há de grande, no sertão e na literatura de Rosa, é a habilidade de partir do mais comezinho e pequeno, e fazer disso as estacas de sustentação desta grandiosidade que se agiganta a nossa frente como uma irônica ameaça de ser *nonada*.

Portanto, a qualidade de conto não está relacionada a critérios de extensão ou condensação do texto, mas à apreensão do ordinário como procedimento para compreensão do mundo. Procedimento este que pode se expandir sem limites fixos, até mesmo ao infinito, como a própria obra sugere. Podemos dizer da insignificância do enredo de *Grande sertão: veredas* se entendemos que um grande conto como este, ao sustentar uma questão de arte, o faz pela forma e não pelo conteúdo do que suas palavras dizem, sendo a linguagem a concretização dessa forma.

Um conto que começa *nonada* está a lembrar-nos que as palavras são a única possibilidade de criação do mundo, assim como o texto bíblico está a nos indicar que no princípio era o verbo, e este verbo declarou “haja luz”, para que da palavra houvesse o Gênesis, dessa forma um conto de começa onde nada há além de uma página em branco é uma forma de inauguração. Naquele momento em que são disparados os primeiros tiros o sertão ainda está por vir, logo, desde o início o sertão foi e permaneceu sendo uma grande espera: “Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme”.

O sertão é uma grande espera, pois se não se pode firmar os olhos e reconhecer os seus limites territoriais, o horizonte é o único pano de fundo do conto que parece não ter fim, por isso termina com o símbolo do infinito, como a dizer da profundidade de uma paisagem de miragem, um horizonte que como tal, é sempre inalcançável. E se o conto é uma forma que pode estender-se ao infinito, e se

Ricardo Reis afirma que somos contos, é porque tanto para ele quanto para Guimarães Rosa, a vida não se adéqua a forma do romance, onde a realidade é polida, porque conforme afirma Riobaldo: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.” (p. 113).

Assim como um nascimento, um conto é sempre uma promessa. Quem conta promete sempre novos contos, porque há sempre uma nova história imaginada em cada passagem da história que se está contando, como se estivessem todas entretecidas pela reminiscência, constituindo-se em uma só. O conto pode ser pensado então como um procedimento de escrita que pode ser expandir ilimitadamente, como sugere a obra rosiana que começa *nonada* e termina no infinito.

Portanto, se *Grande sertão: veredas* é um grande conto, não é a extensão de suas páginas que dá essa medida, mas a apresentação de um enredo simples, cuja intensidade do vivido faz com que Riobaldo vá aglutinando diversos contos, revelando a exaustiva e infecunda tentativa de resgatar a experiência que não poderá ser dita, mas que paira como sombra do indizível erguida no gesto incessante de contar.

Um alerta constante de Riobaldo se repete ao longo de todo o conto: *mire veja*. É possível penar que o jagunço não se refere simplesmente de forma redundante ao sentido dos olhos, uma vez que mirar significa originalmente olhar com espanto, ou admirar-se, enquanto ver é também descobrir, dar-se conta, e não somente apreender com os olhos. Mirar e ver é tomar-se de milagre ante a simples visão das coisas. Este é um ensinamento semelhante ao que nos deu o Mestre Caeiro em “O Guardador de Rebanhos”, que se maravilhou com o mundo, com os olhos de uma criança:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento

Para a eterna novidade do mundo...²⁰

E se Fernando Pessoa e seus pares heterônimos chamaram Mestre àquele que lhes ensinou a ter o pasmo essencial de uma criança, é porque sabe também, como o sabe Riobaldo, que *mirar e ver* é o gesto de reinauguração do mundo, uma filosofia dos sentidos, que movimenta o conto, pois quem conta não sabe o que conta, mas apreende o mundo pela via do ordinário, e conta o que não compreende: “Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos/ De todos os filósofos e de todos os poetas”²¹.

²⁰ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 204.

²¹ *Ibid.* p. 207

2 CONTO O CONTO OUTRA VEZ

“Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso”. Assim afirma Riobaldo, a voz de um homem já idoso que ao longo de mais de oitocentas páginas narra sua vida. Riobaldo muito fala, aparentemente em demasia, fazendo brotar de dentro do grande conto outros tantos pequenos contos, “causos” do universo do grande sertão, que se misturam, se multiplicam e se espalham como o correr das águas do grande Rio do Chico, que se ramifica em outras tantas pequenas veredas.

Guimarães Rosa afirma que “O escritor deve ser um Colombo”²², e se ele próprio se diz um escritor de contos, então ser contista é ser um descobridor, um desbravador de territórios por meio da língua. Se todo escritor é um Colombo, contar então se aproxima de navegar, e por isso não pode ser a poesia de Fernando Pessoa mais uma lembrança do contar como um gesto imperativo à vida?

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
 "Navegar é preciso; viver não é preciso".
 Quero para mim o espírito [d]esta frase,
 transformada a forma para a casar como eu sou:
 Viver não é necessário; o que é necessário é criar.²³

A escrita produzida por Rosa dá ao leitor a sensação de que está a ler com os ouvidos e não com os olhos, pois, se sua escrita é artificialização da fala, a exploração das sonoridades convoca a audição do leitor. Ao falar, Riobaldo parece prestar um tributo à própria língua, pois fala abundantemente e brinca com os sons produzidos, com as possibilidades de formação e significação das palavras, com a imitação dos sons da natureza e com a possibilidade que a própria fala tem de tornar-se fecunda, como se novas falas brotassem de dentro da sua, infinitamente.

Segundo explicação concedida pelo próprio Guimarães a seu tradutor italiano, a vereda é um oásis, as veredas são sempre belas (tal como representa a figura de Diadorim, que ensinou Riobaldo a apreciar a beleza, em meio à rudeza da vida jagunça), um lugar onde se encontra água, animais e terras férteis. O nome vereda é também associado aos córregos ou riachos, em contraste com as chapadas, que

²² LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 75.

²³ PESSOA, Fernando. *O Poeta Fingidor*. São Paulo: Editora Globo, 2009. p. 36

caracterizam os Gerais, de solo infértil e pouca vida. Assim, a fala assemelha-se a uma vereda em sua fecundidade, é rasgando o sertão por meio destas veredas de contar que aquele solo árido torna-se fecundo e “cantável”.

Se a inventividade linguística de Guimarães Rosa é sua característica mais marcante e talvez mais estudada, cabe lembrar que para o escritor são os analfabetos os mais aptos a criar neologismos, sendo da boca dos “ignorantes” em seu uso mais ordinário e fora dos ditames gramaticais que a língua é por excelência mais viva e se torna cada vez mais rica. É também esta ignorância o caminho para uma experiência auditiva com a linguagem, que permite as tentativas que guiam por um caminho onde o enrijecimento formal dá lugar a liberdade de uma criança que formula suas próprias hipóteses e se apropria da linguagem sem medo de errar.

A língua de Riobaldo insurge contra a língua portuguesa, sendo ainda ela própria, como o exercício de um gesto imperativo à vida, considerando a condição de um contador que falando em demasia, apercebe-se da linguagem enquanto forma de vida capaz de ser ainda mais complexa do que a vida, pois a linguagem não cumpre o compromisso de distinguir entre verdade ou mentira, real ou irreal, possível ou impossível... nela *tudo é e não é*. Esta é uma premissa da própria arte, pois o que diferencia o saber da arte dos outros saberes é justamente a suspensão da lógica filosófica da não contradição, por isso em arte cabe a colocação do jagunço, tudo é e não é.

Essa mesma possibilidade de ser livremente e propositadamente contraditório é evidente na obra de Pessoa. Sendo através dos heterônimos ou assinando como ele próprio, a obra do escritor português tem como característica as constantes mudanças de opinião e posicionamento sobre os assuntos, assumindo diferentes pontos de vista ao mesmo tempo, muitas vezes contraditórios. Esse contraste aparece quando se contrapõem os textos do ortônimo com seus heterônimos, ou dos heterônimos entre eles, como por exemplo, quando Aberto Caeiro afirma que “Tudo vale a pena”, tal qual Pessoa em “Mar Português”: “- Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena”²⁴, mas ao mesmo tempo se pode ler no texto “Floresta do alheamento”: “Nada vale a pena, ó meu amor longínquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena”²⁵.

²⁴ PESSOA, Fernando. *O Poeta Fingidor*. São Paulo: Editora Globo, 2009. p. 33.

²⁵ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.468.

Da mesma forma que não obedece à lógica da não contradição, a arte também constitui uma forma de saber, mas que não se pode determinar. Tanto Pessoa quanto Guimarães nos colocam de frente com o problema do conhecimento, ao fazer arte, a concretizam como uma forma de saber, mas não como uma forma de conhecimento, não é possível determinar qual é o saber da arte. Por isso, qualquer forma de autoconhecimento só se pode dar pela via do fingimento, “fingir é conhecer-se”, da mesma forma, qualquer conhecimento sobre o mundo também é inalcançável, “a vida não é entendível.” (p. 191).

Por isso, as máximas de Riobaldo inviabilizam um ensinamento moral ou algum tipo de enriquecimento de saber, não possuem um caráter educativo e nem tampouco oferecem algum tipo de solução, ao contrário, erguem um problema derivado de as palavras não poderem ser vistas para além delas mesmas. Nesse caso as palavras não operam como instrumentos de denúncia do mundo, apenas evidenciam a sua própria impossibilidade de solução aos problemas que elas mesmas suscitam.

A verdade está sempre beirando a mentira, a mentira aparece como um elemento da própria arte que ele conta. Será por acaso que no dicionário a palavra conto é definida também como “relato intencionalmente falso e enganoso”? Por isso, no grande conto de Rosa a ironia abre caminho para a realização da travessia, ao passo que a mesma língua que suscita os inúmeros questionamentos impede que a eles se dêem respostas definitivas.

A ironia se estende ao longo de *Grande sertão: veredas*, não apenas no que diz respeito à postura de ignorante, de uma certa inveja assumida por Riobaldo quanto à instrução de seu ouvinte, quando sua fala se choca com o pensamento culturalmente estabelecido e a carta de doutor se torna o sinônimo de um conhecimento medíocre, mas desvela-se irônico quanto à própria linguagem, quando suscita questionamentos que não pode responder, expondo a ironia que é inerente à própria língua.

Riobaldo conta quase como se estivesse em devaneio, seguindo a bússola de sua própria voz, por isso é como se as primeiras páginas do livro encenassem rodopios e volteios, como se adiassem uma busca pelo frágil enredo ao qual o leitor poderá ao fim do livro talvez identificar, mas será impossível reproduzi-lo ou recontá-lo.

Isto porque a obra de que aqui se trata não se sustenta pelo enredo, pelo contrário, se sustenta apesar da simplicidade do enredo, pois o cerne da obra está em simplesmente sustentar o gesto de contar, e garantir essa possibilidade de conceber um conto que seja um ou vários contos, nascendo dentro de outros, ao longo de muitas e surpreendentes páginas, como uma reivindicação do que nos torna humanos por excelência, a capacidade, e também a necessidade, de contar.

Rosa criou o seu conto como uma estória que produz estórias, não apenas pela via da repetição, do recontar, mas da capacidade da língua de reproduzir-se, de gerar uma história dentro da outra, infinitamente. Ao ser recontado por diferentes pessoas, todo conto, neste movimento de peregrinação, enseja sempre uma aurora, pois podendo ser precíval como é na efemeridade da fala, ao ser recontado reacende-se luminoso como aurora de todo recomeço. Este movimento de aurora é como o mais comum de toda fala, que ao surgir surge sempre como luminosidade ao sair do escuro, do escuro buraco da cavidade bucal, ou “O coração da gente, o escuro, escuros.”

A força da oralidade no grande conto de Rosa revela-se em não estar preso ao sertão de que fala, as suas palavras atravessam a terra, descrevendo as veredas de seu percurso, mas sem permanecerem presas a ela. O conto do sertão é tão transitório quanto o período da travessia, ou antes, a travessia dura em conformidade com o tempo do contar. A qualidade do literato é justamente sustentar ao longo de tantas páginas um enredo simples, tornando a narrativa extensa como a extensão do próprio sertão, fazendo do livro, um conto de tantas páginas, talvez o filho ilegítimo do qual falou Guimarães Rosa na mencionada entrevista com Lorenz (1965): “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça.”

Se Rosa escolhe não chamar a sua obra de romance, também é possível atribuir a isso a sua aproximação com a oralidade. O surgimento do romance no início do período moderno é o que principia a morte da narrativa. Isto porque o seu aparecimento e difusão estão intimamente relacionados à imprensa, ao livro, em oposição ao patrimônio da tradição oral, e é justamente por não alimentar esta tradição que o romance constitui para ela uma ameaça.

Por meio da sua fala, indomada, não instruída, não premeditada, Riobaldo nos lembra a nossa condição de seres essencialmente da fala, ou forma de vida

falante. Há também em Riobaldo uma capacidade inventiva no contar que ele não controla, seu relatos não obedecem ao seu planejamento: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver não é muito perigoso?” (p. 42).

Por outro lado, a genialidade de Fernando Pessoa se nos manifesta claramente na sua capacidade de ter criado tantos personagens, com a complexidade suficiente para serem chamados heterônimos, como se também não tivesse o controle sobre a sua potencialidade criativa. Declara por vezes que tais heterônimos surgiram tempestivamente ou nasceram dentro dele, como se o próprio Pessoa não tivesse controle sobre isso.

Esta falta de controle nos obriga a repensar a nossa suposição comum de sermos os possuidores da linguagem. Equívoco que se desfaz quando nos damos conta de que o homem possui a capacidade de falar sim, no entanto, tal capacidade não é apenas mais uma dentre tantas as faculdades dos seres humanos, a fala é justamente aquilo que pode distinguir o homem como homem.

Falar é um modo de atividade humana, a linguagem é a antinatureza natural ao homem, mas se a possibilidade da fala é a qualidade sem a qual o homem não pode ser considerado como tal, a linguagem não pode ser entendida apenas como produto da atividade humana, mas sim o lugar no qual o homem repousa a sua essência.²⁶ Isto significa que a linguagem propicia e concede o homem. A linguagem é uma forma de vida, quanto mais complexa a linguagem mais complexa é a vida, e a complexidade da palavra está nas apropriações de mundo que ela faz. Wittgenstein²⁷ dá um nome para algo que seria a forma de vida humana, ele chama isso, mais ou menos, de falar. Imaginar uma linguagem diferente equivaleria a imaginar uma forma modificada de vida falante. O homem seria, então, uma promessa da linguagem.

Esta reflexão nos conduz novamente a Fernando Pessoa, que pela voz de Ricardo Reis adverte que somos contos contando contos. Dizer que *somos* contos não é o mesmo que dizer que somos aqueles que contam contos, mas é afirmar de

²⁶ HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 191

²⁷ Apud CAVELL, Stanley. *Esta América Nova, ainda Inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 50.

forma consciente que a nossa condição de *ser* está, não na possibilidade de fazer uso da linguagem, mas só se torna possível *na* linguagem.

O homem não fala porque isso provém de alguma vontade especial, o homem fala porque isto lhe é natural, e o faz continuamente, acordado ou em sonho, ao ouvir ou ler, mas também quando não faz nem uma coisa nem outra, o homem fala mesmo enquanto não pronuncia palavra alguma. Enquanto fala, o homem é.

Segundo Heidegger (2011), não se deve dizer da palavra que ela é, a palavra se dá, no sentido de que ela mesma dá e concede, e o que ela dá é: o ser.

Dissemos igualmente que a “palavra” não apenas está em relação com a coisa, mas que a palavra leva cada coisa enquanto o ente que está sendo para esse “é”, nele a sustentando, a ele relacionando, nele propiciando à coisa a garantia de ser coisa. Por isso insistimos para que a palavra “seja” ela mesma o que o que sustenta e relaciona a coisa como coisa, e que ela “seja”, enquanto esse sustento, a própria relação. (p. 146)

Então concluímos que se a essência do homem repousa na linguagem, não somos seres dotados de, ou possuidores de linguagem, mas, sobretudo, *somos na linguagem*. Logo, se a linguagem é aquilo que sustenta a nossa própria essência, então esta não é, em sua essência, expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala, e o homem fala à medida que escuta, e escuta a fala da linguagem, o seu chamado. Por isso toda fala é uma correspondência à evocação da linguagem, é ao mesmo tempo uma resposta e um reconhecimento. Se somos *na* linguagem, devemos pensar a partir dela, tal como falamos a partir dela para encontrar aquilo que sustenta a nossa essência como homens.

Como um contador capaz de fazer do que conta uma forma de pensar a linguagem, Riobaldo pode ser considerado portador desta habilidade rara, que em 1936 Walter Benjamin declara estar em vias de extinção: a arte de narrar. Enquanto o romancista é o indivíduo isolado, incapaz de partilhar experiências, de dar ou receber conselhos, o narrador extrai da experiência aquilo que conta, não apenas da sua experiência individual, mas da relatada por outros, compartilhando-as. Este papel é desempenhado por Riobaldo, um homem que conhece bem a sua terra e as suas tradições a tal ponto que sua voz parece conter a de muitos outros sertanejos, recontando as histórias orais que compõem o universo do sertão pelas bocas de narradores anônimos.

A narrativa de Riobaldo é como um enorme conjunto de comentários, fazendo destes o caminho fundamental do conto, comentários estes muito próximos dos conselhos, característica da narrativa segundo Benjamin, como se estivesse o tempo todo a convocar esta sabedoria da tradição oral. Esta sabedoria se apoia numa visão da morte como experiência necessária e cotidiana, de forma que os gestos de contar e recontar são como uma incorporação, tanto de narrador como ouvinte, de uma consciência da efemeridade e ao mesmo tempo da possibilidade de eternidade da vida.

Neste sentido, Walter Benjamin defende a ideia de que o narrador deriva da morte sua autoridade de contar, à maneira de um "cronista", quem precisa libertar-se do limite imposto por Cronos, ou seja, da História, substituindo-o por uma inserção no fluxo insondável das coisas. (ALMEIDA, 2010, 97)

Já na poesia de Pessoa podemos observar que Os monólogos dos heterônimos são poesia, cântico, que falam espontaneamente de um aqui e agora, mas que guardam uma dimensão narrativa quando falam de um "eu", são uma espécie de diário, por isso são também uma forma de contar, quando se descrevem. "Sou o Descobridor da Natureza./ Sou o Argonauta das sensações verdadeiras"²⁸. Além das narrações em prosa sobre cada um, a própria disposição cronológica dos textos, mostrando a evolução intelectual e moral de cada um dos heterônimos mostram o orquestramento de um narrador.

Nós, que nascemos com as palavras, devemos saber pastoreá-las, nós que as dominamos, e pastorear palavras significa encontrá-las, trazê-las de volta, atraí-las, e para isso se faz necessário que as escutemos. Guimarães Rosa está a nos lembrar que a palavra não é algo com o qual eu qualifico o mundo, ela é a substância do mundo, a arte tenta trazer novamente a palavra para essa condição substantiva.

Ao falar como quem fala ao ar, a um ouvinte que em momento algum se pronuncia, Riobaldo parece querer escutar as próprias palavras, encontrar uma maneira pela qual possa reconduzi-las, encontrar um rumo certo, pois sabe que o comportamento das palavras não é separado de sua própria vida, de forma que ao contar a sua vida que não entendeu o sertanejo buscasse encontrar algum sentido,

²⁸ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 226.

encontrando o caminho das palavras, que denunciam o caminho de sua própria história.

O início abrupto da narrativa do grande conto, aberta com um travessão e a fala, sem que haja qualquer forma de mediação que situe o leitor em condições de tempo e espaço provocam a situação do “aqui e agora” da fala, rompendo com o padrão comum do texto escrito, e deixando o leitor sem defesas, ou simplesmente perdido, até que consiga ao longo das páginas situar-se. Ao provocar esta sensação de estar perdido, Guimarães Rosa está a lançar um convite para o pensamento, como se estivesse a indicar desde o primeiro travessão que o sertão, ou o pensamento, não pode ser facilitado, é encontrado quando perseguido.

Se o caminho traçado pelo ex-jagunço é guiado apenas pelas palavras, tendo como bússola a escuta, então pode-se dizer que “Se é a própria linguagem, em sua dimensão própria, e não na transparência do signo, que é trazida à luz nessa estranha prosa, é compreensível que a linguagem se contorça para auscultar suas próprias entranhas” (PRADO Jr., 1985, apud LAGES 2002).

Reproduzindo a oralidade, Rosa está a nos lembrar que a escrita é a raiz do esquecimento, enquanto a narrativa, ou o exercício de ser um *conto*, *contando contos*, é fruto da faculdade da memória, capaz de tecer a rede de inúmeras histórias, ao contrário do romance em que sob a forma de rememoração o narrador focaliza apenas uma história, uma vida, um herói, como se estas duas formas de desdobramento da memória fundante, a reminiscência, fossem a separação entre oralidade e escrita.

A luta contra o poder do tempo a memória perpetuadora do romance está calcada apenas no poder perpetuador da escrita. Já em Grande sertão: veredas tudo lido gera esquecimento e não memória, de tal forma que o enredo torna-se insignificante, é um livro que não pode ser recontado.

Contar alguma coisa é tirar-lhe o perigo, fazer com que as coisas sejam percorridas. Contar é também cantar, e para Riobaldo “Tudo, nesta vida, é muito cantável”. Por isso, o sertão, tal como a vida, não oferece resistência ao ato de contar. Segundo Fernando Pessoa contar é retirar o terror das coisas:

Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se

forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.²⁹

Olhando pelo ângulo de uma biblioteca universal, o sertão seria uma terra inabordável e inacessível, “o sertão não tem janelas nem portas” (p. 709), mas as vivências do personagem a tornam abordable, excessivamente, não oferecendo nenhuma resistência ao gesto de contar.

No grande conto de Rosa, o gesto de contar é feito indisciplinadamente a partir da experiência comum, de uma vivência de ex-jagunço que despreza o saber instituído por uma biblioteca universal. “Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.” (p. 134).

E se para Riobaldo contar não exige nenhuma instrução, é porque ratifica mais uma vez esta luta contra o saber instituído, que é assumida e declarada por Guimarães Rosa:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana.³⁰

Segundo Benjamin a natureza da verdadeira narrativa tem sempre em si uma dimensão utilitária, que pode consistir numa sugestão prática, num ensinamento moral, num provérbio ou numa norma de vida, fazendo do narrador, um homem que sabe dar conselhos.

Riobaldo traz em suas palavras sob a forma de aforismos e assertivas paradoxais ensinamentos que muitas vezes não se oferecem como uma forma de saber palatável, por isso conduz a uma situação em que a arte constitui uma forma de desconhecimento. Então, como considerar portador de alguma *sabedoria* este contador que diz: “*eu quase que nada não sei, mas desconfio de muita coisa*” (p. 14)? As falas de Riobaldo se transformam em máximas, provocando a audição do leitor, pois não funcionam como uma localização de leitura ou como contribuição ao enredo, por isso não adéquam também a condição de Riobaldo como um personagem, que não cumpre um papel, mas um desempenho.

²⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 59.

³⁰ ROSA, João Guimarães. BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 90.

Desta forma Riobaldo está mais uma vez a por em xeque a condição de sábio, pois, se quem detém o enigma é aquele que conhece a resposta, como pode ser ele aquele que sabe e não sabe ao mesmo tempo um sábio? Ou sábio é aquele que aprende ao mesmo tempo em que ensina?

O saber de Riobaldo colide com o saber estabelecido pela ciência e desafia seu interlocutor, possuidor de “carta de doutor”. A fala de Riobaldo é feita de casos não conhecidos na História, suas estórias nada tem com o saber institucionalizado e douto representado pelo seu ouvindo instruído. Em “Aletria e Hermenêutica”, prefácio ao seu livro “Tutaméia”, Guimarães Rosa afirma: “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.” Por isso sua escrita aproxima-se da anedota e do riso, mas de forma muito consciente e séria, pois para Rosa “Não é o chiste rasa coisa ordinária: tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. Por isso o conto de Guimarães Rosa propõe a anedota como caminho de pensamento que afronta ou coloca em xeque o pensamento de seu visitante doutor.

Se sábio é aquele capaz de aconselhar, a qualidade primeira daquele que pode dar conselhos é saber contar, pois aconselhar nada mais é do que sugerir uma continuação para a narrativa daquele que expõe a sua situação. Por isso a sabedoria, como entendida por Walter Benjamin, está intimamente relacionada à capacidade de contar, capacidade esta inerente ao jagunço, que não apenas sabe contar, mas conta contando como se conta, porque o que sabe essencialmente e parece querer ensinar-nos é que a vida é um grande conto.

Pessoa sempre tencionou ser um “criador de civilização”, um mestre, a cultura para ele permitia um novo nascimento, uma nova vida. Riobaldo por sua vez, ironicamente despreza esse saber culturalmente estabelecido que defendia Pessoa, mostrando que o seu saber inculto, sem carta de doutor, em nada deixa a desejar à riqueza de pensamento.

Se Riobaldo nos desafia por ser um homem de pouca instrução, mas ainda assim possuidor de uma sabedoria estarecedora, Fernando Pessoa nos afronta ao apresentar a possibilidade de ser irrefutavelmente contraditório. Inventando outros partindo de um único “eu”, Pessoa abriu a oportunidade de pensar autonomamente de diversas formas, ser ao mesmo tempo de opiniões contrárias tendo como álibi as múltiplas individualidades, permitindo-se assim ser livremente contrário a si e ainda

assim verossímil, desafiando-nos a desconfiar de nossas próprias convicções ao expor as constantes tensões que coabitam no ser. Cada uma à sua maneira, a voz de Riobaldo e as múltiplas vozes pessoas fazem-nos desconfiar do que chamamos sabedoria.

Mas ambos, o poeta português e o homem do sertão, pela via da ordinariedade ou da alta instrução, traçam seu caminho através do contar. Riobaldo conta-se a si mesmo, Pessoa o faz na voz de outros, cujas biografias também conta. Pessoa se investiu desta árdua missão pedagógica, deste desejo de revolucionar a pátria língua portuguesa, Riobaldo ao contrário, o que “quase que nada não sabe”, insurge genialmente, em assertivas paradoxais, contra o saber culturalmente estabelecido. Mas ambos, por vias diversas nos dão prova de sua genialidade, através do contar.

Quem conta não tem o controle sobre o que conta, por isso muitas vezes, ao querer dizer algo o sujeito diz outra coisa diferente do que desejou, não é a subjetividade, é a sua objetivação, como todo trabalho artístico. Por isso Rosa afirma “Mas, em arte, não vale a intenção”³¹. O conteúdo da obra não é uma intenção, o contar conta contando como se conta, mas não o que é contar, utilizando o verbo na sua primazia infinitiva.

Em *Grande sertão: veredas* os motes ou aforismos lançados ao leitor desavisado colocam em suspenso o pensamento, pois chocam ao não se oferecerem como soluções, ensinamentos morais ou qualquer forma de saber palatável. Por isso as palavras vindas do inesperado, da absurda sabedoria de um homem ignorante surgido de uma terra de barbárie, ferem como tiros contra os quais não se tem defesa, disparadas do buraco escuro que é a boca de um Riobaldo sem rosto, como os canos de uma espingarda que se sobrepõem à face do atirador. O grande conto do sertão colide, portanto, com toda a bagagem de conhecimento garantida pela “carta de doutor” e incisivamente também com a expectativa de um leitor sobre o livro, que não traz respostas, mas ensina apenas a fazer “*outras maiores perguntas*” (p. 588).

O não saber de quem conta, fazendo-o como um ato de desvario, desrespeitando categorias de tempo e espaço, afronta e ri-se do próprio saber

³¹ ROSA, João Guimarães. BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 91.

culturalmente instituído, que obrigatoriamente é limitado para garantir a sua própria condição de saber. Portanto, não há no conto um saber ou uma verdade estabelecida de antemão, Riobaldo não fala daquilo que sabe, o conto não é o caminho para o conhecimento, mas é o caminho para o próprio caminho, contar é uma forma de saber que está sempre a caminho e só sabe enquanto está a caminho, é no caminho que qualquer sentido de ser ou de estar vivo se dispõe. “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p. 85).

Há uma espécie de cegueira provocada pela travessia: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada.” (p. 42). Parece que as coisas se permitem ser atravessadas, mas não vistas quando estão no meio do caminho, e se ver se aproxima de entender, há mesmo uma defesa das coisas em serem entendidas. Mas se Riobaldo nos alerta o tempo todo sobre o poder de mirar e ver, esta cegueira ante as coisas é provocada pela própria razão.

Não há onde firmar os olhos no sertão, não é possível saber onde começa e onde termina, a linguagem desatina numa forma de delírio capaz de dispersar as coisas, impossibilitando que se formem imagens, que voltam ao leitor sob a forma de abstração. Essa situação de não limite impede qualquer forma de conhecimento sobre as coisas: “Não se tem onde acostumar os olhos, toda a firmeza se dissolve. Isto é assim. Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia.” (p. 444).

Por isso as imagens não se definem no conto, mas se erguem e em seguida se dissipam, gerando uma situação de não limite, uma impossibilidade de emoldurar uma paisagem clara do grande sertão. Assim como as imagens não se formam no sertão, os contornos imprecisos não permitem traçar um desenho geográfico, tal qual a descrição do Liso do Suçuarão que só “Se emenda com si mesmo” (p. 41), como se fosse a própria representação do infinito.

A ausência de contornos é não só da terra, mas dos próprios personagens que não tem rosto, as fisionomias não se formam, a imagem mais clara que temos é o rosto de Diadorim: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho” (p. 188). No demais, as descrições são de certa forma genéricas, como a que faz de Joca Ramiro: “E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo” (p. 157), alguns não tem sequer alguma descrição física como o compadre Quelemém.

Mas a imagem que com mais insistência Riobaldo tentava lembrar, mas que não resultava em sua mente em qualquer fisionomia definida, era a do Hermógenes: “Pelejei para recordar as feições dele, e o que figurei como visão foi a de um homem sem cara” (p. 824), como se a sua face representasse o demoníaco, que se metamorfoseia a sua frente impedindo qualquer retrato, impossibilitando a visão.

Se ao contar Riobaldo não revela seu próprio rosto, como mistério abre a possibilidade de assumir diversas máscaras enquanto conta, “Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei: que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade!” (p. 57).

Se o pensamento impede a visão das coisas, a outra forma de descortiná-las seria pela via do sentimento, se o conto forja uma geografia do sertão é porque há uma projeção de sentimento que lhe confere a situação de lugar, de forma que as categorias de tempo e espaço não são autônomas.

Em *Grande sertão: veredas* não há um saber ou uma verdade estabelecidos de antemão, a verdade ou saber se constituem entre aquilo que Riobaldo observa, recorda e imagina, à medida que conta, por isso sua forma de pensar ou de constituir um saber é investida também de afetividade, é um sentir-pensar.

Esta definição provém do próprio Guimarães Rosa, referindo-se ao caráter paradoxal da palavra saudade e do que ela representa no imaginário cultural português, ao ser perguntado pelo crítico alemão Gunter Lorenz sobre o que é para ele “brasilidade”, responde:

Duvido que outras pessoas pudessem tirar disto uma conclusão mas, aqui entre nós dois, isto não é importante. Ou digamos, para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e sentir: “brasilidade” é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto.³²

E nesta esteira de sentir-pensar concebe *Grande sertão: veredas* como uma travessia não qual o caminho se descortina pela via do sentimento, e dessa forma faz a sua “leitura” da natureza, naturalizando este sentimento através do contar.

³² LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 69.

Assim como Rosa fala de um sentir-pensar, Pessoa também coloca pensamento e emoção conjuntamente, especialmente no que diz respeito à linguagem:

A palavra contém uma idéia e uma emoção. Por isso não há prosa, nem a mais rigidamente científica, que não ressuma qualquer suco emotivo. Por isso não há exclamação, nem a mais abstratamente emotiva, que não implique, ao menos, o esboço de uma idéia.³³

Ao dizer que o que “em mim sente ‘stá pensando”, Pessoa nos revela também que quando escreve o faz ao mesmo tempo em que pensa, analisa e interpreta. Por isso, o que espera de seu leitor é mais do que experimentar uma sensação da leitura, mas espera e exige do seu leitor pensamento, que seja capaz de ao mesmo tempo sentir e pensar.

De tal modo nos ensinou Pessoa através de Alberto Caeiro, que a compreensão não se dá puramente pelo pensamento, mas por ver as coisas e senti-las:

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...
Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...³⁴

Retornar a inocência de não pensar é como retornar a infância, ou à aurora da vida, a mesma aurora desde cujo raiar o sertão tonteia, e o raiar da aurora no sertão é o início do conto, a aurora é a palavra inicial capaz de trazer a luz, como o sol.

Com o título “Ficções do interlúdio” Pessoa nos mostra que no intervalo de uma vida o que nos cabe é contar o conto que somos, ou os contos que somos, as

³³ Nota preliminar de Ricardo Reis à poesia de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 297.

³⁴ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 204-205.

ficções de nós mesmos, é o que compete a cada ser humano. Segundo ele, fabricamos três ordens de ficção para que possamos viver: as da memória, as da imaginação e as da inteligência, mostrando-nos que estas ficções é que nos orientam nas nossas relações com nós próprios. Por isso, sua busca pela verdade pressupõe desde já que “tudo é fingir que é”, em que a verdade nada mais é do que a harmonia destas ficções.

Logo, o mundo humano não é o ilusório nem o real, é o entre. Esta concepção se aproxima da afirmação de Riobaldo de que “tudo é e não é”, pois a verdade existe apenas enquanto coerência da ficção. Negada ao homem a possibilidade do absoluto, nestas plurais ficções, a perfeição ou unidade torna-se inalcançável, o homem permanece sendo aquele que está sempre a caminho. Assim, é impossível também o conhecer a si próprio que não seja por meio do fingir-se, cabendo ao homem estar sempre no limiar da verdade, tendo a perfeição como característica apenas enquanto relativa, cabe-lhe ser plural, como pressupõe esta relatividade.

O poeta fingidor fingiu ser outros a fingirem conhecer o mundo, alterando a cada heterônimo o ângulo de visão que tinha das coisas, como se a possibilidade de percebê-las sob infundáveis olhares lhe facultasse o poder de conhecer a “realidade” em sua totalidade, explorando todos os labirintos da inteligência numa busca por uma visão abrangente.

Os heterônimos permitem ao poeta divisar o mundo em ângulos específicos, proporcionando as diferentes visões da realidade que foi capaz de conceber. Por trás deles Pessoa se oculta para se revelar, mas revela-se somente obliquamente. Pessoa atribuiu sua criação heteronímica a sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”³⁵, por isso, como máscaras adotadas pelo poeta, tornam sua face cada vez mais indecifrável, sendo impossível determinar o limite entre a face e a máscara, pois, como afirma Álvaro de Campos em “Tabacaria”: “Quando quis tirar a máscara,/ Estava pegada à cara”.³⁶

No esforço de conhecer a realidade como um todo, Pessoa tencionou ser todos, em todas as épocas, no que ele chamou de “uma série e contas-entes ligadas

³⁵ PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de Antóónio Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986, p. 199.

³⁶ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 365

por um fio-memória”, como se procurasse reproduzir a tessitura do grande conto em que estão inseridos todos os falantes, pois se não existe uma linguagem natural, no sentido de que constitui uma natureza humana, simplesmente dada e existente, então toda linguagem é um envio histórico, mesmo que o homem não conheça a história, então cada falante não inaugura o novo, mas nasce já inserido nesse pano de fundo, se utiliza dos sentidos que lhe são historicamente enviados, como o fio-memória de que fala Pessoa.

E encontrar esta tessitura é parte de seu caminho para sentir-se todos, para sentir tudo:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
 Quanto mais personalidades eu tiver,
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
 Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,

Estiver, sentir, viver, for
 Mais possuirei a existência total do universo,
 Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.
 Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
 Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
 E fora d’Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.³⁷

Então Pessoa foi plural: foi Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares... Mas se pensamos que esta pluralidade parece apenas a característica singular de um gênio louco, a história de um velho homem do sertão mostra que ser plural é o destino e a qualidade de cada um, ele, Riobaldo, que Urutu-Branco e Tatarana também é ou já foi, tem em cada nome a memória de sua própria pluralidade, de alguém que não é um, mas contos.

Querendo ser “toda gente em toda parte”, Pessoa se conta através destes heterônimos, nas suas ficções do interlúdio, que é sua vida. No entanto, ele próprio reconhece a impossibilidade de um conhecimento pleno, de uma totalidade utópica, já que “cansa ser, sentir dói, pensar destrói”.

E se é impossível para uma única pessoa experimentar essa totalidade, os heterônimos se tornam os instrumentos pelos quais Pessoa busca conhecer a complexidade do real. E a origem de toda sua obra está na necessidade de ser em todas as figuras que cria, desdobrar-se, ver-se de fora - pois qualquer gesto artístico obriga a sair de si - e ser o autor de sua própria vida, o conto que conta seus próprios contos.

³⁷ Ibid. p. 406

Fernando Pessoa não se limita a narrar-se, antes, ficciona-se. Mas não é obra-vida de Pessoa apenas a amostra exacerbada daquilo que fazemos todos nós? A pergunta “quem sou eu?” não abre sempre a possibilidade para infindáveis respostas que de certa maneira são sempre alguma forma de ficção? “Fingir é conhecer-se”.

Portanto, se caberia a incoerência gramatical de afirmar Pessoa são, caberia a mesma flexão verbal a cada um que se conta-reparte-multiplica. Pois se cada conto é uma promessa de novos contos, se cada homem é uma promessa da linguagem, todo homem é um singular das pluralidades que contém em si, que conta de si. Assim, o poeta português apenas se encontra sendo este plural: “Multipliquei-me para me sentir”, “E eu que me aguento comigo/ E com os comigos de mim!”³⁸

Para Pessoa a arte era uma tarefa, uma missão a cumprir, mas era também uma fuga da realidade para a qual se sentia incompetente: “O ideal é um mito da acção, um estimulante como o ópio ou a cocaína: serve para sermos outros, mas paga-se caro – com o nem sermos quem poderíamos ter sido.”

Sua forma de auto-autoria foi criar os heterônimos. A heteronímia foi a experiência da aprendizagem de existir para Pessoa, garantindo a autonomia do texto poético frente a qualquer coisa. Alberto Caeiro era sereno, alegre, pagão do princípio, a primavera em gente, ser luminoso, voz da terra, é a infância encarnada. Com Caeiro aprendeu a ver “sem estar a pensar”, com os olhos de uma criança, ver fora do tempo e do espaço e não temer a morte. Para Caeiro as coisas não tem significado, tem existência, nos ensina a olhar para a natureza analfabeticamente. É o antídoto contra a tristeza que Pessoa afirma sentir ao longo a vida.

Álvaro Campos foi o sonhador, o mais parecido com Pessoa, viveu os entusiasmos que ele não conseguiu experimentar com seu próprio corpo, é o que purga os seus medos. Pois, além do fantasma da tuberculose, o outro fantasma que perseguiu Pessoa por toda a vida foi o da loucura, de que sofria sua avó paterna, com quem conviveu desde menino. Mas para transformar este medo da loucura em privilégio, fez dela uma manifestação do gênio, fazendo com que Álvaro de Campos

³⁸ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 404.

enlouquecesse em seu lugar: “Sem a loucura o que é o homem/ Mais do que a besta sadia/ Cadáver adiado que procria?”³⁹.

Já Ricardo Reis era um mestre cujo medo da morte sempre irrompe, um ser triste que quer ver de longe a vida, um epicurista triste, pagão da decadência a caminho da serenidade.

Com cada heterônimo Fernando Pessoa pôde ser alguém completamente diferente. Mas se olharmos para o grande conto narrado por Riobaldo, sabemos que ele próprio descreve a si mesmo em momentos passados como uma pessoa ou pessoas diferentes.

Riobaldo se conta como o menino, o estudante, o professor, o atirador, o jagunço Tatarana, o chefe Urutu-Branco e por fim o Riobaldo velho, barranqueiro, narrador que apresenta todos os outros. Cada um destes é sempre outro em relação ao Riobaldo que agora assume e conduz a narrativa de sua vida.

O jagunço Riobaldo não apenas conta, mas reconta, porque para ele cada acontecimento é passível de ser tomado em revista, de ser retomado em novo contexto, de ser refletido.

Neste ponto Fernando Pessoa assemelha-se à Riobaldo, por submeter à análise tudo quanto pensava ou sentia, sendo assim como o jagunço que narra o grande conto do sertão, um revisionista, alguém que passa em revista o que fez. Essa é a característica que possibilita Pessoa a aproximar-se de sua intenção de ver-se “de fora”.

As certezas as quais Riobaldo por vezes afirma e louva, a maioria frases ditas por Compradre Quelemém, são desfeitas em seguida, não há a fundação de verdades, apenas a manutenção constante da dúvida, dúvida de si mesmo e das certezas alegadas por outros, fazendo de Riobaldo alguém que se esquivava das certezas, um fugidor: “Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga.” (p. 142).

Esta qualidade de fugidor é também uma consequência de ter uma “alma errante”, pois cada acontecimento que presentifica pelo recurso à memória através do conto não se fixa, assim como cada verdade assumida no pensamento daqueles momentos narrados já não se adequa hoje a sua condição atual, por isso por vezes nega o seu passado, ou nega quem foi: “relembrando minha vida para trás, eu gosto

³⁹ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 76.

de todos, só curtindo desprezo e desgosto é por minha mesma antiga pessoa” (p. 192), “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (p. 132), “Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado” (p. 376).

Esta mesma característica de oscilação aparece com o poeta português e se manifesta nos heterônimos, não apenas quando comparados entre si, mas cada um na sua individualidade é também contraditório ou paradoxal, sendo esta uma característica essencial de Pessoa. Esta constante mobilidade, essa figura que não se fixa, faz com que não se possa formular sobre Pessoa definições precisas e definitivas, por isso chega a afirmar de si mesmo em carta para Miguel Torga em 1930: “Nunca sou dogmático, porque não pode ser quem de dia muda de opinião, e é, por temperamento, instável e flutuante”(apud MOISÉS, 1998, p. 31).

Do mesmo modo, chega a descrever na mesma carta a impossibilidade de fixar-se, a sua qualidade sempre mutante:

O senhor pode talvez admirar-se de que alguém que se declara pagão subscreva tais coisas imaginárias. Fui um pagão, porém, dois parágrafos acima. Não o sou mais enquanto escrevo isto. No fim desta carta espero ser já algo de diferente. Ponho em prática até onde posso a desintegração espiritual que prego. Se sou alguma vez coerente, é apenas como uma incoerência de incoerência. (apud MOISÉS, 1998, p. 31)

Em *Grande sertão*: veredas esta oscilação se reflete em Riobaldo na sua atitude como chefe ao tornar-se o Urutu Branco, pois procura nos exemplos de Medeiro Vaz ou Zé Bebelo as referências para o seu próprio comportamento enquanto chefe, mas enquanto o faz, questiona esses modelos, assim como questiona as suas próprias atitudes, fazendo com que todos os acontecimentos ou ações suas ou dos outros sejam passíveis de questionamento, de revisão.

Essa atitude não se dá apenas no que diz respeito ao seu posicionamento como chefe dos jagunços, mas na vida como um todo, a forma de contar de Riobaldo oscila da mesma maneira, pois sua forma de recontar os fatos não é ingênua.

Riobaldo reconta várias vezes a sua vida porque sabe que a verdadeira arte de contar histórias reside em contá-las novamente. Logo de início começa a falar avidamente, como quem espalha uma notícia:

Daí,vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram. (p. 3)

Mas o desfecho deste primeiro conto não é mais do que o prenúncio do que será o sertão, no qual o leitor acaba de entrar sem poder jamais sair:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora adentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Uruçuia. Toleima. (...) Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniães...o sertão está em toda parte. (p. 3)

A partir do momento que adentra este sertão, tudo são histórias ouvidas e recontadas, por isso o conto de Rosa aproxima-se da narrativa perfeita de que fala Benjamin em seu texto sobre o narrador, a qual “vem à luz do dia como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas”. Em *Grande sertão: veredas* há um continuum narrativo, contos entrelaçados pela voz do narrador, assemelhando-se a essa “superposição de camadas finas e translúcidas” proporcionada pela tradição oral, um entretecimento de diversas histórias que parecem pequenas veredas, delineando suavemente o espaço do sertão, e que alimentam um mesmo rio narrativo, veredas que são como os diversos contos contados por nós, nascendo e desembocando no rio que é a própria vida.

O grande conto de Rosa é feito de recontar contos, por isso o sertão está em toda a parte, chega até onde chegam estas narrativas: “O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei” (p. 856). É de buracos que sai o sertão, como é de buracos que sai o que se conta, os buracos da própria cavidade bucal, os buracos escuros da lembrança preenchidos por imaginação.

Assim como afirma Riobaldo que o sertão está em toda a parte, o conto também tem o poder de estar em toda a parte, mas sem ter lugar. Se o conto é fala, este se expande sem fronteiras de territórios, pois a fala não possui um território apreensível.

Esta a é a força da oralidade, este é o poder de uma narrativa. O estar em toda a parte é o poder natural de todo o conto que é recontado, e novamente, e novamente. Assim a fala tem o poder de atravessar o espaço geográfico sem

respeitar fronteiras, sem criar raízes ou fundação em lugar algum. Contar é partir de uma escuta, e se não se pode determinar a origem ou o destino do que se conta, é impossível determinar o solo de sua estadia.

Como herança dos contadores ao longo dos séculos, deslocando-se entre povos, sendo recontados, modificados, os contos transitam sem nunca se fixar, a qualidade do conto é ser nômade, por isso a fala em si é já a realização de alguma travessia, falar é atravessar. Se o homem é um conto, ou uma fala, sua alma é também nômade em si mesma, e sua vida uma travessia.

Mas o que sai destes buracos está em toda parte, todo o espaço é ocupado pelo conto. Se contar é realizar uma travessia, é também alimentar o desejo de ocupar os espaços, de estar em toda a parte, como quis o poeta português, o mesmo desejo também do jagunço: “Ah, a gente ia encher os espaços deste mundo adiante. Aonde é que jagunço ia? À vã, à vã. Tinha minha vontade, de estar em toda a parte.” (p. 638).

Neste ponto Guimarães Rosa parece partilhar da mesma intuição de Fernando Pessoa, pois utiliza-se da palavra para atender ao seu desejo megalômano de ser muitos como expressa ao fim da Ode Triunfal de Campos: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”⁴⁰. Este desejo de abarcar todas as coisas, mesmo inatingível, parece ser o combustível de quem conta.

No entanto, a fala de Riobaldo se revela frágil pela sua impossibilidade de abranger a vida, de segurar os acontecimentos na fala e capturar as origens ou trazer respostas: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi.” (p. 701). Da mesma forma o *Livro do Desassossego* de Pessoa, pode ser considerado, como o afirma Teresa Rita Lopes (1990), “o diário de sua incompetência para viver”, porque a grande compreensão que aqui se dá é de que a vida simplesmente não pode ser *compreendida*, só lhe cabe ser *contada*.

Num constante exercício de construção e desconstrução, o narrador do sertão oscila entre o desejo de crer em uma verdade absoluta e a consciência da impossibilidade de uma crença incondicional, por isso a narrativa segue em movimentos de avanço e recuo. “Ou conto mal? Reconto.” (p. 78). Dessa forma, Riobaldo não só conta como reconta insistentemente, numa atitude de constante

⁴⁰ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 311

revisão. O ex-jagunço não revisiona apenas toda a sua vida, mas também todas as suas falas, num questionamento que torna o seu contar incerto, *difícultoso*.

Recorrendo à memória, o não lembrado atua sobre o lembrado ditando o ritmo do conto, ao passo que o contador se dá conta da impossibilidade de uma memória total, por isso alterna entre a prolixidade e as reticências. E esta oscilação faz do contar não um procedimento linear, mas um gesto oscilante e ininterrupto, e nisto habita o gerúndio do verso de Ricardo Reis, a vida, ou realizar a travessia de que nos fala Riobaldo, é estar constantemente *contando* contos.

Há um sentido trágico na linguagem que se dá pela sua impossibilidade de responder às questões que ela própria suscita. A linguagem é o lugar onde uma expectativa e o seu cumprimento fazem contato, mas ao mesmo tempo esta mesma linguagem não oferece garantias a estas expectativas, pois o seu compromisso é consigo mesma. Ela é o lugar em que Riobaldo pode afirmar “Tudo é e não é...”, é também onde as coisas garantem o seu estatuto de coisas, onde a verdade é a verdade da palavra, garantindo a veracidade do que foi narrado em simplesmente ser o que foi narrado, porque as coisas que se deram não são senão como são narradas depois...

O diabo, por não existir insiste: “o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo.” (p.77). Mas a frase citada revela ainda no uso do gerúndio em “sabendo” que para Riobaldo o saber é circunstancial e nunca absoluto, pois pode mudar e reinaugurar-se a qualquer momento. Por isso, se considera o saber estático uma armadilha, só pode ser com ironia que dirige ao seu ouvinte: “Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor” (p. 28).

Também ciente desta impossibilidade de chegar a uma verdade absoluta, ou de uma compreensão plena da vida, Pessoa não cessa porém de a perseguir, não apenas para si mesmo, mas para toda a humanidade, como o estimulador de almas que tencionou ser. Por esta razão queria criar nas pessoas o desejo pela salvação. Para ele a religião era para o povo inculto, plebeus, enquanto a arte era para a aristocracia, por isso, se para o povo este desejo se representava em D. Sebastião, um messias popular, Pessoa estimulava o sebastianismo como uma força patriótica.

Mas impulsionar o desejo pela salvação não significa a crença em uma absoluta verdade, pois sabe que a única verdade é aquela a que o verbo veio dar vida, esta é a única verdade imperecível, pois “Como somos creanças não e

sabemos nada, vivemos dos contos que nos contam e o conto que é contado enquanto contam é a história de tudo, o único conto que alguma vez foi verdade no mundo” (PESSOA apud LOPES, 1990, p. 223).

Esta é a mesma razão que leva Riobaldo a dizer: “Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.” (p. 863). Porque não é a própria ficção que cria o que chamamos verdade? “Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade!” (p. 110).

E se considerarmos que Pessoa dedicou a sua vida a este constante faz-de-conta, foi isto a sua vida mais real, e que foi muito menos lúdico do que um compromisso assumido consigo mesmo, de que tinha contas a prestar à humanidade, com um propósito definido: “Isso é tudo uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.” (PESSOA apud LOPES, 1990,p. 57).

Logo, conhecer-se, para Pessoa ou para Riobaldo, só pode ser por meio do contar-se, e o resultado disto será sempre uma ficção, se considerar que a construção de identidade passa por aquilo que se conta sobre si mesmo, e todo gesto de construção da identidade passa inevitavelmente pela memória, pois toda memória já em si uma forma de ficção. A começar pelo simples fato de que toda recordação emerge no tempo presente e segundo Deleuze, o tempo *próprio* da recordação é o presente: ou seja, o único tempo apropriado para recordar e, também, o tempo do qual a recordação se apodera, fazendo-o próprio. No entanto, o sujeito presente já não é mais o mesmo sujeito da experiência vivida no passado, nem a sua percepção sobre os fatos. Segundo Pessoa, o real só o é pelo que foi narrado:

Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira.⁴¹

⁴¹ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.59

Para o narrador a memória é a principal faculdade, é ela que permite não apenas apropriar-se do curso das coisas, como também resignar-se com o seu desaparecimento. O contador de *Grande Sertão: veredas* fala para resgatar seu passado doloroso e finalmente encerrá-lo na condição de passado: “Essas coisas, não gosto de relatar, não são para que eu alembre; não se deve, de. Ao senhor, só agora, sim: é de declaração, é até ao desamargado dos sonhos.” (p. 475).

Assim como a palavra possibilita dominar os acontecimentos para afastá-los, para colocá-los na posição que se deseja, possibilita também o afastar-se de si mesmo, o dividir-se em dois, ser ao mesmo tempo aquele que conta e o que tem a consciência de fazê-lo, o *detachment*, como produto do desenvolvimento da largueza de consciência, como muito claramente o fez Pessoa: “É que o meu sonho contido, desde a infância, o meu íntimo e único íntimo pensamento foi o *ver-me de fora*, foi o desdobrar-me em Eu e em Testemunha de mim, em uma Vida estranha, curiosa, interessante, e em o Auctor d’ella.”⁴²

Riobaldo, ao contar sua vida, procura não apenas entender o que aconteceu, mas também resignar-se com a perda prematura de Diadorim, com o poder da morte, lutando incessantemente com suas próprias recordações, tentando dar a elas alguma forma de ordenação e sentido:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (p. 132)

O passado não é eliminável, ele nos persegue, irrompe a todo o momento, como um odor no ambiente do qual não se pode escapar, mas, ao mesmo tempo em que do passado não se prescinde, resgatá-lo na íntegra tornaria a vida intolerável, por isso a memória não pode ser senão imaginada, construída, a fim de que se torne suportável e inteligível no tempo presente. Por isso para Pessoa a memória é a

⁴² Apresentado por Manuela Parreira da Silva in *As Cartas de Pessoa* (Tese de Mestrado defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1990), p. 254. In: LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer*. Roteiro para uma expedição. v.1. Lisboa: Editorial Estampa, 1990, p. 86.

primeira das três ordens de ficções que fabricamos para que possamos viver, seguida pela imaginação e pela inteligência.

Tanto Pessoa quanto Guimarães Rosa insistem sobre a inconsistência da memória. Riobaldo luta contra o poder que o passado tem de “remexer as coisas de lugar” e só o que consegue transmitir são imagens difusas e emoções que sua imaginação lhe sugere ter sentido, mas o tempo corroe a unidade da experiência do passado e o contar de Riobaldo é hesitante.

Em Grande sertão: veredas o mundo se organiza pela intuição, suprimindo os vazios da memória: “Eu me lembro das coisas antes delas acontecerem... Com isso minha fama clareia? Remei vida solta – Sertão: estes seus vazios.” (p. 36). O que não existe tem muita força, por isso o diabo, por não existir, insiste. De forma semelhante, o passado tem como existência a sua insistência, guarda uma insistência de questionamento, todo passado guarda em si o incógnito e só pode ser revelado pelo ato próprio da linguagem.

Na poesia de Pessoa a memória de infância aparece sempre como algo feliz, mas esta felicidade pode ser real ou imaginada:

Quando eu era pequeno não sabia
Que cresceria.
Pelo menos não o sentia.

Naquella idade o tempo não existe.
Cada dia é a mesma mesa
Com o mesmo quintal ao fundo;
E quando se sente tristeza
Está tristeza, mas não se está triste.

Eu era assim
E todas as crianças d'este mundo
Assim foram antes de mim.

O quintal grande estava dividido
Por uma frágil grade, alta, de tiras
Cruzadas, de madeirinhas,
Em horta e em jardim.⁴³

As odes de Ricardo Reis repetem continuamente o quanto a vida é breve, nos ensinam que o “o passado é o presente na lembrança”. Como conto de si, em

⁴³ LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer*. Roteiro para uma expedição. v.1. Lisboa: Editorial Estampa, 1990, p. 51.

memória, o passado é sempre uma ficção, seja por escolha, ou por impossibilidade humana, a memória é sempre uma forma de imaginação:

Escrevo e divago, e tudo isto parece-me que foi uma realidade. Tenho a sensibilidade tão à flor da imaginação que quase choro com isto, e sou outra vez a criança feliz que nunca fui, e as alamedas, e os brinquedos, e apenas, no fim de tudo, a supérflua realidade da Vida... (PESSOA apud LOPES, 1990, p. 52)

Tudo é ficção, portanto, o que importa não é a reconstituição empírica dos fatos, mas através da memória realizar a harmonia das ficções, foi assim que compreendeu e aconselhou o poeta português: “Organiza a tua vida como uma obra de literária, dando-lhe o máximo de unidade possível.” (apud LOPES, 1990, p.178)

O gesto de contar é geralmente motivado pela tentativa de compreender o narrado, e entender parece ser mais importante do que recordar, embora para entender seja necessário também recordar. Mas até que ponto essa compreensão é possível?

O senhor sabe? Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. As vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, p. 242).

A falência do ato de contar se dá pela própria situação do mundo urbano, uma forma pré-capitalista de organizar o tempo. Em seu ensaio sobre o narrador Benjamin afirma que não apenas o relato do vivido se ausentou, mas a experiência mesma como acontecimento compreensível. Essa oscilação do contar na busca de compreensão aparece diversas vezes na voz de Riobaldo: “O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível.” (p. 191); “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi.” (p. 701).

Se a modernidade trouxe consigo o fim da habilidade de intercambiar experiências, de ser um narrador, Riobaldo por sua vez procurar retomar esta possibilidade negando-se ao progresso e sua inaptidão para o conto, representado pelo alemão, cujo nome Riobaldo mal sabe pronunciar, “E como é mesmo que o senhor fraseia? Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wupsis... Vupses.” (p. 92), tal qual esta dificuldade de pronúncia fosse o sinal da impossibilidade do conto junto ao homem da modernidade, das máquinas, que:

(...) viajava sensato, e ia desempenhando seu negócio dele no sertão – que era o de trazer e vender de tudo para os fazendeiros: arados, enxadas, debulhadora, facão de aço, ferramentas rôgers e roscofes, latas de formicida, arsênico e creolinas; e até papa-vento, desses moinhos-de-vento de sungar água, com torre, ele tomava empreitada de armar. (p. 92)

Qualquer relato de experiência passa inevitavelmente pela organização dos procedimentos de narração, mas a fixidez do discurso nunca poderá refletir a mobilidade do vivido, nem tampouco poderá promover o resgate da experiência. Por isso Pessoa afirma em Salomé: “Os livros grandes que meu Pae lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque são narradas” (apud LOPES, 1990, p. 220). O que se fixa no dito não é a experiência inalcançável, mas é o próprio acontecimento na medida em que este se prova como acontecimento no que é narrado.

“O que é pra ser – são as palavras!” (p. 60) coloca tudo em condição de porvir até que seja dito, de modo que as coisas não são senão como foram narradas, como afirmou Salomé, ou como a situação de “O Marinheiro”, em que a própria existência das veladoras é colocada em dúvida, enquanto o marinheiro existe por ser contado, mostrando que tudo quanto há e acontece só ganha estatuto de realidade ou se assenta num lugar mediante as palavras. Por meio delas precisa passar até o mais cotidiano dos detalhes, tudo o que for “pra ser”, desta forma, toda prova da legitimidade do ato de uma vida se dá posteriormente ao ato de viver.

Em seu relato em primeira pessoa, o narrador de *Grande sertão: veredas* nos avisa constantemente sobre o perigo de sua narração, conseqüentemente, não pode ser julgado por sua sinceridade, muito menos pela veracidade do que conta, já que conhece os perigos da memória.

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugugem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua idéia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente? (p. 571)

“No passado, eu, digo e sei, sou assim” (p.191), nesta afirmação de Riobaldo está explícita a impossibilidade de resgatar quem ele mesmo foi, por isto, quanto ao passado só cabe a conjugação do verbo ser presente, como evidência de que é o

tempo da enunciação a única referência possível para o que se afirma ser, não cabendo a possibilidade de afirmar com certeza o ter sido, tornando o único passado possível de apreensão a deformação presente do vivido.

Somente a consciência de que a memória tem o poder de fazer “balancê” com as coisas do passado, e que por ser sempre imprecisa só pode ser uma forma de imaginação, permite que Riobaldo afirme ter boa memória, mesmo que ele mesmo tenha dito apenas se lembrar de “trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento” (p. 132), como sábio de que sua boa memória nada mais é do que sua habilidade de contar:

Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz. Também, o que é que vale e o que é que não vale? Tudo. Mire veja: sabe por que é que eu não purgo remorso? Acho que o que não deixa é a minha boa memória. A luzinha dos santos-arrependidos se acende é no escuro. Mas, eu, lembro de tudo. (p. 198)

Enquanto forma de “estoque” para as imagens do passado, sua memória lhe parecer funcionar muito bem, mas quando depende desta mesma memória para organizar os acontecimentos, dar coerência a estas imagens, Riobaldo sente-se impotente ao não conseguir reconstituir os acontecimentos fidedignamente, por isso “qualquer narração dessas depõe em falso” (p. 571).

Ao diabo, atribui o papel de agente de mistura e desagregação, tal qual o efeito que sente produzido por sua memória, mas se ao fim o velho ex-jagunço conclui que “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” (p. 875), então é a própria faculdade humana da memória este agente maligno, que os torna sempre contos enquanto recriadores do passado como exercício intrínseco do viver.

“E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar” (p. 870). Tendo a saudade como operadora do discurso, Riobaldo está entre a memória, para a conservação do passado, e o desejo, que o leva para projeção do futuro tendo como impulso a mesma saudade. Neste sentido, a saudade faz também com que Riobaldo preencha de desejo a sua narrativa, vivendo além da experiência passada através do contar: “Tudo isto, para o senhor, meu senhor, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava” (p. 760).

Quem conta finge, e ao fingir pode viver além da experiência empírica, por isso, na qualidade de fingidor, Alberto Caeiro pode declarar-se um guardador de

rebanhos, mesmo sem nunca tê-lo sido: “Eu nunca guardei rebanhos,/ Mas é como se os guardasse”⁴⁴.

Na modernidade não há mais uma plenitude de sentido, na qual o narrador sabe exatamente o que diz e os que o escutam o entendem sem desconfiança, ao contrário, não apenas o relato da experiência se torna problemático como a possibilidade de construir seu sentido. Para Benjamin a verdadeira narrativa está se extinguindo.

O pós-guerra tornou os homens impossibilitados de intercambiar experiências, para o autor, depois disso toda e qualquer experiência em si mesma é pobre, ficamos também impossibilitados, segundo Lacoue-Labarthe (1999), de produzir arte:

The extermination gave rise, in its impossible possibility, in its immense and intolerable banality, to the post – Auschwitz era (in Adorno’s sense). (...) Today, everywhere, against this black but “enlightened” background, remaining reality is disappearing in the mire of a “globalized” world. Nothing, not even the most obvious phenomena, not even the purest, most wrenching love, can escape this era’s shadow: a cancer of the subject, whether in the ego or in the masses. To deny this on pretext of avoiding the pull of pathos is to behave like a sleepwalker. To transform it into pathos, so as to be able “still” to produce art (sentiment, etc.), is unacceptable. (p. 8)

O choque da grande guerra tornou os homens pobres em experiência comunicável, pois há na guerra, assim como nas experiências do holocausto, uma qualidade inabordável, assim como para Riobaldo é difícil narrar os trechos de combates no sertão:

Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração – dou o tampante, e o que for-de trinta combates. (...) Contar? Do que se agüentou, de arvoados tiros, e a gente atirando a truz, no meio de pobre roça alheia, canavial cortante, eito de verde feliz ou palhada de milho morto, que se pisava e quebrava. De vez em que rifle trauteava tanto, e eram os estalos passando, repassando, que, vai, se aconchava mão em orelha, sem saber por que, feita uma esperança de se conseguir milagre de algum barulhinho diverso outro, qualquer, que aquele não fosse, na ensurdescência. (...) E de companheiro em sopas de sangue mais sujeira de suas tripas, lá dele, se abraçando com a gente, de mandado da dor, para morrer só mesmo, seja que amaldiçoando, em lei, toda mãe e todo pai. (...) Isso é isto. Sobejidão. O senhor mais queria saber? Não? Eu sabia que não. (p. 318-320)

Se o poeta “Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”⁴⁵, é porque a dor real só se converte em arte ao ser fingida,

⁴⁴ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 203.

imaginada. Assim, se a experiência não é comunicável, ao falar da dor “que deveras sente” só pode falar da dor imaginada. Do mesmo modo que ao recorrer à memória pra contar, quem conta só pode falar através da imaginação, por isso ao contar Riobaldo pode dizer que estava vivendo o que lhe faltava, como um fingidor, e não simplesmente comunicando a sua experiência passada, no caso de Riobaldo, ou “a dor que deveras sente”, no caso do poeta. Isto porque a arte evita a comunicação porque sabe que a comunicação é do âmbito do útil, a linguagem produzida pela arte é do âmbito do não comunicável.

Para Derrida não é possível construir um saber sobre a experiência, porque não sabemos o que é a experiência. O relato não é capaz de dar unidade ao eu nem valor de verdade ao empírico, até porque, não sabemos ao menos separar um fato empírico do que não o é. Portanto, não há uma verdade, um saber dado a priori, a verdade está sempre em construção, a caminho, assim como o eu: “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. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.” (p. 24).

⁴⁵ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 164.

3 CONTO O CONTO DA VEZ

Somos constantemente inevitavelmente visíveis uns para os outros, vivendo no que Cavell chama de “estado de teatro perpétuo”. A solução para este confinamento mútuo a que estamos submetidos está em mudarmos constantemente aquilo que mostramos, e o fazemos contando. Pessoa o fez magistralmente mudando de personagem a cada cena de seu teatro perpétuo. Riobaldo o faz ao contar-se diverso daquilo que dele as pessoas pensavam, ou daquilo que ele havia antes mostrado.

Seja o que for este interlúdio mimado sob o projector do sol e as lantejoulas das estrelas, não faz mal decerto saber que elle é um interlúdio; se o que está para além das portas do teatro é a vida, viveremos; se é a morte, morreremos, e a peça nada tem com isso. (...) Tudo é teatro.⁴⁶

Riobaldo está sempre se desmentindo, como princípio da própria ideia de verdade, já foi professor, atirador, chefe de jagunços, alternadamente, de forma que a sua autoimagem não se fixa. Conta na velhice, quando já não pode mais se reconhecer como quem foi, e ao contar se desmente, pois ensina que “mocidade é tarefa pra mais tarde se desmentir”. Da mesma forma Fernando Pessoa mostra que aquele que conta a si mesmo, já não é mais o mesmo do conto que conta: “Hoje estou como se tivesse sido outro/ Quem fui não me lembra senão como uma história apensa”⁴⁷, ou:

Tento reconstruir na minha imaginação
Quem eu era e como era quando por aqui passava
Há vinte anos...
Não me lembro, não me posso lembrar
O outro que aqui passava, então,
Se existisse hoje, talvez se lembrasse...⁴⁸

Se Deus é a representação de uma totalidade desejada, ela só pode ser alcançada pelo ato de narrar, mas, assim como a totalidade da memória é inatingível e tal como a narração de Riobaldo oscila, a figura de Deus também parece inconstante, de modo que a figura divina apresenta também aspectos diabólicos, ou

⁴⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P.327

⁴⁷ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 404.

⁴⁸ Ibid. p. 385.

é simplesmente ausente em alguns momentos. O diabo, assim, acaba por ser uma figuração de Deus e não o seu contrário:

Deus que roda tudo! Diga o senhor, sobre mim diga. Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproxima de Deus é em figura do Outro? (P. 49)

Assim como Riobaldo não consegue associar a imagem de Deus incondicionalmente ao Belo, Bom e Verdadeiro, o livro também se rebela contra a harmonia, mostra que o movimento harmônico não provém do nosso conforto, mas do domínio sobre as coisas, o mundo da harmonia é o mundo administrado. Em *Grande sertão: veredas* as palavras são guiadas pelo extinto. Se Riobaldo não consegue acertar no contar, como afirma, é porque tem a intuição de que a coerência que procura dar ao passado é ilusória.

Tudo lido em *Grande sertão: veredas* gera esquecimento e não memória, o leitor não consegue recontar a história, como se a linguagem estivesse em desatino, por isso a obra conduz a uma situação de insignificância do enredo.

Esta situação de leitura em que não se pode recontar faz com que todos os “ontens” sejam descartados como na vida, não há como voltar na leitura para compreender alguma coisa, é uma obra que nos faz ouvir porque primeiro nos faz olvidar. Desse modo, pela impossibilidade de recontar a história como quem reproduz uma partitura, o livro, tal como qualquer arte moderna, se rebela contra a harmonia do mundo.

Como narrativa que se aproxima da vida, o conto não resolve a questão da dualidade de Deus e diabo e sua existência/não-existência, porque é uma questão que o mundo não resolveu. Tal como a figura divina, Diadorim também varia entre a personificação de maldade e bondade aos olhos de Riobaldo, sua presença e seus gestos as vezes são associados ao mal: “Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava?” (P. 201). Outras vezes sua figura é associada ao bem, como a imagem de uma santa:

Os olhos- vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... (p. 708)

Riobaldo conta Diadorim na angústia de possuí-lo, mas quanto mais conta mais longe fica da concretização de sua vontade, sendo conto a forma como mantém vivo este desejo:

Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sócandelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu iavoava reto para ele... Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. (p. 22).

Quando se desvenda o mistério e já não há mais como manter o desejo, e o corpo de donzela revelado está morto, cessa a necessidade da fala: “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba” (p. 863).

Em Fernando Pessoa, contar aparece também como a manutenção do desejo, seja do desejo específico, “um desejo de ser outra pessoa em todos os poros”, ou o desejo por alguém, como no conto do sertão:

Quando desejo encontrá-la,
Quase que prefiro não a encontrar,
Para não ter que a deixar depois.
E prefiro pensar dela, porque dela como é tenho qualquer medo.
Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero.
Quero só pensar ela.
Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar.⁴⁹

“Diadorim é a minha neblina” (p. 27) é a frase que evidencia o desejo de conquista do impossível. Diadorim é a reminiscência que permeia todas as suas falas, é a névoa que torna turva a visão de todas as coisas, uma história revivida através do conto e mesmo assim intangível. Mas sendo Diadorim a motivação do grande conto, é como a escuridão que antecede a aurora das palavras.

Ao contar Riobaldo procura apartar de si a dor e o sofrimento de sua vida, recorre à memória, mas ao mesmo tempo deseja o esquecimento das coisas que o marcaram profundamente e emergem a todo tempo, e se quer ter em Deus algum

⁴⁹ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 230.

alento, é porque “a gente quer Céu é porque quer um fim” (p.77), e conta como quem procura encontrar o termo, o fim do sofrimento: “Informação que pergunto: mesmo no Céu, fim de fim, como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado?” (p. 22).

A frase pronunciada ainda ao início do grande conto é como a antecipação da morte que está por vir, contar é para Riobaldo a antecipação da perda da vida, encontrar o termo da morte talvez seja a única razão do contar.

De modo semelhante, Ricardo Reis antecipa a morte em sua poesia: “Nada fica de nada”⁵⁰. Verso curto, porém extremamente representativo da produção literária do heterônimo. Exaustivamente irá repetir que nada somos ante a implacabilidade do mundo e do tempo: “Se aqui, à beira-mar, o meu indício / na areia o mar com ondas três o apaga, / Que fará na alta praia / Em que o mar é o tempo?”⁵¹.

A vida passa. Nós a atravessamos ou ela nos atravessa? De que adianta tentar lutar contra ao deus atroz que aos próprios filhos devora sempre? De cada gesto esforçado, nada fica. A efemeridade da vida é latente em cada poema de Reis, trazendo a lembrança constante da morte como destino sabido e certo. O poeta vive assim o drama da transitoriedade, com a consciência pungente de que não se pode lutar contra o destino inexorável, o *Fatum* que se coloca acima dos homens e dos deuses.

A iminência da morte por muitas vezes é representada em seus versos por meio da metáfora clássica do dia e da noite:

Não canto a noite porque no meu canto
O sol que canto acabara em noite.
Não ignoro o que esqueço.
Canto por esquecê-lo.
Pudesse eu suspender, inda que em sonho,
O Apolíneo curso, e conhecer-me,
Inda que louco, gêmeo
De uma hora imperecível!⁵²

⁵⁰ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 289.

⁵¹ Ibid. p. 264.

⁵² Ibid. p. 274.

O poeta transforma aqui o seu medo da morte em canto para que assim possa esquecê-lo, como se pudesse fazer do canto seu instante de eternidade, sua “Hora imperecível”.

Num panorama geral da tragédia, há o conflito sempre insolúvel da luta contra o destino infalível que confere peso a todas as ações dos personagens que em vão buscam mudar a própria sorte. Assim estava representada na tragédia a crença fundamental da submissão ao *Fatum*. Por isso, ao reavivar o paganismo, que tem por pano de fundo o reconhecimento da superioridade do Destino, o heterônimo pessoano poderia configurar uma compreensão trágica da vida.

No entanto, se não há alternativa ao fado, o poeta lembra-nos de que “somos contos contando contos”, de tal maneira que “nós o que nos supomos nos fazemos”⁵³. O único lugar onde o fado não se cumpre é no âmbito da criação. Aconselha-nos Ricardo Reis para que, usando a existência “Como a vila que os deuses nos concedem / Para esquecer o estio”⁵⁴, saibamos criar e ser contos que contam contos, e só assim poderemos construir acima de nós mesmos “um fado voluntário.”

Já em Guimarães Rosa pode-se dizer que o trágico não encontra validade, se considerarmos que em suas origens a tragédia tinha como ápice o momento de revelação de uma resposta, tal qual Édipo ao descobrir-se o filho de Jocasta, haja vista que o ex-jagunço apresenta máximas e adivinhas para os quais não oferece solução, impedindo qualquer tipo de revelação.

A forma de Ricardo Reis de lidar com o desassossego que a consciência de impotência perante o destino provoca é adotar uma atitude de tranquilidade perante a vida, como fruto da aceitação da efemeridade, do conformismo ante a brevidade do tempo, pois “Não vale a pena / fazer um gesto.”⁵⁵ O tempo passa e leva consigo a permanência, “Breve o dia / Breve o ano, breve tudo / Não tarda o Nada sermos.”⁵⁶ O que temos então nós, “cadáveres adiados que procriam”⁵⁷? Nada mais que o

⁵³ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 280.

⁵⁴ Ibid. p. 261

⁵⁵ Ibid. p. 253.

⁵⁶ Ibid. p. 286.

⁵⁷ Ibid. p. 289.

instante. Por isso ensina-nos Reis o apego ao presente sem prendermo-nos ao passado: “Não tenhas nada nas mãos / Nem uma memória na alma.”⁵⁸

Para Ricardo Reis os deuses são capazes de não pensar demasiadamente em si mesmos, garantindo a própria liberdade. Portanto, o não pensar é a maneira pela qual se pode sustentar a ilusão de sermos iguais das divindades: “Não nos sentimos presos / Senão com pensarmos nisso, / Por isso não pensemos / E deixemo-nos crer / Na inteira liberdade / Que é a ilusão que agora / Nos torna iguais dos deuses.”⁵⁹

Mas se nem mesmo os deuses estavam acima do destino, a nós homens resta somente a submissão ao *Fatum*? Riobaldo conta que “Dormindo com um pano molhado em cima dos olhos e com a nuca repousada numa folha de faca, de noite, o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede para não se atrapalhar o devido, mas ajudar. Crendice? Mas o coração não é meio destino?” (p. 568).

A palavra destino em geral é definida como a personalização da fatalidade a que supostamente estão sujeitas todas as pessoas e todas as coisas do mundo. Mas, se *coração é meio destino*, conforme nos apresenta Riobaldo, essa noção de sujeição parece suspensa por um momento, e se torna cabível apenas com o uso do “supostamente”, quando ele aparece a nós durante a noite e nos sussurra aos ouvidos pedindo que o ajudemos. Então, suplicante, a personificação do que fatalmente há de vir intimamente conosco troca palavras.

Ricardo Reis também pensa o destino, de um modo aparentemente diverso: “Iguale é o fado, quer o procuremos,/ Quer o ‘speremos. Sorte/ Hoje, Destino sempre, e nesta ou nessa/ Forma alheio e invencível.”⁶⁰ Assim parece que, segundo Ricardo Reis, os homens estão sujeitos ao destino independente da postura que adotam em relação a ele, assim, não é o homem quem determina seu próprio fado: “Cada um cumpre o destino que lhe cumpre,/ E deseja o destino que deseja;/ Nem cumpre o que deseja,/ Nem deseja o que cumpre”⁶¹.

⁵⁸ Ibid. p. 258.

⁵⁹ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 262.

⁶⁰ Ibid. p. 275.

⁶¹ Ibid. p. 295.

A poesia de Reis mostra a relação entre destino e desejo, na qual o primeiro não se sujeita ao segundo. Se o destino é sempre *alheio e invencível*, ao seguir seu curso limita tanto o poder quanto a vontade. No entanto, ao homem concernem tanto o poder ou vontade quanto o destino, sendo o homem o produto deste antagonismo.

Mas seriam então os homens meramente escravos do destino, não sendo agentes de sua própria história? Ao *cumprir o destino que lhe cumpre* o homem não é, ele mesmo, cúmplice de seu estado presente? Ou não está o poeta, ao insistir sobre a invencibilidade do destino, apontando para o problema do sentido que temos das nossas vidas como alheio a nós mesmos?

Ao tratar da relação entre destino e caráter, Walter Benjamin afirma que ambos dizem respeito à natureza do homem e que por isso devem ser distanciados das esferas moral e religiosa a que comumente os submetemos. No entanto, o autor alerta também que entre destino e caráter não pode haver uma relação causal, a relação entre o indivíduo e o mundo exterior é de ação recíproca, o exterior remete para o interior e vice-versa. Desse modo, o caráter não determina o destino, mas ambos interpenetram-se na experiência e acabam por coincidir.

Se o caráter não determina o destino, de que maneira o homem nele intervém, ou pode relacionar-se para além de uma aceitação passiva? A poesia de Ricardo Reis aponta para um pensamento diverso:

Como acima dos deuses o Destino
É calmo e inexorável
Acima de nós mesmos construamos
Um fado voluntário
Que quando nos oprima nós sejamos
Esse que nos oprime,
E quando entremos pela noite dentro
Por nosso pé entremos.⁶²

O poeta sugere então que o homem *construa* para si mesmo um fado voluntário, mas onde está este princípio de ação que torna o homem capaz de construir o próprio destino? É este raciocínio que nos leva de volta à frase de Riobaldo, inicialmente mencionada, que aponta um caminho para esta questão, a saber, quando o destino conosco *conversa, sussurra, explica e pede*.

⁶² PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 261.

A conversa deriva do conviver, é um hábito da intimidade, sugere a aproximação, troca. Ao dizer que o destino conosco *conversa*, Riobaldo sugere que a relação do homem com seu destino é uma relação de trocas, de interpelações, interrupções, como acontece na conversação comum, mas principalmente, sugere que a relação entre o homem e seu destino é mediada pela troca de palavras, por meio das quais ele próprio, o fado ou fortuna, não só explica, mas suplica. Não seria, portanto, a conversa este ponto de interseção entre o inexorável destino e o nosso caráter ou vontade? Ou dito de outra forma, não seria a linguagem o meio pelo qual o homem pode interferir ou construir para si um fado voluntário?

“Mas coração não é meio destino?” E se entendemos coração aqui como a parte mais íntima de um ser, o berço das emoções e da índole, poderíamos reformular a pergunta: mas caráter não é meio destino? O caráter se manifesta a todo momento, não apenas nas nossas ações evidentes, mas pode ser lido em nós, como se fôssemos textos. As palavras que proferimos, portanto, sempre, involuntariamente, transmitem-no. A linguagem contém o nosso caráter. E se o caráter e o destino acabam por coincidir, poderíamos dizer que linguagem contém o nosso destino. O próprio Rosa chega a firmar em entrevista concedida a Günter Lorenz que “Pode-se facilmente conhecer o caráter de um homem pela relação que ele mantém com o idioma; Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal”⁶³.

A frase do personagem rosiano evoca um sentido da palavra destino cuja relação com o ato de dizer ou pronunciar palavras se expressa claramente por seu sinônimo *dita*⁶⁴, cuja etimologia vem do latim *dicta*, que significa literalmente “coisas ditas”. Tal sentido deriva da crença pagã de que o destino das crianças dependia das palavras que os deuses ou as parcas pronunciassem no momento de seu nascimento. A própria antiga ideia de que o destino é um livro, ou assim chamado de ditado irresistível, implica dizer que o destino como condição necessariamente tem relação com a linguagem.

⁶³ LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 82.

⁶⁴ DITA. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M; FRANCO, F. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

A linguagem estabelece as condições de nosso conhecimento e nossa conduta, compartilhar uma língua é estar sujeito às mesmas condições de um acordo que medeia as relações entre as partes. Cavell (2002) afirma que:

(...) a dicção é o que nos impõe vínculos, que com cada palavra que proferimos, emitimos estipulações, acordos que não sabemos e não queremos saber se consentimos, acordos nos quais sempre estivemos, que efetivamente estavam antes de nossa participação neles. (p. 103).

Contar é ao mesmo tempo relatar ou narrar e dar conta de, e voltar a contar, que tem a ver com o sentido primário do verbo contar que relaciona com numerar ou computar, calcular. Contar é conceber um mundo onde se conta as pessoas que nele há, e tendo em conta os outros, fazer as escolhas do que deve ser dito. Contar é garantir que eu conto, importo, assim como importa que eu conte, como forma de manter a linguagem neste acordo estabelecido com os outros.

Se meu contar não importa é loucura, a suposição de que nos tornamos incapazes de contar-nos uns aos outros ou de contar uns para os outros, é como se tivéssemos perdido a capacidade de pensar, como se estivéssemos embrutecidos.

Parece que é justamente porque já nascemos inseridos neste acordo que nosso destino está intimamente ligado à nossa relação com a língua, nossa forma de estar no mundo é sujeitarmo-nos à sua expressão e compreensão, ou seja, à relação com o significado. A nossa luta contra aquilo a que estamos destinados, a luta pela nossa liberdade, é como o embate contra a nossa própria língua. “Cumpramos o que somos./ Nada mais nos é dado.”⁶⁵. Mas o que somos, e como nos cumprimos? O mesmo poeta responde: “Somos contos contando contos”.

Ricardo Reis aponta o caminho para a forma pela qual nos relacionamos com o destino e como nos cumprimos: “Fora de mim, alheio ao que penso/ O Fado cumpre-se./ Porém eu me cumpro/ Segundo o âmbito breve/ Do que me é dado.”⁶⁶ O que me é dado enquanto humano é o manejo da língua, se, ainda segundo Reis “Nós o que nos supomos nos fazemos”, a minha forma de supor reside na língua, no que construo acerca de mim mesmo sob a forma de conto, e é na língua que me cumpro que encontro a possibilidade de contribuir para o meu próprio destino, de ser

⁶⁵ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 295.

⁶⁶ Ibid. p. 280.

aquele que cumpre a si mesmo e não apenas vive passivamente o cumprimento do Fado.

Contar é fazer promessas, quem conta promete sempre novos contos em cada conto que conta. E a linguagem é sempre o local onde uma expectativa e o seu cumprimento fazem contato. Se acima de nós mesmos, ou do ser, está a própria linguagem, entendida como aquilo que propicia e concede o homem, ou aquilo que concede a possibilidade do ser, então construir um fado que esteja acima de nós mesmos é construí-lo na linguagem que ocupa esse lugar.

Logo, se o *coração é meio destino*, aos meus ouvidos este me sussurra a possibilidade de me cumprir no *breve âmbito do que me é dado*, o que me cabe como destino é cumprir o destino da própria língua, que é o de ser contada. Lembrando que “Melhor destino que o de conhecer-se/ Não frui quem mente frui. Antes, sabendo,/ Ser nada, que ignorando; Nada dentro de nada.”⁶⁷ Por isso melhor se cumpre o homem ao saber-se nada, apenas contos contando contos.

Assim o fez Riobaldo, que fez da sua narração o cumprimento de seu destino: “Sempremente. Ao constante que eu estive, copiando o meu destino. Mas, como vou contar ao senhor? Ao que narro, assim refrio, e esvaziado, luís-e-silva. O senhor não sabe, o senhor não vê. Conto o que fiz? O que adjaz.” (p. 851). E finalmente na velhice chega ao seu ponto final: “O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro.” (p. 874).

Mas se a voz deste contador parece incansável e suas histórias por vezes sem propósito, cabe a ressalva: “Não desperdiço palavras” (p. 435). Está posta a advertência ao leitor desavisado, ou melhor, ouvinte, pois tal leitura não pode ser de outra forma que não sonora, de que não há ingenuidade ou mero devaneio no conto, mas que cada palavra empregada deve ser alvo de atenciosa escuta, não porque tais palavras sejam indispensáveis à apreensão do enredo, mas os ouvidos precisam estar atentos àquilo que elas sabem.

Estar atento ao que as palavras sabem é estar ciente de que toda fala é ao mesmo tempo uma escuta, falar é por si mesmo escutar a linguagem que falamos, a partir da qual falamos. E desta escuta se percebe que a linguagem é perversa, há

⁶⁷ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 276.

“demônios” nas palavras, que quando os percebemos nos olham de soslaio, invocando-se mutuamente, abandonando-nos, alarmando-nos. Pois nos darmos conta delas é compreender que estão ao alcance dos nossos olhos e ouvidos o tempo todo.

Há um certo demonismo também na figura do ouvinte implícito com quem Riobaldo dialoga, que enseja sorrisos que por vezes se insinuam quase maldosos, como se estivesse ele própria ali a representar o demônio como o pai da linguagem, e que silenciosamente se regozija do risco que Riobaldo assume ao contar, o risco imposto pela própria linguagem: “O senhor pode rir: seu riso tem siso. Eu sei” (p. 233); “Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade.” (p. 584). Como o riso que o jagunço ouviu no momento em que no meio da guerra conhece o seu destino, o de não ter medo nenhum, e ouve:

Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Onde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão!* Sujo!... e dele disse somentes – S... – *Sertão... Sertão...* (p. 850)

Mas a perversidade da linguagem não está apenas nos seus “demônios”, seus constituintes que parecem ter vida própria, ou sua gramaticalidade, a linguagem nos é perversa por causa da nossa necessidade enquanto falantes de significar, querer dizer algo, pôr em nossas palavras, ou evitar significar outras coisas: “O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo” (p. 405), “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso.” (p. 253).

O exercício de contar é submeter às palavras ao desejo de ser inteligível, sem garantia alguma de que será entendido, pois somos vítimas do significado, a cada palavra que se profere se diz mais do que se sabe que diz. Assim como escritores e leitores escrevem e leem mais além de si mesmos, Pessoa afirma no *Livro do Desassossego*: “Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos”⁶⁸.

⁶⁸ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 164.

O fracasso do homem em querer ter o domínio sobre as palavras, determinar-lhes um significado preciso, tentativa sempre falha, talvez seja a própria motivação para insistir na tentativa, aprender a com elas prosseguir.

Isto revela o gênio do próprio conto, que mostra sua autonomia ao dizer mais do que o próprio autor. Quem sabe não é este o demônio que atormenta Riobaldo e de quem se faz pactário? O demônio da própria língua? “*O demônio na rua, no meio do redemunho...* Falo! Quem é que me pega de falar, quantas vezes quero?!” (p. 217).

Há na obra de Guimarães a menção de Riobaldo a diversas religiões, dentre elas o catolicismo, o protestantismo e o kardecismo, um sincretismo religioso ao qual ele recorre na tentativa de explicar a presença do mal no sertão, mencionando inclusive o seu desejo de que houvesse uma igreja na qual todos pudessem conviver, capaz de acabar com o mal daquele lugar:

Às vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo sofrimento se espraiava em Deus, dado logo, até à hora de cada uma morte cantar. (p. 74)

Mas num movimento contrário àquilo que declara como vontade sua, Riobaldo volta-se na sua forma de contar, não para o sublime, caminho a que levam as religiões, mas às coisas ordinárias. O Deus do sertão rosiano por vezes apresenta uma face perversa e o diabo certa bondade, como se o divino e o demoníaco fossem como uma coisa só, revelando sua face boa e ruim alternadamente, tal qual a língua que em seu aspecto divino proporciona ao homem a possibilidade de ser um criador, mas sendo também este demônio de que tanto fala, com quem deseja selar um pacto.

A fala é a firmação deste pacto, como uma espécie de mal inerente que torcesse as palavras, “*o diabo na rua, no meio do redemunho*”, sendo o redemoinho este movimento em círculos, em espirais, o próprio movimento com o qual Riobaldo conta, por isso está sempre a girar, a se repetir: “Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão minhas coisas, eu sei.” (p. 760).

Se o demônio foi sempre considerado como o agente do mal pela tradição religiosa, em *Grande sertão: veredas* a impossibilidade de provar sua existência

impede o discernimento sobre a origem do mal, tanto das ações provocadas pelo homem como da própria natureza.

O sertão não se limita com nada, por isso é o lugar onde não se pode determinar início e fim, abolidas essas categorias, misturam-se também os conceitos de certo e errado, bom e mau, saber e não saber, no sertão “A gente não sabe, a gente sabe” (p. 183), e Riobaldo conhecia também da maldade e bondade que guardava dentro de si: “E perfez: ‘– Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!’ Isto ele falou. Guardei. Pensei. Repensei. Para mim, o indicado dito, não era sempre completa verdade. Minha vida. Não podia ser.” (p. 205). E essa mistura não diz respeito apenas ao homem, mas também à natureza: “Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata?” (p. 8).

Nem pensei mais no redemoinho de vento, nem no dono dele – que se diz – morador dentro, que viaja, o Sujo: o que aceita as más palavras e pensamentos da gente, e que completa tudo em obra; o que a gente pode ver em folha dum espelho preto; o Ocultador. (p. 342).

Se o diabo pode ser visto num espelho que não reflete, pode então ali ser lido como numa folha, e se completa as más palavras e pensamentos em obra, poderia esta obra ser a própria fala? Não será o ocultador do nosso reflexo, num espelho negro, o que oculta também a nós mesmos, a intenção ou significado desejado, pois o perverte na fala, o demônio da linguagem? E viaja dentro de um redemoinho cujo caminho é sempre em torno de si mesmo e ao mesmo tempo imprevisível, como um conto cujo narrador não pode controlar?

E se o sertão é feito de palavras, nele quem manda é a linguagem, perversa e demoníaca, e neste território até o divino deve resguardar-se: “Senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (p. 19).

Essa é a nossa necessidade de significar que faz da linguagem nossa oportunidade de conforto, mas ao mesmo tempo a possibilidade permanente de infortúnio, pois esta mesma linguagem pode nos trair a qualquer momento. O que faz a arma (o infortúnio) virar-se contra nós é o nosso desejo de pensar, um destino inescapável, aparentemente inseparável do destino da filosofia. “Somos seres que

temos que pensar, matéria diferente da matéria inerte, seres, insisto, para quem as coisas e os seres contam.” (CAVELL, 1997, p.20).

Se contar a partir de uma escuta atenta é fazer uma experiência com a linguagem, então só pode ser também uma experiência de pensamento, assim como toda poesia também vibra em um pensamento. Pensamento e linguagem se avizinham porque ambos estão sempre a caminho de. O ato de contar é um verbo da aurora, que dá início ao pensamento humano.

Sempre escutamos a linguagem, se não a escutássemos, não seria possível falarmos palavra alguma. Portanto, a fala não é apenas simultaneamente escuta, mas é antes escuta, por isso não podemos falar a linguagem, mas, sobretudo, falar a partir da linguagem a qual escutamos.

Se a grande aventura de Riobaldo é na verdade uma experiência com a linguagem, com a qual ele fala e escuta, então tal experiência só pode ser uma conversa. *Grande sertão: veredas* é todo escrito sob a forma de uma longa conversa, muito embora o interlocutor interpelado diversas vezes não se pronuncie, mesmo sendo ele o estranho “que bem ouve e logo longe se vai embora” (p.48), Riobaldo mantém o tom da conversa, agradecendo por vezes a gentileza de ser ouvido: “O senhor é bondoso de me ouvir” (p. 132). Falar com um estranho é como não criar um testemunho, é uma forma de dizer para afastar as coisas de si “o que é ruim dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?” (p. 48).

Mas não somente o texto é escrito sob a forma de uma conversa, como é também um texto sobre conversas, no ambiente do sertão os acordos, conflitos, envoltimentos florescem em torno das conversações. Todo o universo do sertão se movimenta em torno da conversa, que tem aqui o tom da informalidade que aproxima, como por vezes o silêncio compartilhado também o faz, porque a conversa não é apenas um ato de fala, mas uma troca que consiste também em saber calar.

Os tiros ouvidos logo ao início do conto são tratados por Riobaldo como coisa comum, atestando que no sertão o barulho de tiros é uma banalidade, um lugar no qual a lei se estabelece pela força da guerra armada. Isto provoca em primeira leitura a sensação de se estar adentrando em uma terra de barbárie onde o mal impera como algo trivial. No entanto, a leitura da obra revela o contrário, que a aparente barbárie organiza-se em muita civilidade.

A civilidade sempre foi relacionada à habilidade da conversa, à capacidade dos homens estabelecerem diálogos, a ideia de “homem honesto” incluía a habilidade de brilhar por meio da conversação, sendo o desempenho da civilidade um diálogo entre iguais. O sertão revela-se não apenas como um cenário de tiros, mas como um espaço onde há ordem, hierarquia. O julgamento de Zé Bebelo mostra uma postura de respeito e honra semelhante a dos antigos gregos, dois chefes de jagunços, ele e Joca Ramiro, capazes de se tratarem como iguais e de sentarem-se frente a frente:

– “Dê respeito, chefe. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas eu sou seu igual. Dê respeito!” (...)– “Vejo um homem valente, preso...” – aí o que disse Joca Ramiro, disse com consideração. (...) Para diante de Joca Ramiro, no meio do eirado, tinham trazido um mocho, deixado botado lá; era um tamborete de tripés, o assento de couro. Zé Bebelo, ligeiro, nele se sentou. – Oxente!” – se dizia. (...)Só ele sentado, no mocho, no meio de tudo. Ao que, cruzou as pernas. E: – “Se abanquem... Se abanquem, senhores! Não se vexem...” – ainda falou, de papeata, com vênias e acionados, e aqueles gestos de cotovelo, querendo mostrar o chão em roda, o dele. (...)Mas, de repente, Joca Ramiro, astuto natural, aceitou o louco oferecimento de se abancar: risonho ligeiro se sentou, no chão, defronte de Zé Bebelo. Os dois mesmos se olharam. (...)A modo que – Zé Bebelo – sabe o senhor então o que ele fez? Se levantou, jogou para um lado o tamborete, com pontapé, e a esforço se sentou no chão também, diante de Joca Ramiro. (p. 361)

Esta civilidade mesmo nesta terra de homens sem instrução, analfabetos ou semianalfabetos, completamente diferente do ambiente citadino ou urbano daquele ouvinte, mostra que sua honra e seu valor não estavam apenas baseados no poder das armas, o que faz Riobaldo considerar a Joca Ramiro um “lorde, homem acreditado pelo seu valor” (p. 361) é justamente esta sua habilidade para a conversa, a possibilidade de estabelecer a ordem através do diálogo, capaz de conduzir um momento como aquele do julgamento: “– ‘O senhor pediu julgamento... ’ – ele perguntou, com voz cheia, em beleza de calma” (p. 362).

E se toda conversa deixa sempre indeterminável aquilo a que verdadeiramente visa, manter esse indeterminável sempre dessa forma, de maneira que ganha força no recolhimento, é a única forma de uma conversa ter êxito pois, “por mais cuidado que tenhamos, passamos sempre à margem do essencial (...) Muitas vezes só o notamos bem depois. É que a deficiência não está em nós e sim no fato de a linguagem ser mais poderosa e por isso ter mais peso do que nós

mesmos” (Heidegger, 2011, p. 98), então toda conversa é como uma caminhada, cujo êxito é simplesmente o estar a caminho.

Assim, sob a forma de conversa, *Grande sertão: veredas* não pode ser outra coisa que não o percorrer de uma longa travessia, que não visa à conclusão de um percurso, mas à própria caminhada: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p. 85).

Então, se fazer uma experiência significa sempre estar a caminho, andando, então uma experiência com a linguagem só pode ser feita caminhando, logo, a travessia de Riobaldo não é apenas à cavalo, pelas margens dos rios, de uma ponta a outra do imenso sertão. Ao encontrar o menino Reinaldo, Riobaldo realiza a sua primeira travessia no Rio São Francisco, ou Rio do Chico, esta que seria apenas o prenúncio de tantas outras que durante a jagunçagem iriam realizar: outra vez o Rio do Chico, o Liso do Suçuarão, e tantas outras travessias comuns à vida nômade dos jagunços, a travessia do conto. A viagem que realmente faz o sertanejo é sob a forma de uma conversa, uma travessia através da linguagem.

Contar a um estranho de passagem é para Riobaldo uma forma confessional de “arredar” as coisas de si, mas é também como lhe transmitir a tarefa de recontar seus contos em outro lugar, mantendo-os peregrinos.

A metáfora do pensamento como forma de percorrer o caminho é semelhante à própria metáfora comum da vida como o cumprimento de uma jornada. Mas o pensamento “caminha” através da linguagem, a linguagem “atravessa” as coisas. Se o pensamento está sempre a caminho, então ele não é nenhum meio para o conhecimento, “O pensamento abre sulcos no agro do ser” (Heidegger, 2011, p. 133). Logo, se toda experiência com a linguagem é também uma experiência de pensamento, o que esta experiência exige é saber prosseguir com as palavras.

“Só o que a gente pode pensar em pé – isso é que vale” (p. 410), pois se o pensamento pressupõe o saber prosseguir com as palavras, é exercido como uma forma de caminhar. Isto porque assim como “as pessoas estão sempre mudando, afinam ou desafinam”, a impossibilidade do conhecimento absoluto, embora nunca nos cansemos de por ele ansiar, é nossa condição por excelência:

Somos incapazes de conhecimento certo ou de ignorância absoluta. Flutuamos num meio de vasta extensão, sempre derivando de maneira incerta, soprados para lá e para cá; sempre que pensamos que temos um ponto fixo a que nos segurar e firmar, ele se move e nos deixa para trás; se o seguimos, ele não se deixa agarrar, escapole, e foge eternamente à

nossa frente. Nada permanece parado para nós. Esse é o nosso estado natural e no entanto o estado mais contrário a nossas inclinações. Desejamos ardentemente encontrar um fundamento firme, uma base definitiva, duradoura, em que construir uma torre que se erga até o infinito, mas todo o nosso alicerce se desmorona. (PASCAL, apud ALMEIDA, 2010, p.115)

Mas saber contar não é conhecer um caminho e não saber o caminho, estar perdido, é a origem de todo o problema filosófico. Estar perdido é também o início de cada problema literário, avivando a noção de que não é possível traçar qualquer caminho com as palavras sem ao mesmo tempo senti-las, ao mesmo tempo dando o testemunho deste caminho traçado, contar contando como se conta.

Logo, seguir adiante exige permitir que as próprias palavras pavimentem o caminho: “Se conhecer uma palavra é saber como prosseguir com ela, então mostrar como prosseguir é provar meu conhecimento”(Cavell, 1997, p. 29). – Há sempre mais que *pode ser dito* por uma palavra. Se não há maneira de prosseguir com as palavras sem conhecê-las, o primeiro passo é escutá-las: “*o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado.*” (p. 147).

Há uma semelhança entre filosofia e literatura, que as torna muito próximas, embora não sejam iguais, que por muito tempo se tem entendido pelo fato de ambas terem o poder de mudar as pessoas, de libertá-las. Esta proximidade advém da própria língua, especialmente com o gesto de contar. A disposição para a filosofia, ou para o pensamento, não se dá nas escolas filosóficas, mas começa na rua, em casa, começa pelo poder da filosofia em aturdir, provocar assombro. Cabe tanto à filosofia quanto à literatura lembrar-nos também de que a nossa relação fundamental com o mundo não é de conhecimento, “a vida não é entendível” (p. 191).

Pessoa explica sua vida como uma viagem, e não encara o envelhecimento como uma forma de evolução, em carta a Adolfo Casais Monteiro explica:

Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar. Perdi, é certo, algumas simpleszas e ingenuidades, que havia nos meus poemas de adolescência; isso porém, não é evolução, mas envelhecimento. (apud MOISES, 1998, p. 44).

Dessa forma Pessoa deixa claro que o mundo não pode ser compreendido, à semelhança de Riobaldo a avisar que “a vida não é entendível”, por isso a forma que

encontra parar tornar o mundo abordable, ou habitável, já que não pode verdadeiramente compreendê-lo, é pela via do fingimento. E se o conhecimento pleno do mundo não é alcançável, não se tem forma de chegar mais próximo a ele, por isso viver, envelhecer, não é evoluir, mas é tão somente aproximar-se do termo de uma viagem, *travessia*.

Há na filosofia uma relação com a voz e com contar anedotas, que se assemelha a falar autobiograficamente. Essa dimensão autobiográfica da filosofia está implícita na exigência de que ela se dirija ao ser humano. O exercício autobiográfico de Bernardo Soares no Livro do Desassossego se assemelha a filosofia neste sentido, pois como um diário íntimo expõe vivências e reflexões, ainda que seja, como declarou o autor, uma autobiografia sem fatos:

Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. (2006, p. 50).

Este é o tom de filosofia que está presente na voz de Riobaldo, que por meio da narração dos diversos casos de suas vivências de sertanejo abre sempre um caminho para pensamento que se faz ininterrupto, sustentando-se pela voz de quem conta. Para Pessoa “... o pensamento é o que em nós há de mais absoluto, de mais tendente a absoluto... Conceber fortemente uma coisa é criá-la...” (apud MOISÉS, 1998, p. 111).

Há também de proximidade entre filosofia e o gesto de contar a prerrogativa de que a filosofia se aproxima da linguagem em sua condição ordinária, obedecendo-a, admitindo que a linguagem guarda um saber, a ser ouvido e respeitado. O conto é um caminho de pensamento, se o pensamento é algo a cuja atração estamos expostos, contar é deixar-se ser seduzido pela autoridade do pensamento e persegui-lo.

Nós, seres que temos que pensar, estamos sujeitos a isso como num círculo vicioso, cada pensamento desvenda ou desencadeia um novo, em constante movimento (assim, enquanto forma de pensar, há também sempre um conto dentro

de outro conto, num efeito desencadeador), por isso Álvaro de Campos afirma: “E sempre que estou pensando numa coisa, estou pensando noutra”⁶⁹.

A linguagem de Rosa tem o poder de encontrar o extraordinário do ordinário, fazer com que o que seria cotidiano se faça perceptível a nós, que o construímos e habitamos. Esse é o mesmo potencial de toda poesia, de transformar artisticamente cada cena ordinária.

Essa linguagem que se aproxima do ordinário tem o poder de ir até a superfície de uma palavra e mostrar um valor que esta possui e que não constatamos ordinariamente. Isso faz com que as palavras percam a sua condição de ornamentos do pensamento ou veículos de comunicação e passam a ser vistas em sua substância.

Ao contar, Riobaldo sabe que as palavras são imprecisas e provocam ilusões, por isso seu contar é sempre hesitante, pois sabe que deve abandonar o controle das apropriações ou sentidos das próprias palavras que profere, como se deixasse o que diz sem defesas.

Quanto mais Riobaldo repete as palavras, as repete sempre como uma impossibilidade de significação, o sertão não deixa, a vida não deixa. Prosseguir com as palavras exige o saber ouvi-las, compreender que as palavras *sabem*, e que são membros constitutivos umas das outras, como se as palavras estivessem todas interligadas entre si como que por membranas, de modo que uma a outra as palavras fossem se produzindo ou se reproduzindo.

Pensamento, portanto não é uma ato de significar, no conto o pensamento emerge como algo costumeiro, como se cada coisa chamasse de antemão outra coisa não previamente colocada. Isto se dá como uma consequência da própria natureza da linguagem, na qual as palavras se relacionam como se fossem membros umas das outras e se convocassem mutuamente.

Contar é então este exercício de colocar as palavras a caminho. Por isso o contador do sertão não “esperdiça” palavras, fala abundantemente, brinca com os sentidos e explora os sons da língua com toda a liberdade que a fala proporciona, porque fala não somente para o seu interlocutor, mas fala principalmente para si mesmo, porque escuta suas próprias palavras e deixa que elas mesmas o ensinem a contar: “conto para mim, conto para o senhor” (p. 198).

⁶⁹ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 341.

Riobaldo nos explica que conta porque é sério preciso. Conta porque sabe que tal gesto é não somente importante como necessário. Este é o ponto de partida para pensarmos o contar como um gesto imperativo ao homem. Se contar é sério preciso, há nesta afirmação um aceno que aponta para a relação do homem com a linguagem.

O verso de Reis por sua vez, não apenas aponta para a nossa relação com o conto, ou de uma maneira mais ampla com a própria linguagem, como propõe uma definição do que somos. O verso é curto, mas a complexidade do que propõe talvez não encontrasse uma definição melhor na forma de uma longa narrativa. Sua ousadia cabe na brevidade de um verbo também tão curto como “ser”, sinal irônico de um sentido tão imenso no qual tudo cabe.

Mas além de pensarmos a linguagem como aquilo que propicia o homem em sua essência, é necessário entender também que é a linguagem quem concede às coisas do mundo o seu estatuto como coisas. Isso requer a compreensão de que a linguagem não estabelece uma relação com as coisas ao nomeá-las, antes, a linguagem é a própria relação que sustenta todas as coisas (HEIDEGGER, 2011, p. 146).

O mundo experimentado pelo homem não entra em sua consciência de forma bruta e caótica, o caos do vir a ser apenas se organiza e aparece ao homem por meio da linguagem, de tal maneira que esta não é uma mediadora das relações entre o homem e as coisas do mundo, mas é a linguagem a própria relação que sustenta a condição de *ser* do homem e das coisas do mundo.

Segundo Heidegger dizer é o mesmo que mostrar, deixar aparecer. Logo, as palavras são aquelas que desvelam, que trazem para a luz, que evocam para a existência aquilo que até então apenas se recolhia como ausência. Pensando dessa forma, a genialidade do grande conto de Guimarães Rosa é inaugurar uma experiência com a linguagem que não poderia ter outro ponto de partida que fosse o nada, o ausente, o vazio da página em branco, *nonada* é o lugar do qual a linguagem pode evocar. Convocando através da fala, Riobaldo pode trazer à luz um universo inteiro que é o sertão rosiano. A fala transforma o nada em conto, como se descortinasse um mundo e o deixasse aparecer, inaugurando-o, entendendo que dizer genuinamente é sempre um gesto inaugural.

O que Ricardo Reis sintetizou em seu verso e Guimarães Rosa exemplificou em seu conto é que a linguagem não é aquilo com que nós, seres que falamos, travamos uma relação, a linguagem é a própria relação entre o homem e o mundo.

Para existir preciso dar nome a minha existência, reconhecê-la. “Eu sou”, “eu existo” é necessariamente uma proposição verdadeira cada vez que a pronuncio e concebo em minha mente. O pronome pessoal de primeira pessoa não pode deixar de referir-se a quem o pronuncia, logo, quem diz “eu existo” deve existir, de igual modo, a expressão “eu não existo” não pode ser verdadeira, ou não se pode dizer coerentemente.

Se levamos em conta a colocação de Descartes “penso, logo existo”, deve-se considerar que o pensamento é condição para o existir, então eu existo enquanto penso. E se contar como entendemos aqui é um caminho para o pensamento, somos contos porque somos enquanto contamos. Isto pode significar que eu sou um ser que para existir preciso dizê-lo, ou devo reivindicar a minha existência, realizá-la ao contar.

E se somos nada (ou contos) é porque precisamos constantemente de uma prova humana de nossa própria existência, que só se dá enquanto contando, cessando o gesto de contar, cessa também nossa prova, somos nada. Assim como a materialidade da fala se mantém apenas no tempo do contar, se a fala existe apenas no “enquanto” de falar, sendo a capacidade da fala a garantia do homem como tal, sua prova de existir só se dá enquanto conta.

Esse processo constitui uma tarefa contínua, cujo resultado não é um estado de ser, se não um momento de mudança, de fazer-se, uma transitoriedade de ser, que nos faz seres da transitoriedade, seres da travessia, transeuntes de nós mesmos.

O homem é sempre estrangeiro onde quer que esteja, pois o fato de estar sempre em busca de um lugar, ou sempre a imigrar é um aspecto do ser humano como tal. Ainda que este trânsito não seja propriamente físico (mas o seja também em muitos casos), há sempre no homem uma luta contra esta sensação de estar deslocado, sem lugar, onde quer que esteja, que o torna sempre um nômade, sempre em trânsito consigo próprio.

Imigrar é alojar-se temporariamente em algum lugar, mas é também fazer de cada ponto de chegada um renascimento. Ao mesmo tempo, toda imigração é já de si um abandono, como é também a única forma de seguir adiante. Esses

movimentos de partida, abandono, renascimento são como os gestos comuns da própria linguagem. Esta condição de errância está na própria qualidade da linguagem, que não fixa nem funda, mas está sempre a atravessar todas as coisas. Todo homem/conto vive desta errância, destas travessias feitas de palavras.

Fernando Pessoa declara-se como uma “alma errante”, sente-se de passagem: “Sou minha própria paisagem/ Assisto à minha passagem,/ Diverso, móbil e só” (apud LOPES, 1990, p. 153), tornando-se um peregrino através da própria alma, e a vida uma travessia. A alma que Pessoa tanto tenta fixar é sempre móbil, por isso o poeta só pode vê-la de passagem, sentindo sua própria alma como uma canção de viagem. Para Pessoa Portugal é a primeira Europa, o português já nasce sendo outro, o português das grandes navegações parte sempre para outro lugar, onde já não é mais português. Assim se resume a vida deste romance drama-em-gente, para ele tudo é viagem: paisagem e passagem. A poesia é a substituta de toda a aventura da abertura da Europa para o mundo, é quando nos aventuramos a conhecer o outro continente que somos nós.

Esta temática de viagem percorre toda a obra *Grande sertão: veredas*. Riobaldo, viajante por excelência por ser jagunço, vive de andar em bando e de atravessar, atravessar os rios, o sertão de uma ponta a outra. Sua narração é majoritariamente um relato de travessias, de viagens. Sua alma é também viandante, sempre errante, como a do poeta português e sabe que a travessia não é a que se faz de um lado a outro do sertão: travessia maior é a da vida.

Fingir é equivalente a fugir, assim como encontrar-se equivale a conhecer-se, cada heterônimo de Pessoa é uma etapa de uma viagem interpersonalitória que faz em busca de si mesmo, são também a forma com a qual tenta realizar este seu anseio de ser um eu-plural, tornando-se o coração de ninguém, porque quer ser de todos.

Por isso sua alma é esta canção de viagem entre as diferentes pessoas dentro dele, o viandante de si mesmo, uma canção harmonicamente cantada pelas suas plurais vozes. “Só me conheço como sinfonia”, afirma Bernardo Soares (2006, p. 298).

Fernando Pessoa não é apenas uma fonte de personagens diversas que por vezes interagem entre si, ele e cada uma destas vozes não só convergem como compõem a “sinfonia” com a qual o poeta declara se entender, é um único conto contado a várias vozes, é um conto contando contos. Assim também é Riobaldo,

mais do que o ponto de convergência daquelas histórias de sertanejos, ele é a própria trama destes contos tecidos frouxamente, é ele o próprio conto que conta contos.

E é com palavras que Riobaldo realiza a travessia do sertão. O espaço geográfico é de uma imensidão que não se define, não tem início nem fim, mas é o solo de uma viagem que está sempre na metade. Apenas noites de descanso, pequenos intervalos, são como os pontos e reticências deste conto ininterrupto.

E uma “alma errante” só pode ser indisciplinada, pois qualquer errância jamais se fixa, é nômade por natureza. Ser errante, pela própria etimologia, é andar sem destino. Por isso quem conta é sempre indisciplinado no gesto de contar, conta solto como um boi em pasto, contar é como imaginar às vezes “ser cordeirinho”, “(Ou ser o rebanho todo/ Por andar espalhado por toda a encosta)”⁷⁰, é seguir o “rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve” (p. 242).

Se Fernando Pessoa e Guimarães Rosa falam a partir da *travessia*, da *errância*, então falam como quem parte, se despede, abandona. Contar é ter a alma errante. É deixar a própria linguagem em desatino, dispersando as coisas, e assim perder de vista os limites. Ao não se limitar com nada, o sertão não se permite apreensível aos olhos, por isso não é passível de entendimento, se entender pressupõe dar limite.

Essa situação de não limite acontece também no amor por Diadorim: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-Barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim” (p. 22), “Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre” (p. 47).

Se o sertão é o lugar onde o pensamento se forma mais forte do que o poder do lugar, o lugar não tem força e por isso mesmo não há fronteiras estabelecidas, impossibilitando alguma forma de conhecimento sobre ele. Toda a certeza é limitada, a dúvida torna o mundo imenso e inacabado, por isso Riobaldo afirma “Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma” (p. 532).

E é esta situação de não limite que derruba toda forma de conhecimento, pois conhecer qualquer coisa é desde já limitá-la, daí a impossibilidade de conhecer-se a

⁷⁰ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 203.

si mesmo. Logo, todo conhecer-se é fingir, é ser a ficção de si mesmo que não pressupõe limites determinados: “Conhecer-se é errar, e o oráculo que disse ‘conhece-te’ propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho”⁷¹.

Porque todo homem-conto de alma errante ao contar de si é sempre outro que se desdobra na tentativa de distanciar-se de si próprio, e quando fala já não é mais o que fala ou o que ouve enquanto pensa simultaneamente que o faz, ao recordar-se daquele que um dia foi e que jamais conheceu. E esta tentativa infinda de conhecermo-nos resulta sempre na “poesia do crepúsculo da desilusão”⁷².

Por isso a voz de Riobaldo, já velho, a recordar, é apenas o conto imaginado em memória daquele que já não mais é nem jamais vai saber quem foi. Apenas os nomes que hoje lhe soam como pessoas estranhas, ou desgostosas lembranças em que já não se reconhece: “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo, Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão” (p. 781).

O passado é algo que não vale a pena ser contado, por isso mesmo é que se conta. Retomar o passado, julgar e sentenciar as pessoas e acontecimentos requer encontrar uma linguagem própria, nomes próprios, para o que nos pareça bom ou mal, interessante ou chato, etc. Encontrar essa linguagem é encontrar a sua neutralidade, chegar a ser o que é antes de receber um nome para o mundo, é encontrar uma maneira de sermos inteligíveis para nós mesmos, de contarmos a nossa própria história. O próprio processo de aquisição da linguagem vivenciado por uma criança é já o prenúncio desta necessidade de apropriação, a ansiedade de aprender uma palavra de cada vez de forma não linear, de se repetir ou falar ao ar.

A fala de Riobaldo parece seguir em movimento de avanço e recuo, em repetições, autocorreções, é reticente, como se o narrador estivesse ali em busca da sua linguagem, da sua própria voz. Como se sua fala insurgisse contra a língua portuguesa, sendo ainda ela própria, como uma criança a “roubar” a fala de seus pais e dessa herança procurasse encontrar os seus próprios sons, a sua própria fala, pois, conforme Derrida (1994):

⁷¹ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 166.

⁷² *Ibidem*.

Uma herança jamais é uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode consistir senão na *injunção* de *reafirmar escolhendo*. É preciso quer dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam na mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar. (p. 33)

Assim pode ser vista a linguagem em *Grande sertão: veredas*, pois Riobaldo realiza o processo de individuação ao apropriar-se da língua quase que em seu estado bruto, como é exercida na oralidade. E exerce intuitivamente sobre essa linguagem esse processo de *filtrar, peneirar e criticar* como forma de torná-la sua. Da mesma forma, o contar revela-se como o ato de pinçar os acontecimentos do passado para em seguida afastá-los, purgá-los, ou seja, um processo de apropriação do mundo através da linguagem que equivale simultaneamente a deixá-lo.

A liberdade que Guimarães Rosa encontra na voz de Riobaldo de rejeitar ou talvez recriar os critérios gramaticais e de inventar as suas próprias palavras é a forma como se apodera deles, pois se não puder escolher rejeitar esses critérios não poderia chamá-los de seus, e dessa forma se apropria da língua, de tal maneira que ela se torna estranha, mas ainda absolutamente reconhecível.

No entanto, essa necessidade de apropriação da linguagem traz consigo a ameaça de “não encontrá-la, ou não assumi-la, ou de não ser reconhecido” (Cavell, 2002, p. 67). Assim, a prolixidade de Riobaldo, seu procedimento de contar e recontar em uma espécie de atitude revisionista parece mostrar o medo que nasce de tal ameaça, contra o qual o contador parece se digladiar constantemente.

Essa busca não é pelo domínio da língua como uma obrigação educacional, mas uma luta pelo próprio direito à fala, pelo direito de prometer e de romper sua promessa, ao mesmo tempo uma luta contra a ameaça de não encontrá-la ou de não ser reconhecido. Neste sentido de aproximação com a nossa vida ordinária e nossa intimidade com a existência, essa linguagem em prosa torna-se tão filosófica quanto a linguagem da poesia de Pessoa, e também tão rara quanto a poesia.

A palavra “fazer” em geral representa a tarefa que a poesia declara assumir como sua, os poemas são algo criado, feito, correspondem a dizer genuinamente. E se no poema encontramos o que se diz genuinamente, escutar a poesia é prestar atenção à própria fala da linguagem, é se aproximar de sua essência.

Para Benjamin (1936), o narrador é o homem cujo “dom é poder contar sua vida, sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”. E assim o faz Riobaldo:

E me cerro, aqui, mire veja. Isto não é o dom de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. (p. 874)

E nesta travessia, a única coisa que nos define é que “somos contos contando contos, nada”.

CONCLUSÃO

Contar o conto que foi a obra vida de Fernando Pessoa, e, a partir de seus ensinamentos, encontrar o conto contanto contos presentificado na voz de Riobaldo, no grande conto de Guimarães Rosa, é procurar em cada um destes os contos que somos nós.

Traçar este caminho é perseguir na linguagem da vida ordinária, no comum, no próximo, novamente uma forma de intimidade com a existência, o lugar último da morada do homem, que esteve sempre lá, na linguagem.

Para isto, ouvimos as vozes destes grandes escritores a nos contarem suas histórias que são ao mesmo tempo histórias nenhuma, mas o aviso constante da intensidade que há no simples fato de contar, que não exige enredo, nem tampouco qualquer fidelidade com a realidade efetiva. Tão somente um aceno para a própria linguagem, que emerge em sua superfície e não em seu conteúdo, a lembrar ao homem onde repousa sua própria essência.

Por isso, tendo a travessia e a errância como tema, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa propõem uma jornada através da linguagem, que por ser transversa, atravessa os espaços sem nunca se fixar, de tal forma que o gesto de contar se assemelha a percorrer um caminho, um caminho para o pensamento.

Traçar este caminho, pavimentado pela linguagem, requer acima de tudo uma escuta atenta às próprias palavras, encontrando nelas a sua forma de *saber*, partindo do princípio de que o saber da linguagem se constitui enquanto está a caminho, configurando uma filosofia necessária para além do conhecimento, simplesmente como forma de pensamento que não se deixa travar.

Dessa forma, sendo um conto conta que conta contos, o homem é por natureza nômade, e se é conto ao mesmo tempo em que conta, então não consegue achar o caminho desta travessia sem traçá-lo e senti-lo ao mesmo tempo, sente e pensa, caminha dando o testemunho de como chega até ali, conta contando como se conta.

E se Fernando Pessoa nos propôs, como contos contando contos que somos, organizar nossa vida como uma obra literária, isto pressupõe, já que a literatura é uma forma de arte, pautarmos a vida artisticamente.

Conta-se a própria fala das falas de outras falas, uma voz que é a de Pessoa, Caetano, Reis, Campos, Riobaldo... e ao mesmo tempo de nenhum deles, que sopram e soam e cantam, e assumem como sua esta voz que é a da própria linguagem, e contam, avidamente, *qualquer coisa que faça sentir... e não pensar...*

Recorrendo à memória como fonte, tudo o que se conta é sempre imaginação, por isso é uma forma constante de autoficção. Logo, neste gesto incessante, há sempre o que contar, mesmo quando não há nada a contar, assumindo o conto como a simples prova de existir, *sendo contos*.

Se os versos de Fernando Pessoa de alguma forma ecoaram no grande conto de Guimarães Rosa, é porque ressaltam as afinidades presentes não apenas entre estes autores, mas em tantos outros, que retinam de diferentes modos a mesma ideia, de que a vida se constrói de maneira semelhante a própria noção de livro ou de página em branco, reavivando o drama ordinário da existência humana, a consciência de que somos apenas contos contando contos, nada.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. *Grande sertão: veredas: pacto e promessa*. 2010. 141 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710503_10_pretextual.pdf> Acesso em: 27 set. 2011.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. SP: Ed. Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas; v. 1).

_____. Destino e Caráter. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. SP: Ed. Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas; v. 1).

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. (1936). In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. SP: Ed. Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas; v. 1).

_____. *Rua de mão única*. Pinheiros: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas; v. 2)

CAVELL, Stanley. *Em busca de lo ordinário: líneas Del escepticismo y romantismo*. 1. ed. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de Valência, 2002.

_____. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. In quest of the ordinary. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994

_____. *Um tono de filosofia: ejercicios autobiográficos*. Madrid: La balsa de La medusa, 119, 2002.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DITA. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M; FRANCO, F. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

GALHOZ, Maria Aliete (Org.). *Fernando Pessoa obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.

FINGIR. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M; FRANCO, F. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 203 p.

GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (Org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Poetry as experience*. Stanford: Stanford University Press, 1999

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. 1 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LOPES, Teresa Rita. *I Pessoa Por conhecer: roteiro para uma expedição*. 1 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: JOÃO Guimarães Rosa: ficção completa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995. v.1.

MOTTA, Marcus Alexandre; AMARAL, Glória Regina. Da língua a contar à boca do conto Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, Passo Fundo, RS, v. 7, n. 2, p. 274-287, jul./dez. 2011.

MOTTA, Marcus Alexandre. Ensaio em tonalidade homeopática. Um retorno à advertência de Machado de Assis. *O Marrare*. n.14, abr. 2011. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero14/pdf/MARCUS_MOTTA.pdf.> Acesso em: 05 ago. 2013.

_____. *Talo do Lido; falo das falas de outros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986.

_____. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Livro do desassossego*. v.1. Coimbra: Presença, 1990

PESSOA, Fernando. *O poeta fingidor*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

PRADO JR., Bento. O destino decifrado. Linguagem e existência em Guimarães Rosa. *Alguns ensaios*. Filosofia, Literatura, Psicanálise. São Paulo: Max Limonad, 1985, pp. 195-226.

ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. In: _____. *João Guimarães Rosa: ficção completa*. Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995. v.2.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SECHIN, Antonio Carlos et al (Org.). *Veredas no sertão Rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli. Ver. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1994.