



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**O GRANDE MOVIMENTO É A VOLTA: “NADA E A NOSSA CONDIÇÃO”, DE
GUIMARÃES ROSA**

Carolina Raquel do Amaral Quintella

Rio de Janeiro
2019

CAROLINA RAQUEL DO AMARAL QUINTELLA

**O GRANDE MOVIMENTO É A VOLTA: “NADA É A NOSSA CONDIÇÃO”, DE
GUIMARÃES ROSA**

**Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciada em Letras
na habilitação Português/ espanhol.**

Orientador: Prof^a. Doutora Maria Lucia Guimarães de Faria

RIO DE JANEIRO

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Q7g Quintella, Carolina Raquel do Amaral O grande movimento é a volta: "Nada e a nossa condição", de Guimarães Rosa / Carolina Raquel do Amaral Quintella. -- Rio de Janeiro, 2019.
26 f.

Orientador: Maria Lucia Guimarães de Faria.
Trabalho de conclusão de curso (graduação)
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Licenciado em Letras: Português Espanhol, 2019.

1. Guimarães Rosa . 2. Nada e a nossa condição .
3. cimos e grotas . 4. redesimportância . 5. nada.
I. Faria, Maria Lucia Guimarães de, orient. II.
Título.

Sumário

Introdução	5
1 Primeiras histórias: a arquitetura do livro	7
2 Contribuições ao estudo de “Nada e a nossa condição”: Rosenfield e Heloísa Vilhena de Araujo	9
3 “Nada e a nossa condição”: uma análise	12
4 Considerações Finais	25
Referências	26

Introdução

No universo rosiano das *Primeiras estórias* constelam-se contos que codificam a monta da matéria vital, de muda movimentação, sinalizando as direções da vida, que se nos apresentam em esparsos sinais, furtivos às interpretações superficiais, mas sentidos por domínios específicos da alma.

Em colóquio próprio, juntos, em sua ordem constelatória, os vinte e um contos do livro desvelam ou guardam, enigmaticamente, a trajetória humana pela busca da essencial e autêntica existência. Mas essa mesma trajetória contada encadeada na leitura dos vinte e um contos, conta-se, também, em cada um deles. Com a contribuição parental de grandes temas da história literária, as estórias conversam sobre as relações dos acontecimentos evolutivos.

Os tópicos dessa conversa se apresentam nelas com mais ou menos notoriedade, diante do público que as recepcionou e as recepciona ainda hoje. “Nada e a nossa condição”, décima segunda estória do livro, é um dos contos menos notados, pouco estudado, talvez por sua natureza “de mais excelência que presença” (p.80) e, por isso, é apadrinhado neste estudo.

Aqui, comprovar-se-á a correspondência entre essa estória e a essência do livro, e, ainda, a sua importância na composição dele, por meio de um trabalho minucioso de interpretação literária, que atesta a capacidade de síntese de “Nada e a nossa condição” com relação à ideia global de *Primeiras estórias*. Para tanto, explicita-se, inicialmente, (1) a arquitetônica do livro, o projeto poético exemplarmente expresso na estória central “O espelho” e sua idiossincrasia estrutural; em seguida, são abordadas (2) algumas contribuições teóricas de imenso valor para o estudo do conto; logo é dado seguimento ao capítulo (3) cujo foco é a referida estória.

Ao longo deste estudo pretende-se erigir novas e singelas contribuições para o entendimento do conto e para a comprovação de sua representatividade no livro. Para tanto se utiliza, aqui, mesmo para efeito comparativo, do auxílio de outras obras rosianas, além de colaborações buscadas nas eminentes obras de Max Lüthi, Ricardo Piglia, Heidegger, e em obras e estudos especializados sobre Guimarães Rosa, das autoras Heloisa Vilhena de Araujo, Kathrin Rosenfield e Maria Lucia Guimarães de Faria.

No exercício de análise que se constrói na terceira etapa deste estudo, busca-se evidenciar a estética e o conteúdo do conto, contextualizando-os teoricamente e relacionando-os com os mundos de realidade e de fantasia, em grande parceria com o modelo clássico dos Fairy Tales.

A estória, bloco indivisível ou não desmembrável, visto que é sempre fiel a si mesma, constrói-se a partir da união das características formais, substanciais e conceituais. A trípole estética do conto, conteúdo do conto e correspondência entre a estória e a essência do livro, que interessa ao exercício de análise, é elucidada, aqui, portanto, de modo homogêneo.

Nesta análise, que se edifica sobre as direções vertical e horizontal, e, ainda, sobre a oposição superfície-profundeza, busca-se abordar a ênfase nesta e em outras dicotomias, como *nada* e *tudo*, presente e passado, e o seu posterior desfazimento, numa integração harmônica, traçando a relação delas com o projeto global do livro ou apontando o reflexo da ideia central no conto eleito.

Respeita-se, assim, o que há de mais essencial no conto, esmiuçando o conceito de *nada* por ele proposto, e traçando sua relação com “a nossa condição” e com a própria ideia da existência humana – um existir que se sugere inédito e principal. Desta forma, busca-se exercitar o papel de agente intérprete ou intermediário entre estória e leitor, acrescentando novos entendimentos e visando a corresponder à ideia de crítica literária ou estudo literário concriativo, ideal defendido pelo escritor João Guimarães Rosa.

1 Primeiras estórias: a arquitetônica do livro

“Nada e a Nossa Condição”, conto eleito para ser o objeto deste estudo, é um conto “primeiro” como quaisquer dos vinte e um reunidos no livro *Primeiras estórias*, quarta obra publicada em vida por Guimarães Rosa e que sucede ao renomado *Grande Sertão: Veredas*.

O livro, por ingênua ou simples que pareça a sua aura, é de lapidada complexidade poética e de calculada construção arquitetônica. Elaborado com a experiência de um já “poeta iniciado”, tem projeto poético que se resume em um único tópico essencial: a existência humana. Mas não a mera existência. *Primeiras estórias* trata do processo para alcançar uma existência inédita, inaugural, produto da autocriação a partir do conhecimento de sua essência.

Esta temática da existência inédita já se imprime no qualificativo “primeiras” presente no título do livro, que assinala que mais do que originais, as estórias são originárias, dão origem a um “verdadeiro existir”, e o processo pela busca desse existir se exemplifica, principalmente, no conto central do livro, “O Espelho”. Nele, o narrador-personagem, após se deparar inesperadamente com seu reflexo no espelho, assustado e descontente com o que sua imagem representa, passa a buscar, através de incessantes experiências, o seu “eu por detrás de mim”, ou o verdadeiro existir. Assim, a estória central propõe o mote seminal que se irradia por todo o livro fecundando cada uma das outras estórias: “Você chegou a existir?” (ROSA, 1978a: 68).

Como sugere Maria Lucia Guimarães de Faria, em sua tese de doutoramento *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas* (2005) os demais contos do livro procedem dessa “razão seminal” que neles se desdobra e se prodigaliza. São todos completos em sentido e, assim, independentes uns dos outros, mas, portadores, todos, da (mesma) semente, complementam-se de certo modo; são *partes*, “um mundo particular”, que dão forma ou se integram ao *todo* do livro, “cosmos maior”, que inclui cada um e a todos transcende. Assim, o sentido essencial, seminal, do livro, faz-se notar em “O Espelho” e é retomado e aprofundado, “infinitas vezes em cada outra estória” (FARIA, 2005).

“O espelho”, décima primeira estória, é central por ser a estória que divide *o todo* do livro em duas metades de dez estórias. A primeira parte reúne os contos:

1. As margens da alegria
2. Famigerado
3. Sorôco, sua mãe, sua filha

4. A menina de lá
5. Os irmãos Dagobé
6. A terceira margem do rio
7. Pirlimpisquice
8. Nenhum, nenhuma
9. Fatalidade
10. Sequência

A segunda, cortada por “O Espelho”, reúne as estórias:

12. Nada e a nossa condição
13. O cavalo que bebia cerveja
14. Um moço muito branco
15. Luas-de-mel
16. Partida do audaz navegante
17. A benfazeja
18. Darandina
19. Substância
20. Tarantão, meu patrão...
21. Os cimos

Kathrin Rosenfield, em seu livro *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*, traz à luz novas contribuições a respeito da arquitetura de *Primeiras Estórias* ao sugerir que o desmembramento de seu conjunto não resulta apenas nessas duas metades de dez estórias, mas em duas *tríades* que dão suporte a todos os demais contos do conjunto. “Nada e a Nossa Condição” necessariamente faz parte, segundo ela, de uma dessas tríades.

A primeira tríade (contos 1-11-21) revela o espelhamento dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, que denotam uma simetria especular, correspondendo-se inversamente e descrevendo, respectivamente, “o movimento da beatitude e seu verter na queda e no desamparo, e o caminho inverso do desespero que retorna ao alívio e a esperança” (ROSENFELD, 2006). Já a segunda tríade (contos 6-12-17), aprofunda os elementos temáticos fundamentais da obra rosiana. Este último é o caso do conto aqui tratado, como se verá melhor mais adiante. Ambas as tríades seriam, então, como sugere Rosenfield, “o esqueleto forte que sustenta as demais estórias”.

Sem quaisquer ligações mecânicas umas com as outras e com fins em si próprias, todas as estórias determinam, na exata ordem constelatória em que se encontram, a lógica fundamental do todo, conjunto do livro, configurando uma espécie de trajetória evolutiva.

Em sendo assim, a posição do conto divisor, “O Espelho”, em décimo primeiro lugar, contribui, portanto, para que ele receba a grande notoriedade que lhe cabe. Mas além de “O espelho”, outros contos das tríades se destacam ante o público, como o renomado “A terceira margem do rio”. “Nada e a Nossa Condição”, no entanto, é um dos contos de igual representatividade e capacidade de síntese do projeto poético do livro, mas, diferente dos contos citados, acaba passando muitas vezes despercebido. Poucos são os estudiosos que, assim como Rosenfield, reconhecem a importância axial desse conto na totalidade da obra, por isso ele é aqui apadrinhado.

2 Contribuições ao estudo de “Nada e a nossa condição”: Rosenfield e Heloísa Vilhena de Araujo

Ainda tratando de arquitetura, mas agora especificamente sobre a estrutura do conto eleito, Heloísa Vilhena de Araujo também elucida alguns aspectos da construção de “Nada e a nossa condição” em seu livro *O Espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. Suas elucidações, além de interessantes, adiantam alguns aspectos essenciais (a serem explorados nos capítulos seguintes) para o tecer deste estudo e são, por isso, citadas neste capítulo.

Heloísa observa que “o conto [Nada e a nossa condição] abre, imediatamente, um espaço vertical, medido entre os cumes e as grotas abismáticas, ‘fundos e cumes’ (p.81), ‘vales e serros’ (p.82), ‘píncaros’ e ‘precipícios’(p.85)”, mas também assinala que “‘As margens da alegria’ abre *Primeiras estórias* “com a instituição de um espaço horizontal, medido entre as margens do rio de ‘A terceira margem do rio’”.

Ela aponta, ainda, para as “evidências subliminares” e simbólicas no livro, como a disposição do título na página de rosto, a formar um *tau* com linhas, horizontais e verticais, portanto:

PRIMEIRAS
S
T
Ó
R
I
A
S

Com isso a autora já adianta as duas direções em que se pauta o conto que é foco deste estudo: a vertical e a horizontal; direções-guias, em “Nada e a nossa condição”, que moldam estruturalmente e poeticamente a narrativa do conto.

Rosenfield – que em *Desenveredando* ainda se vale de observações acerca do projeto poético e de seu “parentesco” com grandes temas da história literária ocidental e oriental, religiosa e da Antiguidade – também atenta para a existência dessas duas direções, perpendiculares, e repara, ainda, na existência dos elementos temáticos do conto, como o *nada* e o *tudo*, por exemplo, que, considerados “antagônicos” a princípio, seriam elementos que, assim como as direções constatadas por ambas as estudiosas, igualmente se “perpendicularizam” em acepções contrastantes. A par do projeto poético que se resume no tópico da existência humana inaugural, Rosenfield classifica esses elementos como “negativos” ou “positivos” e aponta para a constatação de que a *reversão* desses elementos negativos em positivos (a tristeza revertida em alegria, o nada revertido em tudo) seria a “chave” desencadeadora, ou a condição, do *vir a ser* - processo vital e evolutivo, que se descreve no conto mas também no livro, como anteriormente se falou.

Cabe dizer que se reserva, aqui, alguma semelhança com as vias teóricas de Rosenfield, contudo se adota outro olhar sobre os elementos, não mais tratando-os como “negativos” e “positivos”, mas como “antagonismos” ou “contrários”, abrangendo amplamente toda espécie de elementos adversos, que aparecem com frequência em “Nada e a Nossa Condição”. Assim, há lugar na análise para a exploração de outros elementos aos quais não se poderia atribuir a qualidade de “negativo” ou “positivo”, como o *futuro* e o *passado*, a *superfície* e a *profundeza*, ou mesmo as direções *vertical* e *horizontal*, mas que são de suma importância para o estudo do conto. Prefere-se, também, o termo “convergência” ao termo “reversão”, a fim de abarcar a harmônica relação entre esses elementos, pelo entendimento de que não existem conversões, mas convergência entre eles, numa grande “mistura de perspectivas”, como mais adiante se verá.

Conservam-se, então, neste estudo, as contribuições de Rosenfield que dizem respeito a possível aproximação temática da escrita rosiana com algumas “ideias intelectualizantes” da época em que viveu o autor, ou mesmo de outras épocas, e aquelas contribuições que se referam à similaridade da estrutura do conto com as de consagrados “modelos literários”, assim associando, de certo modo e cautelosamente, as produções de Rosa a sua imensa bagagem cultural¹.

¹ Rosa foi médico e diplomata, além de escritor, falava ou entendia mais de oito línguas e teve acesso a inúmeras obras literárias, filosóficas e teóricas, muitas delas sem traduções para a língua portuguesa.

Esta conservação interessa para a sustentação de uma via interpretativa que, em certa medida, evidencia a reciprocidade poético-pensante² da criação rosiana, resultado do pensamento teoricamente orientado e, ao mesmo tempo, engajado na experiência sensível e concreta da vida e do mundo; esclarece a mescla do pensamento mágico e mitopoético do conto ao “intelectualizante” e laborado.

Essa reciprocidade poético-pensante se comprova em declarações feitas pelo próprio autor de *Primeiras estórias*. Em algumas delas Rosa destaca apenas a subjetividade e a qualidade poético-intuitiva de seu processo de criação, em outras, nota-se seu trabalho “cerebino”, ou a perfeita articulação de ambas as condutas. Em entrevista concedida a Günter Lorenz, registrada no livro *Diálogos com a América Latina*, Rosa afirma:

“[...] quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento **cerebrino**-cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente.” (Lorenz 10)

mas elucidada em outro momento que o “intelectualizante” esteve presente tanto no processo de escrita como naquilo que se escreve. Isto é o que se vê na mesma entrevista, numa carta dirigida a João Condé por ocasião da publicação de *Sagarana*, e numa carta a E. Bizarri, respectivamente:

“Sou místico, pelo menos acho que sou. Que seja também um pensador, noto-o constantemente durante meu trabalho [...] Temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento; daí seriam escritos livros melhores. Os livros nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras.” (Lorenz 10)

“Assim (...) quando chegou a hora de o *Sagarana* ser escrito, pensei muito. (...) Tinha de pensar, igualmente, na palavra “arte”, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma (...) Quando a *máquina* esteve pronta, parti. (...) O livro foi escrito em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945, foi “retrabalhado”, em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez).” (ROSA, 2001, p. 23-24)

“Como você vê, foi intencional tentativa de evocação daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos[...].” (Bizarri, 1981, p.55)

Outro interessante comentário de Rosenfield, que ainda se relaciona com a sugestão de uma manifestação intelectual e servirá, portanto, como apoio a esse estudo, diz respeito ao “estado de absoluta e indefinível intensidade” no conto. Esse estado, segundo ela, advém, justamente, da passarela que se cria entre o mundo “intelectualizante”, “cerebral”, e uma outra

² O “poético-pensante” de que trata Rosenfield, corresponde ao “sentir-pensar” citado por Rosa, na tentativa de definir a brasilidade na escrita literária, durante o diálogo com Günter Lorenz. O autor ainda acrescenta que para compreender a “brasilidade” é importante, antes de tudo, aprender a reconhecer que sabedoria é algo distinto da lógica racional.

realidade na qual subsiste “qualquer coisa de dionisíaco [...] de enfática ‘desmesura’” (Bizarri, 1981. P.83). As já citadas convergências entre elementos temáticos são um exemplo dessa ponte, mas outros exemplos essenciais, que serão aqui abordados, são a “construção estrutural enigmática” do conto e as suas características, que provocam a sensação de intensidade.

A esse respeito, Musil, que com frequência é lembrado por Rosenfield, afirma:

“o que se conta [nos contos] não é exatamente o que será narrado, porém a camada de sensações que é atingida, o domínio específico da alma que é assim tocado” (Cf. R. Musil, TB, I,456).

Esses são os dizeres de Musil ao falar dos contos de fadas (*Märchen*) e de sua perene atração, que, como se verá no seguinte capítulo, são o principal modelo clássico com o qual “Nada e a nossa condição” dialoga temática e estruturalmente e, por isso, partes da pauta deste estudo.

3 “Nada e a nossa condição”: uma análise

Ricardo Piglia, em sua “Tese Sobre o Conto”, afirma que todo conto sempre conta duas histórias; é relato em superfície que encerra outro relato em interior. Esse segundo relato, “voz seminal”, é uma história que se conta de modo “mascarado”, nas entrelinhas (o que se conta e não é narrado, como diz Musil), e seria a chave para a forma e a estética do conto. No caso de Rosa, no entanto, apesar de haver, sim, relato em superfície e relato em profundidade, não é esse segundo relato que dita a forma que o conto tomará; forma e relato(s) se constroem mutuamente, de modo solidário.

Na superfície de “Nada e a Nossa Condição” há uma personagem central, Tio Man’ Antônio, um fazendeiro endinheirado e com três filhas, e uma fatalidade, a morte de sua esposa Tia Liduína, ao redor da qual a estória se constrói, narrada sempre em terceira pessoa, por um sobrinho ou sobrinha. Lido despreziosamente, ou superficialmente, o conto logo parece tratar do sentimento de luto e de como se dá a continuação da vida dessa personagem principal que se torna mais distante do que já era e vai se desfazendo de todos os bens materiais, até a chegada de sua morte.

Mas na direção contrária à teoria de Piglia, forma e conteúdo compactuam um com o outro e nos guiam juntos a outra leitura. É possível dizer que em alguns momentos é a forma que assume o papel de guia ou de gatilho para o despertar dessa outra leitura. O leitor atencioso é, então, guiado à profundidade, à “segunda história”, não mascarada, mas evidente desde o

princípio, como um “claro enigma”, para citar Drummond. Já no primeiro parágrafo o conto impõe como deve ser lido e nos põe em mãos a chave de sua construção: os *Fairy Tales* – modelo clássico dos contos de fadas.

Subestimados, eles são vistos, secularmente, como histórias apropriadas para berçários ou “quartos de criados”, mas várias foram as vezes em que a grande literatura se inspirou na antiquíssima tradição dos contos de fada para expressar seus valores. Com Rosa, não foi diferente. Ele se utiliza do que há de principal nos *Fairy Tales*: a ilustração do universo em miniatura, com grande tendência a encarnar a vida, processos internos ao homem e seu relacionamento com o mundo.

Em seu livro *Once upon a time*, Max Lüthi frisa que o conto de fadas é mais do que literatura de entretenimento, é iniciação, uma introdução imaginativa na natureza real da existência. Os contos demonstram, de modo parabólico, que é possível crescer ou perecer diante de dificuldades e que está ao alcance do homem libertar-se de uma existência não autêntica desde que se tenha coragem ou força – e tanto *força* quanto *coragem* são valores máximos na obra rosiana – para enfrentar, escolher e, portanto, renunciar, ao longo de todo o processo.

Ainda no primeiro parágrafo de “Nada e a nossa condição”, quando se diz “Na minha família, em minha terra, ninguém nunca conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas”(p.80), é claro que a questão da forma fala bastante alto, mas se nota, com a presença simultânea do passado e do futuro na construção da introdução da narrativa (um homem que *podia ter sido* (...) nas *futuras* estórias de fada), um dos aspectos particulares do conto de fadas: a atemporalidade, o mundo imperecível do “uma vez que houve, um dia haverá” (LÜTHI, 1976).

Variações desta construção aparecem em outras estórias, sobretudo nas que configuram a tríade especular, como “As margens da alegria” (“Era, outra vez em quando, a Alegria” (p.7)) e “Os cimos” (“Outra era a vez” (p.168)), evidenciando um livro inteiro alinhavado sob o mesmo projeto. Mesmo quando o modelo não se faz notar como traço principal nas primeiras estórias, a tonalidade dos contos de fadas as colore, como é o caso de “Sequência”. Além do livro em que figura o conto estudado, ainda é possível reconhecer que o toque mágico, facilitador da captação do incognoscível, estende-se a outros livros, ou ao universo rosiano das estórias, revelando-se também em *Terceiras estórias*, como em “Arroio das Antas” e “Melim-Meloso” e outras estórias em que se verifica o aproveitamento do folclore brasileiro. É esse “toque mágico” que confere à estória sua “poeticidade delicada, ao mesmo tempo simples e sofisticada, familiar e exótica” (FARIA, 2005).

Assim como esses outros contos, “Nada e a nossa condição” conquista o tempo ao ignorá-lo, já que não anuncia e não trata de um acontecimento pretérito, mas de um recorrer continuamente, um viver “futuros antanhos” (p.81) como o próprio conto diz. Aos poucos, a estória vai exibindo com mais clareza esse aspecto do continuamente e germinando sua ciclicidade.

Logo depois desse primeiro parágrafo, o que se tem é um esboço de Tio Man’Antônio e de sua fazenda, momento no qual se revela um vínculo mais estreito entre a estória de Rosa e os contos de fadas. O Tio tinha “gestos principais”, adjetivo que remete à noção de “fundamental” e ao caráter principesco do protagonista, e vivia como em “paço acastelado, sempre majestade” (p. 87). Essencialmente andarilho e isolado, fazendo que “afastava, devagar, de si, quaisquer coisas” e consigo mesmo muito se calando, Man’Antônio enquadra-se no perfil do herói dos *fairy tales*, que é livre e capaz de estabelecer contato com o que há de essencial, não se ressentindo, por isso, de “sequidão” ou “solidão” (p. 81).

Não por acaso, ainda neste primeiro momento, as duas “apresentações”, a do Tio e a da fazenda, são parecidas: a casa “distava de qualquer outra”, era “alicerçada fundo e de tetos altos” (p.80). Como ela, Tio Man’Antônio, “apartado em si” e “esquivo na conversa”, viajava e retornava de viagem “galgando caminhos fragosos, à beira de despenhadeiros e crevassas – grotas em tremenda altura” (p. 81). Essas “semelhanças” entre a casa e o Tio prefiguram o próprio projeto poético, que tudo tem a ver com elevação e profundidade.

Pouco mais adiante, o narrador nos diz que Tio Man’Antônio “contemplava as montanhas e as grotas feito se a elas ofertasse algo de si: esperança e expiação, sacrifícios, esforços” (p.81). Aqui o leitor começa a adentrar na parte mais profunda do conto, o segundo relato.

Primeiro, é de reparar como a relação altura-profundeza (verticalidade) aparece com certa frequência ao longo do conto e como é o posicionamento da personagem diante desses “símbolos”: como se a eles “algo, algum modo, de si, votivo, o melhor ofertasse: esperança e expiação, sacrifícios, esforços”. Já aqui se percebe o quão envolvido está Man’Antônio com a elevação e a profundidade, e como esses elementos transcendem o seu sentido habitual para “simbolizar” o processo vital por que passa Man’Antônio. Assim, as construções, ao contrário do que sugere Piglia, vão nos guiando ao que é mais essencial no conto e no livro: o início do processo evolutivo, que é enigmática e sutilmente descrito daqui em diante.

Logo a sua esposa morre. Surge o ato duro. Quase sempre há uma morte ou dureza a ser enfrentada logo no início dos contos de fadas. Então, tio Man’Antônio ordena que seus empregados abram a casa toda, portas e janelas, pois, assim como nos *fairy tales*, que

compartem com a narrativa épica a procura pela visibilidade, em “Nada e nossa condição” sentimentos são traduzidos em ações. Dificilmente existe no modelo clássico dos contos de fadas uma descrição dos sentimentos da personagem. Assim, seguindo a mesma linha, desde o início do conto, a manifestação física, e, portanto, visível, tende a ser arrolada em lugar da representação de um sentimento. A passagem “ele, de cada vez, se curvava, de um jeito, para entrar, como se a elevada porta fosse acanhada e alheia” (p. 81) é um exemplo. Embora a construção, com o verbo “entrar”, pareça tratar da passagem de Man’Antônio sob a porta, rumo ao interior da casa, em profundidade ela exprime, com sutileza, o início do processo vital e “evolutivo” – ou, talvez, “involutivo” – no qual se insere o personagem, que parece imergir no que lhe há de “interno”. Isso não se esclarece por meio de uma narrativa descritiva psicológica, que exprima sentimentos, mas em ação e fisicamente: “ele se curvava, de um jeito, para entrar”.

Por ocasião da dolorosa perda, os sentimentos aliados ao luto também se transliteram em ações. Por isso, Tio Man’Antônio, pouco adiante, pede para que se abra toda a casa, e, diz o narrador, visita “além ali, um pós um, quarto e quarto, cômodo e cômodo” (p.82). Além da ordem para abrir a casa, a visitação aos cômodos também é uma ação, que, como a outra do “se curvar para entrar”, expande-se em acepção ao ser lida com profundidade, como segundo relato. A construção “além ali” por si só assinala, qual pista, o caráter não-físico das visitas aos cômodos, ou o estado (estágio, tratando de processo evolutivo) em que se encontra Tio Man’Antônio: além do visível, do palpável e do instantâneo.

Antes mesmo da morte de sua esposa, o Tio já se dispunha a abismar-se em si mesmo, mirando “com a seu nem ciente amor, distantemente, fundos e cumes” (p. 81). Do mesmo modo, como “dantes e ainda antes” (p.82) ensaiasse para o trânsito que encararia, a visita aos cômodos interiores, “além ali”, assinala seus tentames de imersão, pois, mais do que visita, em devaneio, aos espaços da casa, essa passagem assinala a visita à morada íntima. Após este preâmbulo, ele estava pronto para realizar a catábase (interior), ciente de que o processo de aprimoramento humano se constitui por profundezas e, posteriormente, por elevações.

Em conformidade com a máxima heideggeriana, que afirma que “A essência de construir é deixar-habitar. (...) Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir.” (HEIDEGGER, 1971), Man’Antônio, neste estágio, encontra-se habitável, pronto para a busca da autoconstrução e da transcendência.

Mas, em seguida, o leitor se depara com a construção “olhava pela janela, urgia a divagação e de roda na dislumbrança, o que dos vales e serros vem é o que o horizonte é – tudo em tudo” (p. 82). O que surge, agora, foge às duas direções pelas quais o texto, desde seu princípio, nos guiava: é a imagem do horizonte, que ele descreve como “tudo em tudo”.

Correspondente a uma das direções apontadas por Heloísa e Rosenfield, a direção horizontal, o horizonte, que se lhe surge, sugere equilíbrio, repouso entre um e outro espaços; é lugar entre.

Man'Antônio vinha tangenciando discretamente o tudo desde o início do conto – “Seduzível, conheceu-se, ele, de encarar sempre o tudo?” (p.81). Mas a revelação do tudo lhe vêm, justamente, neste momento de divagação, neste encontro com o horizonte. Tio Man'Antônio, como diz Lüthi, mostra-se, agora, “no desconhecido em busca do mais alto”, está no “entre” do processo evolutivo, um entre que é o próprio tudo que sempre beirou – e mais adiante isso fica muito claro.

O parágrafo que sucede ao do encontro com o horizonte revela seu estado, “ele, por detrás de si mesmo”, referência, talvez, ao “eu por detrás de mim” em cuja busca se empenha a personagem de “O espelho”, conto que antecede “Nada e a nossa condição” na disposição arquitetônica das *Primeiras estórias*. Após diversas “descamações”, por assim dizer, Tio Man'Antônio é chegado ao mesmo “entre” com que se deparou o narrador-personagem de “O espelho”. Mais do que pronto para que o seu eu autêntico o habite, Man'Antônio já realizou a catábase, está pronto para construir-se, está na metade de sua evolução.

O conto prossegue. Ele “retorna” da divagação com a pergunta que lhe é feita por sua filha menor, não por acaso de nome Felícia, desconfiando da suposta felicidade inerente à vida: “pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos e baixos? Não haverá tempos de felicidade e verdadeira segurança?” E ele lhe responde com a frase que adotará como um axioma de conduta: “faz de conta, minha filha... faz de conta” (p. 82).

O “Faz de conta”, repetido ao longo do conto, adquire o valor de um *topos*, um recurso recorrente conforme se empregava na retórica grega, ou um dito formular como ocorre nas narrativas épicas, e, além de suscitar a sensação de intensidade na construção do texto, com a repetição de uma construção que se garante importante, ganhando destaques em letra negrita na primeira edição, propõe a resposta para a dúvida a respeito do que é a vida e o existir: existir é fazer de conta, é o inventar, o criar, o superar.

Assim, sempre fiel ao projeto poético, o próximo passo da trajetória de Man'Antônio é altamente revelador: Ele, como “o transitório – só se diga, por esse enquanto” (p. 83), “a andar de dó se recusasse, intrágico, sem acentos viuvosos. Inaugurava-se grisalho” (p.83). E, como é de seu caráter e da natureza dos contos de fada, ele parte para a ação: “concebia – faça-se de conta – ordenou. E um projeto de se crer e obrar ele levantava.” (p.83) O projeto era o de mandar cortar a mata que havia em frente à fazenda, como uma espécie de reforma que pudesse “limpar a vista”. Simultaneamente Tio Man'Antônio se abria para o horizonte e se recolhia ainda mais em si.

Durante o duro trabalho de desbaste do terreno, no que o Tio ajudava os servos em trabalho braçal, via-se, por um lado sua natureza querente, humana – “senão que, homem, e, como todo homem, de fracos ossos?” – às vezes suando e tossindo, mas, por outro lado, essa querência parecia ser o motivo de sua resistência, de sua “manência, indiferentes horas” (p.83), em trabalho pesado, fazendo ou sofrendo as coisas, “mas não estando dentro em sua mente” (p.84).

Esse recolhimento fazia com que os outros que o rodeavam, família e servos, pensassem “que ele não se achasse lá, de novo, assim, sem som, sem pessoa”. No entanto, ao revés, o recolhimento era o ato de estar concentrado no “sé é, o que é que é ” (p.83), afinal, aquele projeto de se crer e obrar era muito mais do que se via, era ele próprio, que, “engenheiro e fazedor”, “inaugurava-se grisalho” (p. 83). Naquele momento, o Tio parte, internamente, para a autoconstrução, e caminha, assim, para o estado “de ter sido e vir a ser, e de existir principalmente” (p. 84). O existir inédito enfim toma curso por meio da imaginação, da criatividade, do inventar, do fazer a si mesmo de conta.

Já que a imaginação, atuante nas direções do aprofundamento e de ascensão do ímpeto transcendente, é força constitutiva do homem e do mundo, raiz da disposição criadora, Tio Man’Antônio, enquanto homem, não poderia viver horizontalmente. O existir principalmente requer o deslocamento da estadia horizontal e a mobilização, como se viu ao início, num itinerário vertical entre “fundos e cumes”, que agora, enquanto força central, compele o Tio a empreender uma *ascensão* imaginária, o movimento de anábase e de autocriação. Dessa forma, mestre da fantasia, engenheiro da imaginação, Man’Antônio extrai desse “dom” o vigor inquebrantável do seu verdadeiro existir.

Mais adiante, indaga o narrador: “Parecia-lhe como se o mundo lhe estivesse ordenando ou implorando, necessitando, um pouco dele mesmo, a seminar-se? Ou a si ia buscar-se no futuro, nas asas da montanha” (p. 86). A abertura do horizonte leva Man’Antônio a uma nova etapa, em que ele começa a doar-se ao mundo. Fazendo de conta, buscando-se *no futuro* nas asas de um impulso criativo de elevação, ele se dispõe à sementeira, e este ato faz dele o “transitoriante”. Se fora “transitório”, enquanto esteve no “entre” do processo, ele, agora assumindo plenamente a condição móvel da vida, a transiência do devir, converte-se no “transitoriante”, termo cujo sufixo, “ante”, claramente indica que Man’Antônio é o agente, o titular da ação: é ele quem rege a própria transição.

Posteriormente, Man’Antônio tem de lidar com outras perdas. As filhas vão formando suas famílias e se distanciando. Nesse momento, o narrador registra a solidão do tio, mas distingue categoricamente: “sozinho sim, não triste”. Como no momento da morte da esposa,

em que se vestira “de funesto”, mas se intimara “de venturoso”, ele respeita “no tangimento, a movida e muda matéria” (p. 85). Estes acontecimentos são encarados, por Man’ Antônio, como o são pelos fortes heróis dos *fairy tales*: uma questão natural, decorrente do curso da vida; tão natural que ela é a condição necessária e indispensável à renovação da vida. Afinal, o homem, *mim*, de inalcançável existência, posto que limitado à temporalidade e à imanência, só existe principalmente a partir da própria transcendência, fazendo de si um *eu-outro*. A perda e a morte são, assim, uma forma de realização e ensaio para o trânsito evolutivo do homem, quando, longe de morrer sua própria morte, experiencia a morte alheia ou morre para outros. O luto, por quaisquer perdas, afeito à ventura não é, portanto, apenas manifestação de resiliência, mas alavanca para a transcendência; proporciona a experiência empática da transição e da ascendência para uma nova e autêntica existência.

Por isso, o personagem atravessa e vivencia as perdas com ares de “liberdade” e de “esperança”; este é o modo pelo qual encara a vida. Isso se esclarece em passagens anteriores, no momento da morte de Tia Liduína, como em “Então, as filhas e ele choraram; mas com o poder de uma liberdade, que fosse qual mais forte e destemida esperança” (p. 82). Também agora, no momento em que as filhas “formavam sentida falta ao seu querer de ternura experiente?” (p. 85), ele mantém esse modo de encarar a vida e suas durezas com resiliência e naturalidade, encontra-se “sozinho, mas não triste”. Desde o início, Man’ Antônio tem o que se precisa ter para atravessar o processo evolutivo: força.

“Intimado de venturoso”, o Tio é, de fato, como nos *fairy tales*, “dotado” e solitariamente livre para estabelecer contato com o universalmente essencial e ser, por ele, ajudado. Segundo Lüthi, o universo prodigaliza seus presentes para os heróis dos *fairy tales*, e acode em seu socorro. É o que acontece logo em seguida na estória: o preço do gado aumenta repentina e consideravelmente e o Tio resolve, então, repassar os seus a menor preço para os demais fazendeiros, querentes de gados.

Aos poucos, e mais adiante, ele vai se desfazendo, também, de todos os bens, doando suas terras aos funcionários, “rumo ao tudo”, afirma o narrador. A colocação parece paradoxal, já que Tio Man’ Antônio está justamente abrindo mão de tudo. No entanto, como o diz o próprio Rosa, “os paradoxos existem para que se possa exprimir algo para o qual não existem palavras”, para trazer à luz o incognoscível, atingir a intensa camada de sensações e tocar um domínio específico da alma, como elucidada Musil. A pedagogia existencial de Guimarães Rosa repousa num ditame que enuncia: “se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (ROSA, 2017, p. 12). A essência do ditame e de outras construções presentes na própria estória, como “a metade pede o todo e o vazio chama o cheio” (p.86) é, também, a chave mestra do conto, que, mais

uma vez, aponta para a mobilização num itinerário vertical: o vazio, o nada, é “lugar entre” e horizontal, é a metade do processo, que por sua vez clama pela completude, plenitude e ascensão. Abrindo mão de tudo, acertando-se ao vazio é que surge, então, para o Tio, o tudo, o cheio.

Ao descortinar o horizonte, desfazendo-se de tudo e promovendo o aberto, Tio Man’Antônio *faz o nada acontecer*. Nesse nada que esculpia Man’Antônio, “de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido” (p.82) aconteciam, lembrando em muita medida a canção sem tino em “Sorôco, sua mãe e sua filha”, terceiro conto de *Primeiras estórias*. Já aqui, dão-se a conhecer “pistas” acerca da magnitude desse nada, ao qual Man’Antônio se acertava há algum tempo, sem limitar-se à temporalidade. O nada sem futuro ou passado, tão dentro do homem, é a possibilidade de transcendência, é o tudo (“tudo em tudo” p.82). Desde que descortinara o horizonte, o Tio tangenciou o passo cósmico para a ascendência, que lhe vem com a imersão no nada, a partir do nada, e com a autocriação já se inicia, de fato.

As informações ainda parecem ser paradoxais: ora é nada, ora é tudo. Comentou-se, anteriormente, sobre a frequência com a qual o texto dispõe de elementos aparentemente antagônicos, como a superfície e a profundidade, as montanhas e as grotas, o vazio e o cheio, o futuro e o passado, o nada e o tudo etc. Mas, principalmente nesse ponto da estória, em que se revelam as “pistas” sobre o nada, nota-se que em lugar do dualismo antagônico (disritmia) a estória rosiana, a todo tempo, tensionava harmonicamente esses contrários (eurritmia). Só agora se percebe com maior claridade que a “zona de encontro” ou de “cruzamento” desses elementos antagônicos, nada e tudo, futuro e passado etc., é lugar de tensão harmônica, complementariedade. Os contrários não se excluem ou competem uns com os outros, mas convergem, coexistem um com o outro.

Esse “cruzamento” não é exclusividade do conto aqui estudado, antes, é terreno fértil para a semente, estória-raiz, e se faz, portanto, presente em todas as estórias do livro. A terceira margem, do conto homônimo; o vagalume que brilha no escuro, em “As margens da alegria”; o desmedido momento e o sorrir fechado, do personagem de “Os cimós”, são exemplos do que aqui se revela, como se o livro sugerisse, no seu percurso, que o *ser* é a própria tensão dos elementos contrários, misto de transcendência e imanência.

Na promoção do aberto, ao fazer o *nada* acontecer, Man’Antônio propicia a manifestação do cruzamento desses elementos e a eclosão do projeto poético (a semente) no conto. Essa manifestação é conhecida como “milagre” nos *Fairy Tales* – milagre que não é a causa, mas a substância vital e a conclusão inevitável dos contos de fadas. Trata-se do momento

em que os elementos refletem, se não esculpem, a estória-raiz; o momento em que “tudo pode entrar em relação com o resto” (LÜTHI, 1976), em perfeita complementariedade.

Assim, o “milagre” dos elementos ocorre, justamente, nesse ponto da estória em que *todas* as dicotomias construídas ao longo de “Nada e a nossa condição” se desfazem ou se tensionam, de forma que, fundindo-se, transcendem seu estado original. Essa transcendência se dá ao eliminar o antagonismo e promover a plenitude de um “elemento uno” que engloba ou que permite a coexistência de todos os elementos temáticos contrários citados ao longo do conto, como se eles se plasmassem em mescla, num universo de elementaridade Möbius³, que, bem como o faz o livro com os contos, inclui cada um dos elementos e a todos transcende.

Dessa forma, no *nada*, como já premeditava o conto, não há contradição ou resistência, nem se carece de “futuro e passado”. O nada é “desmedido momento”, como se diz na estória “Os cimões”, e, nele, o que se tem é a noção de atemporalidade, “elemento uno”, já mencionada anteriormente, que engloba ambos os elementos antagônicos, passado e futuro, simultaneamente.

Esse “elemento uno” se aproxima da ideia de *infinitude* tão buscada por Rosa, como ele mesmo declara

“estou sempre buscando o impossível, o infinito” (Lorenz 10)

introduzindo, com a ideia de infinitude, o estranhamento necessário que faz entrever o quanto são precários os padrões ou visões do mundo fundados em dualismos estanques ou antagonismos reciprocamente excludentes.

Já o “milagre” em termos de projeto poético e de “segundo relato” não é o típico milagre da literatura anterior ao século XVIII, o milagre externo ou religioso, mas o milagre moderno, que confia o ato salvador ao homem e transfere a transformação, cerne do milagre, ao que lhe é interno⁴. Essa acepção de milagre vem perfeitamente ao encontro do que o conto de fadas contém de mais essencial: a capacidade do Homem de transformar-se e reinventar-se.

³ O matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius descobre, no séc. XIX, a existência do espaço topológico conhecido como Banda de Möbius, que acaba por influenciar diversos estudos e desdobramentos topológicos em distintas áreas do conhecimento, muitos deles contemporâneos a Rosa, como os lacanianos (mesclados a ideias heideggerianas e freudianas), por exemplo. A Banda ou Fita representa um caminho sem fim nem início, infinito, onde se pode percorrer toda a superfície da fita que aparenta ter dois lados, mas só tem um. Um universo Möbius de elementos, ou de elementaridade Möbius, seria, então, aquele que, por sua natureza não orientável, não permite que os elementos que o constituem se definam como uma ou outra coisa.

⁴ Apesar da luta que se trava no séc. XVIII contra o milagre — considerado, naquela época, um ato de violência externo — e da influência do Iluminismo, sua ocorrência como “luz” continua a ser celebrada e apreciada por seu encanto poético. Nota-se, ainda no fim desse mesmo século, que a *transformação* se torna o cerne do milagre. A esse respeito, Novalis, figura expoente no primeiro romantismo alemão de finais do séc. XVIII, introduz a

Em consonância com a máxima rosiana, “Quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1978a: 61), ao promover o *nada* fazendo-o acontecer, bem como o faz o narrador-personagem do conto “O espelho”, Man’Antônio é, ao mesmo tempo, sujeito (transitoriante) e objeto do milagre da transcendência, que não se vê, e que só ocorre a partir do *nada*. É a transcendência, que lhe vem com a imersão no nada, e a partir do nada, que possibilita seu alinhamento e íntimo relacionamento com o cosmos, com o mundo e consigo mesmo.

Como frisa Faria, no *nada*, qual Dasein heideggeriano, Man’Antônio é *ser* autêntico; existe principalmente. Sem a originária revelação do nada, não consumaria a autodescoberta, nem acessaria a própria liberdade. É do nada, que semeia e cultiva, que advém a autenticidade e profunda liberdade de Tio Man’Antônio. Somente no cultivo desse nada, convive-se com o *ser* (HEIDEGGER, 1973a: 239) e, nele, o destino de todo e qualquer ente já chegou originariamente à sua plenitude.

Mas esse *nada* não é tempo, nem sequer qualquer espaço. Como tela ainda crua, que esperasse receber as pinceladas para qualquer forma que se quisesse ilustrar, o nada, cultivado por Man’Antônio, é, na verdade, a “possibilidade de”, o marco zero, o novo ponto de partida. É ele que permite o novo, o movimento de anábase, da autocriação e do fazer-se de conta. Por isso, o nada é a nossa condição. E é nesse sentido que *o nada*, além de trânsito, passagem ou travessia, é *o tudo* que se almeja em todo o conto, e disso Tio Man’Antônio, sem saber, já sabia. Não há arranque para o futuro sem a coragem e a decisão desse nada.

Sem evitar os paradoxos, mas, ao contrário, com o “cruzamento” harmônico dos elementos, promover o nada (tudo), afinal, é “acertar-se ao vazio”, dar-se ao horizonte, alcançando a descoberta fundamental, e grande lição da estória, de que “o grande movimento é a volta”, movimento que Guimarães Rosa chama de “redesimportância” (p.88). Em “Nada e a nossa condição”, conto que se constrói por movimentações e direções, este é o *grande movimento*, afinal: o movimento de volta ou do “voltar para fim de ida”, como se diz no conto de abertura de *Tutameia*, “Antipleripléia”, termo criado por Rosa com o significado de “périplo ao contrário”, “viagem para trás”, encontro com a origem, com o nada. A noção de redesimportância é tão essencial que retorna, portanto, no próximo livro do autor e já se

questão da possibilidade de os contos que envolvem o “milagre moderno” sugerirem que, quando o homem se supera, ele também supera a natureza e um milagre ocorre. Também chega a comparar esse estado de superação com o amor pelo que há de mau no mundo, bem como o conto analisado neste estudo sustenta ideia semelhante ao dizer “aos outros — amasse-os — não os compreendesse” (p.87). Novalis também foi o inventor da “rosa azul”, que, segundo Lüthi, é símbolo romântico da união entre luz e escuridão, terra e divino — anulação das separações dicotômicas.

imprime no título, pois *tutameia*, que significa literalmente “coisa alguma, nonada”, adquire rosianamente o significado de *mea omnia*: toda minha; o nada que é tudo.

Esse movimento de volta ao início é o que se revela e se explica nos próximos acontecimentos da narrativa. Cumprida a catábase, cultivada a redesiportância, e já iniciada a autocriação, qual seria a melhor forma de semear a não ser plantando-se a si mesmo, pondo-se na terra? Pois logo Tio Man’Antônio morre. Afinal, promover o nada, acertar-se ao vazio, é, por fim, dar-se – “Em meio ao que, àquilo, deu-se” (p.88) – aceitando, com estoica grandeza, o curso da movida e muda matéria, que caminha para a grande volta: a morte. Se a experiencição da morte alheia é ensaio para a transcendência, como antes se viu, “saber morrer a morte própria [...] é a culminância do chegar a existir” (FARIA, 2005). A redesiportância assume, assim, papel de conclusão da antiga meta de plenitude, mas também o marco inicial da existência plena. Como o conto sugere – “Morreu, como se por um furo de agulha um fio” (p.88) – a redesiportância é túnel para a existência autêntica, é “voltar para fim de ida”, tanto no sentido de retornar ao marco zero, ponto de partida, como no sentido de voltar com a intenção de seguir.

Explica o narrador: “Fez de conta. Neste ponto acharam-no, na rede, no quarto menor, sozinho de amigo ou amor – transitoriador –; príncipe e só; criatura do mundo”. Destacam-se nessa passagem as alusões ao conto de fadas nas construções “príncipe” e “criatura do mundo”, mas, principalmente, a transformação de “transitoriante” em “transitoriador”, que se dá com a sua morte. Assim se consuma o seminar-se; o que estava em curso agora se completa. Man’Antônio realiza a grande volta.

Curiosamente, após a sua morte, seus funcionários preparam-lhe uma homenagem fúnebre não por consideração, mas por medo. Diz o texto:

Ai-de, ao horror de tanto, antoavam-se e calaram-se, todos, no amedronto de que um homem desses, **serafim**, no leixamento pudesse finar-se; e temessem, com sagrado espanto e quase de não de seu ciente ódio, que, por via de tal falecer, enormidade de males e absurdos castigos vingassem a se desencadear, recairiam desabados sobre eles e seus filhos.

Chama atenção, nesta passagem, o caráter sagrado e tutelar de que os funcionários revestem a figura de Man’Antônio. Eles, que antes se alternavam na crença entre a “desconcernência” dos atos do fazendeiro, como se louco ou tolo fosse, e a estima e obediência ao jeito que tinha quando encarnado de decidido e “encoberto” (p. 83), intuem a grandeza espiritual daquele morto, mas, em sua rudeza, a interpretam como força demoníaca. Não o compreendem nem o amam (p.87), já que o temem.

Porque morreu, diz o conto, os servos deveriam reverenciá-lo, de forma que agora se passa a descrever a cerimônia *post mortem*, na qual “acendem-se em quadro as grandes velas,

ele num duro terno de sarja cor de ameixa e em pretas botas achadas, colocado longo na mesa, na maior sala da Casa”. O termo “longo” faz referência à posição estendida de seu “corpo, humano e hereditário, menos que trôpego”, já sem vida, “requiescente” (p.88), mas também alude à própria Casa, que é sempre descrita como “longa”. Assim, revela-se a semelhança entre Man’Antônio e sua Casa; como na ideia heideggeriana, habitante de si próprio, o Tio se constrói, é morada própria, sua mansão.

A solidão de Tio Man’Antônio, típica dos heróis de *fairy tales*, adquire uma estatura cósmica no último lance de sua estória. Com seu corpo morto dentro, a Casa, único bem que ele conservara, se incendeia inexplicavelmente. Nesse momento, a montanha reflete, por sua vez, o fogo do incêndio na Casa, parecendo incendiar-se também, o que chama a atenção para a correspondência isomórfica que há entre elas e, como lembra Faria, para a partilha do afeto de Tio Man’Antônio e da solidariedade em sua passagem.

Segundo a etimologia, a palavra mansão, sinônima de Casa, deriva do supino *mansum* do verbo latino *manére*, permanecer, habitar, mas a mansão de Man’Antônio era “suspensa – no pérvio”, como a montanha “a vanecer-se, sobre asas” (p.82):

Ele, permaneceu, de outrora a hoje-em-diante, ficou, que. Ali, em sua velha e erma casa, sob azuis, picos píncaros e desmedidas escarpas, sobre precipícios de paredões, grotões e alcantis abismosos – feita uma mansão suspensa – no pérvio (p.85).

Uma vez que “pérvio” é o que dá passagem e trânsito, a casa assume papel distinto do habitual: não é espaço onde se fica estático, mas templo para permanecer em constante trânsito, em que se pode habitar e “ser-em-devir” (FARIA, 2005). Assim, a Casa é portal para a “manência” de Man’Antônio e, igualmente, para sua transcendência, para seu descenso e sua ascensão, para sua vida e sua morte, e, por ocasião desse transitar, adquire um “C” maiúsculo.

O próprio conto já predizia o incêndio na Casa, pois o termo *serafim*, que se usa para caracterizar Man’Antônio em sua passagem, deriva do hebraico *seraf*, que significa incendiar, queimar, e que na linguagem bíblica equivale a um ardor divino ou à primeira posição na hierarquia celestial dos anjos. Assim, sugere-se a elevação de todo o processo, para além da vida.

Cabe observar brevemente que também agora o conto apreende e expõe a visão dos funcionários, que segue sendo a mesma, acrescida de intensidade. Contemplando o incêndio, “mulheres se ajoelhavam, e homens que pulando gritavam, sebestos, diabruros, aos miasmas, indivíduos. De cara no chão se prostravam, pedindo algo e nada, precisando de paz” (p.89). A construção imagética da cena enfatiza o desespero dos servos do Tio e se acentua com o emprego do adjetivo “sebestos”, derivado do termo *sebas* (“temor”) e do verbo grego *sebomai*

que significa “venerar” com temor respeitoso, respeito supersticioso. Talvez se possa ouvir também, fundida ao adjetivo erudito, a expressão coloquial e interiorana brasileira “cê é besta”. Une-se, desta forma, o temor respeitoso e o sentido do termo besta que alude ao pouco esclarecimento, o que tende a naturalizar, em certo grau, a magnitude da passagem de Man’Antônio, como se o trecho em questão dissesse da ignorância que é o estranhar, dos servos, a fantástica passagem.

Enfim, com a morte, ou com a volta, Tio Man’Antônio “defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se para a terra, gleba tumular, só; como as consequências de mil atos, **continuadamente**” (p.89). Com o cruzamento das imagens da gleba – terreno para cultivo – e da sepultura, a morte ganha status de semente e se revela como matriz da vida, capaz, como tal, de garantir a continuidade, enfatizada pela palavra “continuadamente”.

A morte é o grande movimento de volta e de plena ciclicidade; cultivando a redessimportância é que se conquista a verdadeira importância definitiva: a *continuidade*, o *permanente* movimento do devir, movimento vital. Assim, a estória argumenta o “circunferir-se” do início e do fim, tanto no plano cósmico da vida universal, que segue, quanto no micro-circuito da vida do personagem central do conto, que “nasce” neste movimento de volta e **vem a ser** mediante a consumação da redessimportância.

Assim como o elemento “nada”, que transcende o seu sentido habitual, o exercício de *ser* (verbo) também é autotranscendência e plenitude, já que, ao ser, se alcança a tão mencionada “atemporalidade”, a natureza infinitiva, desprovida de tempo, de modo e de espaço.

Também na construção formal de “Nada e a nossa condição” se acentua, pela isomorfia, o caráter cíclico do continuamente. Na última frase da estória, o narrador afirma que o Tio se convertera no Destinado, com D maiúsculo. O termo, que se insere na constelação simbólica do conto de fadas, retoma a caracterização inicial do personagem como “o velho rei, ou o príncipe mais novo, nas futuras estórias de fada” (p80). Assim, o texto rememora, em seu encerramento, o elo com o modelo clássico de contos.

Mais que simplesmente adjetivado, Man’Antônio, de natureza reinventada, torna-se o Destinado por meio da morte como semente, essa morte com potencial e natureza de faz de conta – “Morreu; fez de conta” (p. 88) – que, em concordância com outro ditame rosiano, deixa as pessoas encantadas: “As pessoas não morrem, ficam encantadas” (ROSA, 1967: 3).

Encantado, então, Man’Antônio é circunscrito na “magia” do “mundo-no-mundo”, a própria estória, e torna-se o Destinado, denominação que aponta para o *futuro*: aquele que se intimizou com o nada é *o que sempre virá* (Destinado).

Destaco, por fim, que este ato **solitário** na verdade **íntegra** o homem no movimento cósmico, já que ele, diferente da montanha, “alta – como consequência de nenhum ato” (p.85), adquire sua “alteza” (e não insignificância) ao se apresentar “como a consequência de mil atos” (p.89), continuando-os, e fazendo da vida humana algo mais amplo e fundamental do que o mero decurso de tempo da existência encarnada.

4 Considerações Finais

Porque o advento do *ser*, entoadado em cada conto e por todos eles coletivamente, fundamenta, não “causos” contados, como em *Sagarana*, mas uma *estória* raiz, o livro, que se sintetiza em “Nada e a nossa condição”, leva o título de *Primeiras estórias*. O que com isso se pretende dizer é que, tanto no conto aqui estudado como na totalidade do livro, essa *estória* raiz, íntima do leitor, porquanto captada por domínios de sua alma, não assume compromisso histórico para com um tempo, um movimento literário ou quaisquer questões pontuais, mas manifesta responsabilidade para com a existência do homem, eixo primeiríssimo.

Tratando da genuína existência, que não exorbita limites, mas os acumula e os afronta, equilibrando potencialidades, “Nada e a nossa condição”, conto-síntese do livro, é Primeira *estória*, em essencialidade e excelência, e, por isso, foi a *estória* eleita neste estudo. Para os que por ela se sintam tocados, este estudo é singela contribuição à grande obra Primeira, de assumida relevância, e elucidada, portanto, o que é, na décima segunda obra do livro, a condição mor da existência humana e o grande passo em sua jornada evolutiva: a viagem de volta, rumo ao interior e à essência do homem, com a finalidade de alcançar a plenitude do *ser*. Pois, transitório e transitoriante para quem porventura possa acessá-lo, o conto narra *a estória* por detrás de *uma estória*; edificando a travessia do homem-personagem Man’ Antônio, por via da imaginação, grande força anabática, o conto também mantém em trânsito o leitor, viajante, entre as mesmas grotas e cimos, o ter sido e o vir a ser, direcionando-o, dando-lhe a oportunidade de iniciação no que vem a ser a grandiosa jornada vital, rumo à incansável busca da mais alta versão de si mesmo.

Referências

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O Espelho: Contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1998. 264 p.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. 202 p.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. (t. by Albert Hofstadter) New York: Harper Colophon Books, 1975. 256 p.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: A angústia*. (t. de Vera Ribeiro) Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 372 p.

LORENZ, Günter W. *Diálogo Com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. (t. de Fredy de Souza Rodrigues) São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973. p. 315-355.

LÜTHI, Max. *Once Upon a Time: On the Nature of fairy tales*. (t. by Lee Chadeayne) Bloomington/London: Indiana University Press, 1970. 188 p.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves* (t. Jose Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 120 p.

ROSA, João Guimarães. Carta a João Condé revelando segredos de *Sagarana*. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 23-28.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. São Paulo: José Olympio, 1975. 180 p.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 384 p.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 240 p.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa. A Obra De J. G. Rosa E Outros Estudos Rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. 393 p.