

**A TRAÇA E O TRAÇO: A RETÓRICA DISCURSIVA EM MANOEL DE BARROS E
GUIMARÃES ROSA / CREATURE AND FEATURE: DISCURSIVE RHETORIC IN
MANOEL DE BARROS E GUIMARÃES ROSA**

Igor ROSSONI*

RESUMO

O presente ensaio visa a refletir sobre estratégias e aspetos retóricos de tratamento de linguagem em textos de Guimarães Rosa e Manoel de Barros.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Narrativa. Recursos discursivos. Linguagem estética.

ABSTRACT

The aim of this essay is to discuss the strategies and the rhetorical aspects of language treatment in Guimarães Rosa's and Manoel de Barros' texts.

KEYWORDS: Poetry. Narrative. Discursive resources. Aesthetic language.

* UFBA – Universidade Federal da Bahia. Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras. Salvador – BA – Brasil. E-mail: xangai13@gmail.com

No campo das relações comparatistas, mas não somente, a história da literatura, felizmente, tem dessas sinestésias. E mais ainda quando coisas do tipo deixam entrever que – embora muito próximas – trazem, em si, profundo abismo que as distinguem. Por outras vezes, a relação de cumplicidade é tamanha que – súbito – as coisas parecem trocar de lado e o que era mera semelhança deixa evidente puro exercício de copulação criativa. Fatos estes são os que sugerem aproximar Manoel de Barros e Guimarães Rosa. O ponto central de similitude: o trabalho sugestivo com a linguagem, vez que – tanto um quanto outro – lidam por, sadiamente, desestruturar o idioma. A voz lírica em Manoel de Barros, nesse sentido, registra: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. (...) Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono. (...) O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro” (BARROS, 2000, p. 31). Por seu turno, elabora Guimarães: “(...) há meu método que implica na utilização da palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original (...)” (LORENZ, 1983, p. 81).

Em verdade, há pontos em que se tocam e vários são os trabalhos que buscam tornar claro este fato. Entretanto, por mais que ocorram, o que se verifica, em proximidade, é mais uma razão fundante – interior – do que aparentemente se possa observar. Trata-se de uma intensa consciência de manipulação do signo artístico tomando por razão de fundamento o fato de a palavra – para se dispor a serviço da arte; do deslumbramento – carecer da perda de vícios, de viços e entretecer-se de nascedouro e inaugurações. Deste modo, o que promovem não é outra coisa senão a prática do mesmo exercício de consciência que – exteriormente – representa desviar a palavra da própria palavra e, a partir dela, criar linguagens que – pela serena/contudente natividade que explodem – embora aparentemente próximas, em nada se identificam. Por este motivo, limitar Barros à sombra de Rosa – como parece ser corrente entre determinado segmento da crítica – é, no mínimo, deixar-se tomar por impressão superficial. O próprio poeta se manifesta acerca do fato; respeitoso, mas evidenciando completa autenticidade. Menciona não se incomodar. Ao contrário, sente-se honrado. Refere que possuem coisas em comum e que partilhavam a sadia brincadeira de arrombar as gramáticas. Por isso julga serem – ao mesmo tempo – parecidos e muito diferentes.

O leitor está diante de uma profícua oportunidade de aventurar-se em dois universos que sugerem, mas que não são. De duas atividades que buscam levar os limites da língua a situações de insuspeitas emergências. Então, de por muito próximo, queda-se ao perigo de conferir a ambos atitudes idênticas. Contrariamente, o jogo que se apresenta evidencia movimento de paralelas – o par de invenções da palavra: os desfazeres: o sertão e o pantanal; um certo Manuelzão, outro tanto Bernardo; o sabor mítico dos gerais, o saber aquoso e fértil das primeiras rastejações; o jagunço, o bugre; as plantas e lugares de mil nomes, os limbos-lesmas e caracóis. E lá, somente lá – no limite entre o provável e o improvável – encontram-se no prover aparentemente regional, expresso e des(trans)locado, vertido à sublimidade do ser tão universal.

Quanto à especificidade crítica também parece vivenciarem sortilégio de aproximação. Vera Novis destaca que o desequilíbrio entre o interesse crítico manifestado pelos primeiros livros e pelo último segmentou em duas partes o conjunto de narrativas de que compõem a obra de Guimarães Rosa. Assim, a evolução toma vulto com os contos de *Sagarana* (1ª Ed. 1946. Texto definitivo: 5ª ed., 1958). Passa pelas novelas de *Corpo de baile* (1ª ed. 1956, em 2 volumes; depois desmembrado em *Manuelzão e Miguilim*, 1964; *No Urubùquaquá, no Pinhém*, 1965 e *Noites do Sertão*, 1965) e atinge o ápice no romance *Grande sertão: veredas* (1956). De certo modo, o último publicado em vida – *Tutaméia* (1967) – foi considerado como repetição, involução e regressão, vez que encarnou o avesso da monumentalidade, valorizando, aparentemente, o mínimo, o quase-nada (NOVIS, 1985, p. 22). Por seu turno, Barros parece vivenciar processo semelhante. Embora “descoberto” e projetado na grande mídia somente em 1984 pela voz de Millôr Fernandes – “Estou apresentando hoje, a vocês, um poeta, Manoel de Barros, de Mato Grosso do Sul. Não é novato. De vida tem mais de 60 anos. De poesia, o dobro...” (Revista *Istoé*, 1984) – Barros já havia publicado 7 livros. Desde então uma avalanche de textos são produzidos, evidenciando a qualidade criativa do escritor.

Por todos os encontros e desencontros, o que parece mesmo ligar Barros e Rosa não são os textos, nem mesmo a vontade primeva de lidar com a palavra, ao des-palavrarem a língua. O que sugere tornar Barros a Rosa e/ou Rosa a Barros é o gosto pela invenção da realidade. Ou melhor, pela reativação da perdida realidade maculada pelo exercício da humanidade. Assim, criam mundos prenhes de significância original. Cada qual a partir, no eito, das próprias lides conscienciais. Frutificadas da mesma ferida. Em ambos, emergem das palavras – mesmo as mais despercebidas – uma luminescência que culmina por compor tecidos de fazer corar, réstia de correição que atravessa e une e estende diálogo entre espaços transfigurados em um *sertão* e outro – *apantadamente* líquido e dinâmico.

Um certo ar de cumplicidade pousa sobre esses escritos. Aí – do aproximado – a transformação de um em outro. As línguas quase a se tocarem. Roçarem-se no descontínuo descompasso constituído por abandonos e livramentos.

Se por um lado, há a assertiva registrada por Gracia-Rodrigues de que “a força da literatura de Guimarães Rosa advém da multiplicidade de fatores linguísticos manipulados pelo escritor no caudal de suas **narrativas**, enquanto a força da **poesia** de Manoel de Barros decorre da concentração imagística de suas metáforas” (2006, p.62, grifos meus); por outro, muitos são os críticos que atestam que da prosa de Guimarães Rosa transborda poesia. Neste sentido, iconiza em prosa – pelo louco uso das palavras – um ritmo afeito ao universo poético propriamente dito. Por sua vez, a poesia de Barros permite entrever um tom precoce de conversa de beira de estrada, como ao longe, casal de aves desovando matagais – pé-ante-pé – num exercício prosa(ico) de composição. O mesmo parece se dar com os restos que de lesma registram passagem no tempo e no espaço da letra. Ou ainda, nas infindas evoluções que compõem a casa-palavra dos

caramujos. Assim, a poesia de Barros copula-se em sutil desabamento para a prosa. E quanto mais prosa(ica) se manifeste, sugere maior fertilidade poética.

Em verdade, não há novidade ou mesmo extra-ordinariedade; apenas constatação do fato. Dizer-se que de Rosa emana prosa poética e que de Manoel de Barros verte poesia de cunho narrativo em nada acrescenta aos dois universos criativos. Entretanto, não é este o foco que se pretende abordar, e sim o de que em ambos o lugar de coisa se transfigura em lugar de outra coisa, caracterizando-se em topos não convencionalizado, ou seja, em não-lugar. Em outros termos, no prosador mineiro especifica-se o exercitar da proeminência do gênero épico em passagem ao lírico; exatamente o inverso da realidade projetada pelo poeta (sul) mato grossense. Deste modo, o lugar da prosa se imiscui fertilmente com o da poesia, tonificando – pela subversão de gêneros – a transfiguração do lugar da escritura.

Guimarães Rosa inicia travessia – a bem dizer – em 1937, quando vence o concurso da Academia Brasileira de Letras com o livro de poemas *Magma* (inédito até 1997¹). Entretanto, a primeira publicação só ocorre em 1946, com o livro de narrativas curtas *Sagarana*, vencedor do prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira. O dado biográfico não se reveste aqui de importância maior a não ser para frisar o fato de que a mudança de gênero do “primeiro” escrito para o restante da obra perpassa pela consciência veiculada em 1965, em palestra com Gunter Lorenz. A passagem é deveras extensa, entretanto, pela validade do pronunciamento, plenamente justificável:

LORENZ: (...) Depois desses antecedentes nada literários, começou a escrever relativamente tarde. O que o levou a se tornar escritor? Em resumo, como chegou a escrever, já não muito jovem, *Sagarana*, seu primeiro livro de **contos** e que se tornou imediatamente um sucesso sensacional? Conte-me alguma coisa sobre este processo de sua vida.

GUIMARÃES ROSA: Bem, antes devo dizer que sua suposição não é totalmente certa. Comecei a escrever, quando ainda era bastante jovem; mas publiquei muito mais tarde. Veja você, Lorenz, nós, homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. Com isso pude impressionar, mas ainda sem perseguir ambições literárias. Já naquela época, eu queria ser diferente dos demais, e eles não souberam deixar escritas suas estórias. Isto, é claro, impressiona e dá reputação. É lógico que, sendo criança, a gente se sente então muito orgulhoso disso. Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que **sobre**

¹ Para informações mais precisas sobre a referida obra consultar: LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000; e, principalmente, STESSUK, Silvio. *Breviário rosiano*. Tese de Doutorado, Assis: FCL/UNESP, 2005.

o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria. Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. É uma lei natural, e não é necessário que atrás disto haja ambições literárias. Tive certa vez um professor² que fazia tudo menos literatura; entretanto, escrevia contos magníficos. Assim são as coisas e assim comecei eu também. Quando mais tarde chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo, instintivamente, eu que quis ser “poeta”, comecei a fazê-lo conscientemente. A princípio foram poemas...

LORENZ: Isto quer dizer que começou sua carreira como lírico?

GUIMARÃES ROSA: Não, tão mal não foi. Entretanto, escrevi um livro não muito pequeno de poemas [*Magma*], que foi até elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim, mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. **Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve maneja-las na elaboração de poemas, pode ser a morte a poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve esses assuntos é a vida e não a lei das chamadas regras poéticas.** Então comecei a escrever *Sagarana*. Nesse meio tempo haviam transcorrido dez anos, como já lhe disse; e desde então não me interesso pelas minhas poesias, e raramente pelas dos outros. Naturalmente digo isso, porque é um dado biográfico, pois não aconteceu que, um belo dia, eu simplesmente decidisse me tornar escritor; isso só fazem certos políticos. **Não, veio por si mesmo; cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia** (LORENZ, 1983, p. 69-70, grifos meus).

Está-se diante de uma postura alicerçada em consciência e partido críticos formais de ordem fundamental. Em princípio, não se trata de relegar a segundo plano o poema, materializado na produção rosiana por *Magma*; muito menos – em consequência – autodesprestigiá-lo como certa parte da crítica assim o fizera. O que há é somente a prática do que assevera, ou seja, o exercício de volver – na vida e na expressão literária – aos princípios originais do contar e ouvir, resultando daí numa fala-escrita com a qualidade poética que se ilumina desde então.

Por seu turno, em trajeto paralelo ao de Rosa, Manoel de Barros tem na poesia a forma de caminhar de costas – “Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens”–; de infantilizar a língua, de encontrar no entre de recordações e infâncias uma “língua de brincar”. Inicia passos neste mundo – coincidentemente – em 1937, com a publicação do livro *Poemas concebidos sem pecado*, e desde lá deixa transparecer, em primeiro, um modelo escritural próprio e inaugural, bem distante da linguagem disposta no livro de poemas não publicado *Magma*, premiado naquele ano pela Academia Brasileira de Letras. Em verdade verificável, se de lá Rosa reinventa a língua, o faz por si, mas em segundo momento em relação à já elaborada por

² Expediente que traz à lembrança Padre Ezequiel, preceptor de Manoel de Barros.

Barros. Desde então, Barros só faz repetir – como procedimento retórico – a inovação de uma forma mágica e particular que, longe de aproximá-lo da linguagem de Guimarães Rosa, o singulariza em qualidade³. O que parece verter a linguagem de Barros à sombra da de Rosa, por parte obscurecida da crítica, se deve ao sucesso diametralmente oposto do reconhecimento de ambos. Isto é, se Barros só ganha notoriedade pública em meados dos anos de 80 – por texto eufórico de Millôr, mas também pelo infeliz artigo de Marcelo Coelho na imprensa escrita; que culminou em chamar a atenção sobre o autor pelo avesso –, já com seis ou sete livros publicados; Rosa vive a experiência no repentino, desde 37; ampliando o reconhecimento a cada nova investida.

Como paisagem de amparo, Barros volve atenção ao berço de origem: o pantanal. Diz: “Pantanal é o lugar da minha infância. Recebi as primeiras percepções do mundo no Pantanal. Meu olhar viu primeiro as coisas no Pantanal. Minhas ouças ouviram primeiro os ruídos do mato. Meu olfato sentiu primeiro as emanções do campo. E assim com os outros sentidos. O que eu tenho de preciso são as primeiras emanções que Aristóteles chamaria de nossos primeiros conhecimentos” (MARTINS; TRIMARCO; DIEGUES, 2006, p. 31). Ao que sugere ser bem isto que emana das palavras gorjeadas pela voz do poeta: de antes, a (re)invenção dos sentidos primeiros.

O fato de ser na poesia o meio de busca ao primitivo-essencial⁴, dialoga de modo *sine qua non* com a prospecção temporal, tanto no estado de realidade quanto no de inventividade⁵; talvez por isso destine projeto criativo a partir da memória recordante e das “iluminuras” d’infância. Um azo além, ou aquém [o resultado denota-se no mesmo], o estabelecimento deste *topos* de inventividade perpassa pelo tempo, amplamente estendido pela poesia de Manoel de Barros. De sorte, há nela além de explosão de garças em revoada de tardes, toda transitividade narrativa do tempo esvaindo do então ao agora. Este fato sugere expor

³ Para informações mais precisas e aprofundadas sobre o fato, sugere-se a consulta de GRACIA-RODRIGUES, K. *De corixos e de veredas*: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa. Tese de Doutorado. Araraquara: FCLAr/UNESP, 2006. Entretanto, deixa-se aqui registrado, entre outras situações, duas imagens meramente pontuais que corroboram o nublar dos olhares mais superficiais da crítica: Logo na primeira página de *Grande sertão: veredas* se lê conceito-“definição” de sertão que se alastra em outros tantos determinativos, ao longo daquela narrativa, adquirindo cores intensamente diversas, no entanto, apontantes para sempre e mesma razão de fundamento: “O Urucúia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargens de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte” (ROSA, 1984, p. 09, grifo meu). Manoel de Barros, em “Mundo renovado” constante em *Livro de Pré-coisas* se lê: “No pantanal ninguém pode passar régua. Sobre muito quando chove. A régua é existidura de limite. E **o pantanal não tem limites.** (...) Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo. Os bagoaris e os caramujos toros...” (BARROS, 1985, p. 31-2, grifos meus). Ou ainda, entre passagem do poema “Auto-retrato falado”, de *O livro das ignoranças*: “Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de/ gado. **Os bois me recriam.**/ Agora eu sou tão o caso...” (BARROS, 1993, p. 103, grifo meu) e passagem de “Entre meio com o vaqueiro Mariano”: “Tinha para crescer respeito, aquela lida jogada em sestro e avesso. Mas a paciência, que é do boi, é do vaqueiro. E Mariano reagia, ao meu pasmo por trabalho tanto, com a divisa otimista do Pantanal: – **Aqui, o gado é que cria a gente...**” (*Estas estórias/Ficção completa*, p. 777, grifo meu).

⁴ Atitude que norteou a criação da “Vanguarda Primitiva”, movimento que visa a “transformar o grau de conhecimento em índice de desenvolvimento humano através da fascinação pelo primitivo” (MARTINS; TRIMARCO; DIEGUES, 2006, p. 31).

⁵ Questionado sobre o tema mais recorrente na arte poética, Manoel resposta: “Acho que ser gente é o tema tão mais recorrente. Ou não ser gente. **Se o tempo não é humano eu humanizo.** Amarro o tempo no poste para ele parar. Boto a Manhã de pernas abertas para o sol. Me horizonte para os pássaros. Uma ave me sonha. O dia amanheceu aberto em mim” (id. p. 30)

de modo singular a função épico/narrativa que emana de todo produto elaborado pelo poeta. Como recurso retórico para tal finalidade, associa-se ainda o fato de Barros nutrir apreço especial ao recurso da metalinguagem, exercício que, em si, tonifica o aspecto épico, vez que – no tempo – faz volver a linguagem sobre a própria linguagem; o fazer sobre o próprio fazer.

Se o Pantanal é o lugar; a poesia é o não-lugar onde o lugar lhe esplende a natureza mais insólita e original: concebe-o untando memória e infância, e nele se emancipa. Afinal: fala e escreve “Absurdez”⁶.

Ao retomar o partido aqui ensejado, visa-se caminhar pouco mais rumo ao interior das destacadas atitudes construtivas; considerando então, na inversão, a consagração possível de transfiguração de metas: Barros e o sucesso poético e Rosa e o evento narrativo. Para tanto, toma-se, respectivamente, fragmento do poema “Mundo pequeno”, de *Livro das ignoranças* (1993) e de excerto pontual de *Grande sertão: veredas* (1956), observando-os aos avessos.

*

O universo discursivo de Manoel de Barros cheira a corixos, camalotes, restos de lesmas e dilurimentos de orvalho anoitecidos. E mais, se constrói a partir do proporcionar desvirtuamentos nevrálgicos nas orações a ponto de torná-las tecido onde as coisas mais naturais escapam entre-dedos – em aves amanhecidas – que crescem por construírem nidificações nos desvãos da palavra. Apesar disso, ainda há algo que distingue – se é que assim se pode designar – a poesia da poesia de Manoel de Barros. O conveniente é que este destinar é tornar a poesia mais afeita à palavra sonsamente proseada. Uma conversa às avessas, em que o tino da compreensão carece de deitar fora o prumo das coisas e a linearidade dos acontecidos. Então, a poesia de Manoel de Barros se qualifica pelo tom da pretensa prosa que dela emana. Neste sentido, parece significativo a recorrência a personagens e coisas que se desenvolvem em tempo e espaço quase que narrativo, meio que descritivo, ainda que altamente acometido da mais singular manifestação de poeticidade: modo singelo pelo qual o verbo “pega delírio” (BARROS, 1993, p. 15). Pense-se, neste momento, na figura avoadada do avô, criando espinhos por debaixo das unhas. Ou mesmo Bernardo, ser entre árvore e arremedo de aves: “(Bernardo consegue esticar o horizonte usando três fios de teias de aranha. A coisa fica bem esticada)” (BARROS, 1993, p. 97). E ainda mais outras coisas-personagens que povoam e se delicias – garças, rãs, andarilhos, conchas, lodos, limbos, caracóis, lamas, lagartos, pedras,

⁶ No poema “Um songo” registra: “Aquele homem falava com as árvores e com as águas/ ao jeito que namorasse./Todos os dias/ele arrumava as tardes para os lírios dormirem./Usava um velho regador para molhar todas as/manhãs os rios e as árvores da beira./Dizia que era abençoado pelas rãs e pelos/pássaros./A gente acreditava por alto./Assistira certa vez um caracol vegetar-se/na pedra./mas não levou susto./Porque estudara antes sobre os fósseis/linguísticos/e nesses estudos encontrou muitas vezes caracóis/vegetando em pedras./Era muito encontrável isso naquele tempo./Até pedra criava rabo!/A natureza era inocente./P.S.:/Escrever em Absurdez faz causa para poesia/Eu falo e escrevo Absurdez./Me sinto emancipado.”

rios, tardes entortadas, ciscos, gosmas, – tidos e retidos em histórias de acontecimentos. Todos eleitos à condição de personagens em dinâmico percurso no fremir do universo primal de Manoel de Barros. Assim, naquelas águas tudo sugere ser vezo de proseio e gorjeações.

O discurso realiza tamanha tarefa. Os versos equiparam-se a frases e os ritmos interiores vão se aproximando de pausas e freios mais ligados à respiração e à ordem de pronunciamento do que de qualquer outro intento de segmentação poemática. Então a fala ganha notoriedade. O artefato oral destila potencialidades em que o leitor participa da conversa como ouvinte, e – em simultâneo – como interlocutor. Tudo em Barros parece adquirir polivalência discursiva e quase-informativa.

Toma-se por aplicação o fragmento VII de “Mundo pequeno”. Ao retirar-se o formato original de distribuição em versos, assim se constituiria:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas. Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito. Eu pensava que fosse um sujeito escaleno. – Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse. Ele fez um limpamento em meus receios. O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas... e se riu. Você não é de bugre? – ele continuou. Que sim, eu respondi. Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas – pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros. Há que apenas saber errar bem o seu idioma. Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática (BARROS, 1993, p. 87).

Pois bem, sugere-se dispor diante de uma conversa. Estranha, mas uma prosa que dá conta de determinado acontecimento. Aí a coisa verte a duas. Por isso o estranhamento. Em primeiro lugar, o modo como vem construída, tecendo tecido afeito à prosa. Neste sentido, há deslocamento espaço-temporal. Há personagens e transformações. O ritmo se mostra – aparentemente – desprovido de sentido e pulsação interiores – atributos da poética da modernidade. Ao contrário, deixa-se conduzir por uma dinâmica retórica que se assemelha a do simples relato. Por enquanto, aparentemente. Assim se observa a utilização de discursos variados – pensando em Genette – tanto em relação à distância: discurso direto [“Você não é de bugre”]; discurso indireto livre [“Há apenas que saber errar bem o seu idioma”] quanto no que se refere às modalizações: discurso avaliativo [“Manoel, isso não é doença”]; discurso figurado [“Eu pensava que fosse um sujeito escaleno”]; discurso modalizado [“... pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas...”]; discurso avaliativo com espírito de modalizado [“Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática”]. Acrescenta-se ainda a utilização de procedimentos que caminham na contramão do fazer poético. Barros se vale de construção por apostrofo – “um meu Preceptor” – intercalando oração explicativa que assume função de esclarecimento, a fim de melhor informar/referencializar o interlocutor. Além disso, versa em consequencialidades ao utilizar recursos retóricos da natureza de “pois”,

“veja que”, “me disse”, “falou ainda”, “ele continuou”, “eu respondi”, vez que poesia a nada serve, nada explica, nada justifica, nem representa. Apenas, apresenta.

Por instituir variedade discursiva, constrói o tecido a partir do diálogo. E diálogo só se viabiliza no decurso de determinado tempo. Poesia, segundo Paz, consagra o instante, apesar do fato e do próprio tempo de ocorrência. Fixa o tempo na atualização do momento de vivência poética. O que se verifica neste caso é uma espécie de narração que se inicia num tempo passado – “Descobri aos 13 anos...” e culmina – por aquisição e transformação – na consciência do tempo presente. Tamanha consciência vem demarcada no discurso pela transformação ocorrida quando da passagem indireta do “descobrimento” do “prazer nas leituras” para a exercitação direta do promover, em si, doença nas frases: “Que sim, eu respondi”. A promoção de um salto de qualidade: do ver ao fazer a tal-da-coisa.

Este parece ser o gancho que abre passagem para a segunda – e concomitante – instância estranhada. O salto é mais sutil que a passagem da leitura à ação do fazer bem o “erro” nas frases. Então, o leitor é tomado por outra sorte de angústia que aflora do interior do texto e o deixa sem explicação diante dos fatos, agora, apresentados. Portanto, não se trata mais do modo como são veiculados, mas, do espírito que anima e antecede tal apresentação. Um quê de inexprimível, de indizível explode do conjunto, aparentemente prosaico e reveste todo o tecido de um magma de limbo e coisas rastejantes. Sensações experimentadas e não visualizadas: **ensinamento/aprendizado do próprio fazer poético**: um limpamento em todos os receios. Exercício metalinguístico da vivência do poético no que têm de maior vitalidade. Aí o nó provocado na garganta. Tudo entra em franco estado de suspensão. Respiração perde fôlego e o texto dinamiza-se em pleno artifício de provocar desvios. Mais ainda, constituir-se no próprio desvio: a natureza primeira da expressão poética: “Poesia é quando a tarde está competente para dalias” (BARROS, 1993, p. 13) ou exercitar o “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha” (BARROS, 1993, p. 11).

Três instâncias se verificam presentes neste exercer do procedimento criativo: primeiro, o estabelecimento da natureza descritiva e épica do dizer; segundo, a eclosão – desde-dentro da frase – de algo que se lhe escapa e se manifesta como lugar de virtude exponencial de espontânea essencialidade; e terceiro – pela confluência inebriante dos estados anteriores –, a consagração do não-lugar como lugar sem limites, comunhão imperceptível entre o aqui e o agora, disposição intervalar do silêncio como sonoridade fundamental do espaço do sucesso presentificado, transfigurado de sagração original de coisa-em-si.

*

Por devido turno, Guimarães Rosa, em entrevista a G. Lorenz, se autodelineia reacionário, vez que busca retornar à origem da língua, onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder iluminá-la

segundo a própria vontade (LORENZ, 1983, p. 84). Expressa também que “cada palavra é, segundo sua essência, um poema” (LORENZ, 1983, 89).

Detemo-nos – especificamente – em uma delas: “Nonada” (ROSA, 1982, p. 9). Palavra-poema que abre o texto em prosa e permite de si e em si inaugurar afloramentos de poesia.

Desde cedo o leitor se depara com sequência que, no mínimo, soa estranhada. A princípio são seis as letras que a compõem, configuradas segundo despreziosa ordenação de consoantes e vogais. No entanto, uma mirada mais atenta pode conduzir a outra validade. Observa-se o fato de, ao ordenar três blocos silábicos – (1): consoante [N] e vogal fechada [O]; (2): repetição da primeira consoante [N], vogal alterada e aberta [A] e (3): alteração na terceira consoante [D] e conservação da segunda vogal [A] com tonificação abrandada em relação a do segundo bloco – a sequência sugere um trabalho construtivo que se aproxima de instância rítmica que parece capaz de copular, em mesmo segmento, duas instâncias exemplares. Por um lado, lembra associações rítmicas externadas por justaposições de sílabas fortes e fracas que sugerem modular as construções poemáticas da tradição. Por outro, deixa entrever pulsação interna, uma vibração rítmica que – pensando nos intervalos entre sílabas, segundo Osip Brik, e não nelas em si – ambientalizam e dão sustento aos versos livres da modernidade. O que se têm, aparenta-se com o exercitar a língua em várias potencialidades. De arcaísmos a uma infinidade de modulações de letras com intuito de atingir o nascente da língua – inaugural – prenhe de revelações. Em outras palavras, parece manifestar-se na contextura deste termo a união da tradição com a modernidade poética. Procedimento singular que se sugere algo diverso ao evidenciado em Barros e – estranhadamente – revela um tempo que se mostra sem tempo; abertura para visualização de uma coisa que se arredou da sistematização normativa de tempo qualquer. Abre-se um universo imperioso onde – em diálogo monologado – um ex-jagunço exaspera pacientemente as próprias inconcívicas vivenciações: “O senhor sabe o que o silêncio é?/ É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1982, p. 415).

Ao retomar o termo em discussão, é prudente notar que a aventura percursiva das consoantes – N/ N/ D – ocorre em sentido inverso ao das vogais – O/A/A. O termo assim se configura, resultado associativo em que – segundo Jakobson – o jogo de seleção e combinação sugere obedecer a uma ordem, no mínimo, intrigante. O tom da irreverência, entretanto, parece advir da força fonética que recai sobre as vogais. Assim, está-se diante de uma variada composição de sons em tonalidades diferenciadas. Inicia com uma sonoridade oclusa – [NÔ] – voltada e fechada em si mesma, viabilizando sentido possível de soturnidade, mistério, resguardo e clausura: – “O senhor acha que minha alma eu vendi, pactário?!” (ROSA, 1982, p. 460). A continuidade se estabelece a partir da manutenção da mesma consoante mas – em ruptura completa com o movimento anterior – agora, determinando bloco silábico inteiramente claro, aberto – [NÁ] – feito grito de profundo livramento; deslocando possibilidade de sensação para paragens outras onde brilho e intensidade preenchem todos os espaços da palavra. Uma luminosidade inteiramente nova e bem aventurada: “O diabo

não há! É o que eu digo, se for...” (ROSA, 1982, p. 460). E fecha com alteração da consoante e ruptura moderada pelo abrandamento que se estabelece a partir da manutenção da vogal do segundo bloco – [DA] – em tom de amenização. Estabelece-se pois, com este abrandamento, a manutenção da luminosidade detectada – ansiosamente – quando da deflagração do segundo bloco, apenas que – neste – o brilho decai ao ritmo da ordem tangencial do fazer humano. Parece, portanto, decair de tom – ofuscar-se de um tanto – mas, garantir a sensação de restabelecimento de uma ordem toda ela fruto de extremos iconizados pela travessia do primeiro ao segundo bloco: “Existe é homem humano” (ROSA, 1982, p. 460). Também como relativização de sentidos e acontecimentos sugeridos pelo abrandar da última sílaba, têm-se a relativização da própria existência humana, onde tudo se sucede regido pelo atributo da inconstância e da imprevisibilidade, ao ponto de que tudo é em tudo movediço e parte do grande percurso de busca à essência mais íntima do próprio homem. Deste modo, o todo, feito palavra-poema, culmina por expressar o máximo de significado com o mínimo de significante e abre-se para diálogo mais intenso e implicado: o encontro no e com o último período que fecha – sem encerrar – o discurso de Rosa: “Travessia” (ROSA, 1982, p. 460). Rumo ao infinito.

“Nonada” – que abre as mais de 400 páginas do grande *ser – tão* de nós mesmos – contém, sintetiza a polifonia que se percebe irradiada na conversação de Riobaldo. E de todos os outros que são aludidos a partir destes falares. Desde a procura do Grivo, em “Cara-de-Bronze” – que vaza os tamanhos gerais, profanos e míticos – à cata de algo que, mesmo encontrado e vindo-de-retorno, lá sempre esteve [em toda parte]; e aludido, no muito sem querer (vezo de irradiante ironia), pela fala transversada do vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!” (ROSA, 2009, p. 345). Ou seja, o delineio de uma composição de fuga-santificada e arremesso rumo à própria essencialidade: *apo éZ ia!*:

A poesia que é mais uma vivência do que um tempo (...). O substantivo exemplar. Onipotente abre e fecha os mundos (...) como quem fizesse nada. Ou do nada fizesse tudo. A só virtude da palavra sem mais palavras. Poesia antes de mais nada (XISTO, 1983, 117).

No caso específico de “Nonada” parece que a picada primeira se enveredou de si em si mesma. E o tino de procura não se fez necessário por nele propriamente ser. Então, o poeta não precisa mais falar. Deixa que outro fale por ele. Instaura voz para a falação do narrador: o novo Grivo redivivo nas tramas guturais e retóricas de Riobaldo.

O todo textual em prosa debanda à poesia – paralelamente ao detectado em Barros – e evolui, constrói maioridade a partir deste, irreversivelmente minimalizado, poema: “Nonada”.

Uma leve referência ao termo pode ser encontrada na última obra publicada por Rosa: *Tutaméia* (1967) ou *Terceiras estórias*. Trata-se de texto criativo por enigmático, por isso – como anteriormente mencionado – gerador de desequilíbrio entre o interesse crítico manifestado sobre os primeiros livros e o

oposto em relação a este último. Como se sabe, o rebento foi considerado repetitivo, involutivo e regressivo, justamente pelo fato de *Tutaméia* primar pelo mínimo, pelo desconunal. Trata-se, realmente, de construção polêmica: o livro apresenta dois títulos, quatro prefácios, dois índices antecidos por duas epígrafes supostamente apócrifas e ainda um glossário. É neste que o leitor se depara com a referência – ainda que indireta – ao termo. Encontra-se à página 184 (ROSA, 1985) – embutido no quarto prefácio denominado “Sobre a escova e a dúvida”: “*tutaméia*: **nonada** [grifo meu], baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada, *mea omnia*”. Nada além. Uma primeira leitura ainda provoca certo sentido de perplexidade e perdição. No entanto, com o passar dos olhos, algo começa a fazer sentido na relação entre os dois títulos da obra, os dois índices e as duas possibilidades de similitude entre o primeiro e último sentido que o autor confere a “*tutaméia*” quando da confecção do glossário: respectivamente, “nonada” e “*mea omnia*”. O primeiro índice – abrindo fisicamente a obra – traz a seguinte disposição TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS). O segundo, fechando-a, TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA). Capta-se intuito consciente de estabelecer relação espectral entre os elementos apresentados. Ao seguir esta linha de leitura localiza-se “nonada” como pertencente ao grupo de coisas ambientadas pelo primeiro índice e “*mea omnia*” ajustada às do segundo. Assim, pode-se inferir que – por coerência – “nonada” refere-se, num primeiro momento, ao inverso de “*mea omnia*”, ou seja, “quase-nada”, “coisa pouca” etc.; vez que “*mea omnia*” traduz-se por “tudo em mim”. Entretanto, nada pode garantir – com precisão – uma dedução deste naipe. E aí esta pequena investigação se incrementa de maior expectativa. Isso ocorre, pois Rosa se vale de símiles – afinal elabora um glossário – e dentro dele parece não obedecer as regras que se destinam à construção de tal organismo. Quer dizer, como destinar a um deles – exatamente a “*tutaméia*” – significados que não obedecem à condição de similaridade: “quase-nada” e “tudo em mim”? Neste caso, sim e ambigualmente, dispendo-se justo ao feitio da construção espectral da obra e não da de um glossário propriamente dito. Por mais uma vez o leitor se depara com o enigmático, com o paradoxal; suspendendo-se a oportunidade de afirmação sobre toda e qualquer coisa que seja.

Ao considerar que – realmente – “nonada” seja relativo a “pouca coisa” ou “quase-nada”, penetra-se numa vereda que, desde o primeiro passo, nos atola até o pescoço. Como crer que o todo universo de “grande sertão” se afine a um “quase-nada”, ou uma “pouca coisa”. Parece contra senso. Por outro lado, deixar de assim pensar conduz a uma reflexão de que, diante da eternidade do espírito, coisas deste tipo são mesmo pouco ou ainda quase nada. Entretanto, a procura se reveste de isso mesmo: imaginação. Irreverência e genialidade criativa. Nesse revolvimento todo, ainda a possibilidade de o termo abrir e fechar os mundos, defendida por Xisto (1983, p. 117).

“Nonada” poderia também ser entendida por, simplesmente, mais uma aglutinação de termos: “non” e “nada”, como defende Nilce Sant’Anna Martins em *As muitas palavras de João Guimarães Rosa*:

Nada; coisa sem importância.// Forma arcaica resultante da aglutinação de *non* + *nada*. É a palavra que abre o romance, constituindo sozinha a primeira frase e a primeira estranheza. Reaparece mais cinco vezes, sendo a última no parágrafo final. Heloísa Vilhena de Araújo diz: “A palavra ‘nonada’ que inicia o livro, poderia, assim, ser a indicação de que o mundo de *Grande sertão: veredas* estaria, numa imitação da Criação, sendo criado *ex-nihilo*” (2001, p. 337).

Aí mais dois caminhos se apresentariam. Ou a demarcação dêitica de determinado local, denominado “nada”; ou instância de maior amplitude transmutando-se o pensamento de uma topologia geográfica para condição de outra – ageográfica. De um espaço que é sem espaço e sem tempo: uma transcendência de lugar – referindo-se à pertinência metafísica – reflexo de dada condição de vacuidade profícua e emergente. Isto parece conduzir a algum encaminhamento mais seguro, embora misterioso e obtuso. Ao menos deixa entrever uma instância atípica, qual seja: a que não se determina por topografia única e materializada. Em verdade, está-se prestes a atingir o entendimento de que “nonada” se aproxima da condição de essencialidade do que de relatividade; mais afeita ao âmbito universal que regional. Assim, se evidencia como signo altamente motivado pelo assédio da poesia que dele emana e se/nos abre para um mundo de plural e vastíssima significação. Portanto, “nonada” está muito para a poesia do que para o entendimento lógico e referencial que por ventura se busque. Em verdade, por demais que se atribua isto ou aquilo ao termo, ele parece dar-de-lado. Deixar por aquiescer. Tomar por de-súbito efervescimento. Aí o deparar com o nada, há pouco disposto. O nada extremamente eloquente. Um lugar que é sem-lugar. Um estado em que a validade das coisas se manifesta pela superação delas mesmas. Onde o verdadeiro fruto é nada-mais-nada-menos que o todo se construindo a partir do todo já formado. Aí o início de tudo no “Grande sertão”. A estória toda sintetizada – feito “leitmotiv” – num só termo. Automacerado, imbricado, implicado, amalgamado de si em si mesmo. Então, o grande diálogo-monologado de Riobaldo insere-se no entre do que busca e o que significa a veracidade plena da junção das coisas da matéria com as que dela escapam e culminam por envolvê-la por completo: “(...) E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe ou não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...” (ROSA, 1982, p. 11). O tamanho discurso de Rosa ao praticar a crença de que:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobre nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão. Estes jovens tolos que declaram abertamente que não se trata mais da língua, que apenas o conteúdo tem valor, são pobres coitados dignos de pena. O melhor dos conteúdos de nada vale, se a língua não lhe faz justiça (LORENZ, 1983, p. 88).

Por isso, “explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos...” (ROSA, 1982, p. 11). É deste o tempo/espço que toma vulto na coisa-pulso de “nonada”. Algo que paira desde sempre e em constante mutação. Local onde vige a liberdade primeira e perene. De tão libertária cria encontros nos olhos das gentes e promove perplexidades e perdições diante de nós mesmos. Vivência disto? No quando se pega pensando em mesmo nada e, assim mesmo, sentir-se senhor de tudo. No quando, sem nada a fazer, desprender-se de todas as amarras que alicerçam as regras e verificar-se – sob súbito – que o ínfimo, aos moldes de Manoel de Barros, é tão imenso quanto a maior conquista que se possa intensamente realizar. E tudo isso por um só-cisco de fração de segundo. Milimétrica mensura. Num único piscar. Quando por mais que se caminhe, experimentar o gozo de se saber não ter dado passo algum. Aí o verdadeiro regozijo que a atitude criadora – a poesia – permite experimentar/vivenciar. Éta sentidinho-de-Deus este aqui. Bem ali, no frente/avesso de todas as coisa. Ali, nonada: metáfora de união de todas as coisas: iminência entre real e para-real, local e distante, os campos e os gerais: nós mesmos.

*

Por fim – do jogo de avessos e travessuras; traças e troços – o que de resto há entre Barros e Rosa é mesmo uma enxurrada de fazer en-cantamentos e deslimites.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1993.
- _____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRIK, O. in EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, sd.
- GRACIA-RODRIGUES, kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado. Araraquara: FCLAr/UNESP, 2006.
- JAKOBSON, R. in EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- LORENZ, G. in COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
- MARTINS, Bosco; TRIMARCO, Cláudia; DIEGUES, Douglas. Três momentos de um gênio. In: *Caros Amigos*. São Paulo: Ano 10, nº 117, Dez/2006.

- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *As muitas palavras de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001)
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de baile II). 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Ficção completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2 volumes, 2009.
- STESSUK, Silvio. *Breviário rosiano*. Tese de Doutorado, Assis: FCL/UNESP, 2005.
- XISTO, P. in COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).

Recebido em: 10 de jul. 2015

Aceito em: 11 de dez. 2015