

# Disjunção, conjunção e enarmonia: análise do conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa

Rodrigo Salles\*

## Resumo

Com base na leitura crítica de Luiz Tatit (2009) e Marília Librandi Rocha (2011), este trabalho procura demonstrar a relevância de duas forças aparentemente opostas na composição do conto “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa: uma disjuntiva, que diz respeito ao tempo enquanto agente desagregador capaz de nos transformar em estranhos de nós mesmos; e outra conjuntiva, a latência. As cinco personagens estariam decididamente disjuntadas ou seriam uma o estado de latência da outra? O trabalho conclui com o triunfo da ambiguidade: não a prevalência, mas a presença vacilante de ambas as forças. Assim, o conto mantém uma poética enarmônica - conceito musical que expressa a diferença naquilo que contém a mesma substância - ilustrada no paradoxo final deixado pelo narrador: “eu; eu?”.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Disjunção. Latência. Enarmonia.

## Disjunction, conjunction and enharmonic poetic: analysis of João Guimarães Rosa’s short story “Nenhum, nenhuma”

### Abstract

This essay takes as a starting point the critic readings from Luiz Tatit and Marília Librandi Rocha to demonstrate the relevance of two opposing forces in the making of Guimarães Rosa’s short story “Nenhum, nenhuma”: a disjunctive force, referring to time as a disengaging agent capable of making one a stranger to oneself; and the other, a conjunctive force, a latency. Would all five characters be definitely disjointed or would they represent a latent state of one another? The essay concludes with a triumph for ambiguity: not the prevalence but a glimmering presence of both forces. Therefore, the story maintains an enharmonic poetic – a music concept that expresses the difference in what contains the same substance – illustrated in the final oxymoron left by our narrator: “me; me?”.

Keywords: Guimarães Rosa. Disjunction. Conjunction. Enharmonic.

Recebido: 25/01/2019

Aceito: 03/05/2019

---

\* Universidade de Campinas (UNICAMP). Mestrando no Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

## Introdução

Em “Nenhum, nenhuma”, oitavo conto do livro **Primeiras Estórias**, João Guimarães Rosa embebe-se em admirável substância poética para compor uma estória que tem como motivo principal a memória. Para tanto – e não diferente do conjunto de sua obra – Rosa vale-se de diversas referências na elaboração de um texto cifrado, complexo e, principalmente, belo. É possível enxergar o conto por vários vieses, seja o da psicanálise ou o da extensa teoria da memória, seja o da semiótica, o da lírica ou o da filosofia e, ainda assim, deixar escapar elementos essenciais. A crítica rosiana sempre enfrentará esse desafio, mais como um estímulo do que como uma limitação. Assim, se recortes são necessários para fins analíticos, eles jamais devem ser considerados palavras-finais sobre o assunto. Antes, são ferramentas complementares e dialógicas que potencializam as qualidades do texto.

Este artigo foi elaborado a partir de um trabalho redigido para a disciplina “A disjunção na literatura brasileira”, ministrado pelo professor Luis Bueno, no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP. O curso procurou testar a hipótese de que a disjunção social foi fundamental para a construção literária no Brasil. Adotou-se um enfoque baseado numa estrutura promotora de contrários: ricos X pobres; senhores X escravos; homem X mulher. Para efeitos conclusivos, era preciso analisar uma obra que tivesse a disjunção como fator estruturante. A escolha por “Nenhum, nenhuma” parecia arriscada, pois não há indicações políticas ou econômicas fortes o bastante para promover uma leitura da sociedade brasileira da primeira metade do século XX<sup>1</sup> e, portanto, o conto não ofereceria um retrato sociológico contundente como os exemplos visitados em sala. Pelo contrário, “Nenhum, nenhuma” parece procurar a extrema supressão espacial e temporal precisamente porque habita o terreno movediço da memória e, nesse sentido, a dimensão psicológica é quase hermética: mergulhamos dentro do protagonista, em um mar de reminiscências. Mas, a cada leitura, se fazia mais sensível a presença de duas forças orientando as relações entre aquelas estranhas personagens convivendo naquela inominada fazenda, uma de extrema aproximação, outra de extremo afastamento. Ou seja, uma conjuntiva a outra disjuntiva. A crítica pensou parecido e observou, cada uma e cada um a sua maneira, movimentos marcantes de afastamento e aproximação na poética do conto. Ao longo de nossa análise, notamos que as forças eram poderosas e que não pareciam disputar primazia, mas promoviam um ambiente de proposital ambiguidade responsável por estabelecer um paradoxo de primeira importância: a diferença no que é o mesmo, assim como o conceito de enarmonia em música o faz. Mas este não é assunto para agora; é preciso primeiro percorrer o caminho, já que “*os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento.*” (ROSA, 2001a, p. 135) Nesta leitura, portanto, nos afastamos da ideia de disjunção social oferecida pelo professor Bueno para encontrarmos em “Nenhum, nenhuma” uma estrutura também organizada em movimentos disjuntivos e conjuntivos, mas de natureza psicológica e poética.

## Um breve resumo

Há pouca ação em “Nenhum, nenhuma”. O enredo trata da estadia de um menino em uma fazenda na qual se encontram outras quatro personagens, a Moça, o Moço, o Homem Velho e a velhinha Nenha, e se baseia em três episódios fundamentais: a interdição do contato do Menino com a Velha; a recusa do pedido de casamento do Moço; e o retorno do Menino à casa dos Pais. Com exceção à

<sup>1</sup> Há uma única marcação temporal no conto. E ainda assim é imprecisa: “Na verdade, a data não poderia ser aquela. Se diversa, entretanto, impôs-se, por trocamento, no jogo da memória, por maior causa. Foi a Moça quem enunciou, com a voz que assim nascia sem pretexto, que a data era a de 1914? E para sempre a voz da Moça retificava-a” (ROSA, 2005, p. 94)

Nenha, nenhuma personagem é nominada: as grafias individualizam-se pela inicial maiúscula e só (o Menino, a Moça, etc.). Entretanto, os parcos acontecimentos estão inversamente revestidos de um profundo significado simbólico e a narrativa é um esforço desesperado de atribuição de sentido a estes. Mesmo sem uma profunda compreensão do texto, as primeiras leituras já deixam entrever que há algo de grande valor cifrado nessas memórias.

Assim, a interpretação do conto parece passar mais pela análise da relação entre as personagens do que pelas ações em si. Como há diversos eixos interativos possíveis (combinação entre as cinco personagens), priorizamos aqueles em que a disjunção ou a conjunção se fazem mais marcantes e parecem ser relações mais determinantes para a estória. Portanto, primeiro perscrutaremos as relações disjuntivas e, em seguida, as conjuntivas para, no final, tentarmos uma análise mais abrangente dessas forças na economia do texto.

## Interações disjuntivas

### Narrador, voz em itálico e Menino

O mais notável eixo de disjunção dá-se entre as três vozes responsáveis pela narração: o narrador, a voz em itálico e o Menino. O narrador desempenha um papel mais ou menos tradicional, contando uma estória pretérita que tem por tema as impressões de um Menino adiante da dinâmica dos habitantes de uma casa em certo momento; a voz em itálico é como um ruído constante de sua subjetividade; e o Menino é o protagonista que, ao fim, revela-se o próprio narrador. Ou seja, a estória é contada em três partes disjuntadas de uma mesma pessoa. Esse dado formal de primeira importância parece indicar que a narrativa não quer se limitar às experiências do Menino naquela fazenda, mas deseja mirar uma questão de enorme abrangência: a dificuldade de estabelecer sentido e coesão entre o que se é no presente e o que se foi no passado. Por isso o texto apresenta diversas referências históricas, míticas e metafóricas a fim de tematizar literariamente a complexidade e a beleza do nosso intrincado mecanismo mnemônico.

Já no primeiro parágrafo nos deparamos com Lete, o rio do esquecimento: “A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar” (ROSA, 2005, p. 93); em seguida encontramos as memórias involuntárias, proustianas, sinestésicas: “Porque, o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivanhinha, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria rica de qualidade: o cheiro” (ROSA, 2005, p. 93); podemos citar Simônides e a arte mnemônica clássica que treinava a memória por meio de uma técnica de associação espacial: “*Tênue, tênue, tem insistir-se o esforço para algo lembrar*; da chuva que caía, da planta que crescia, *retrocedidamente, por espaço*” (ROSA, 2005, p. 95); no plano poético-metafórico temos as imagens de “reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade” (ROSA, 2005, p. 93); ou associações como: “Só agora que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas” (ROSA, 2005, p. 94); também questões de perturbação por sonoridade: “Alguém, apenas, chamara-o, na ocasião, de nome com aproximada assonância; e os dois, o ignorado e o sabido, se perturbam” (ROSA, 2005, p. 93); e finalmente filosóficas-metafóricas “A vida era o vento querendo apagar uma lamparina. O caminhar das sombras de uma pessoa imóvel” (ROSA, 2005, p. 96).<sup>2</sup>

2 Para maior aprofundamento nos estudos da arte da memória e de sua mitologia circundante, sugiro a leitura dos textos **Lete: arte e crítica do esquecimento**, de Harald Weinrich (WEINRICH, 2001); **A arte da memória**, de Frances Yates (YATES, 2007); e **Retórica a Herênio**, atribuído a Cícero (CÍCERO, 2005). Parece uma leitura promissora procurar as

Esse amálgama de diferentes matrizes referenciais envolvidas em poesia dá o tom da narrativa. Entretanto, a voz em itálico é quem levará ao extremo a relação conflituosa entre o indivíduo e suas memórias, extremando também o uso da prosa-poética<sup>3</sup>, já que sua principal atribuição é refletir e não narrar. É possível, então, sugerir que os comentários em itálico estejam bem próximos das rubricas teatrais, pois exercem uma função dramática de indicação extraliterária e de reflexão meta-textual. Tipicamente grafadas em itálico, as rubricas, sendo o “reduo do cênico no literário [...] a meio caminho entre o romance e a poesia lírica” (RAMOS, 1999, p. 15), abrem brechas no drama para intervenções de caráter autoral. Essa voz intervém constantemente no fluxo narrativo, ferindo a continuidade do enredo para estabelecer a dimensão subjetiva do próprio narrador. Parece a manifestação indomável da subjetividade que, ausente da narração em si, precisa exteriorizar-se. Se o Menino é o protagonista ao mesmo tempo que o próprio narrador no futuro, a voz em itálico pode ser o presente dramático do mesmo, que, em lamento lírico, confessa aquilo que o está afligindo no preciso momento da narração. É por ela que o narrador transborda a angústia que o impele a narrar: “*se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido*” (ROSA, 2005, p. 94); “*Tenho de me recuperar, desdelembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo*” (ROSA, 2005, p. 97); “*Reperdida a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte, ponte, – mas que, a certa hora, se acabou, parece`que. Luta-se com a memória*” (ROSA, 2005, p. 99).

O tom é também estafante e solitário. A busca de toda a situação narrativa do conto é reconectar-se por meio da narração – recobrar sentido naquilo que o tempo nuveou. Por isso, simbolicamente, as duas vozes interagem, mas permanecem apartadas por todo o texto. O Menino e o narrador, por sua vez, fundem-se nos últimos quatro parágrafos, quando há o retorno à casa de seus pais. A fusão é certamente sintática, mas parece não se completar psicologicamente. Resta ainda uma dissonância, algo de estranho que impede a consubstanciação definitiva: “Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?” (ROSA, 2005, p. 100).

Ora, já de partida observamos uma estruturação formal bastante disjuntiva. Um dos princípios gerais do conto é o despedaçamento do indivíduo ao longo do tempo e o esforço de se restabelecer sentido a partir desse conjunto de estilhaços. O tempo então desponta como fator disjuntivo absoluto. Não reconhecer a si no passado ao ponto de entender-se outro. Tema recorrente em todas as linguagens artísticas, a imagem de vários contidos em um faz lembrar do “Assalto”, de Carlos Drummond de Andrade; de “Hiroshima Mon Amour”, de Alain Resnais e roteiro de Marguerite Duras; e da canção *Wish You Were Here*, de David Gilmour e Roger Waters, para citar alguns exemplos propositalmente distantes. E é também por isso que o texto está repleto de prefixos RE (retentiva; reler; reaparecer; retificar; reminescente; recordar; religar; lembrar; retrocedidamente; revolver; reconhecer; recuperar; retomar; reperder; lembrança): o narrador – principalmente a voz em itálico – precisa conectar novamente aquilo que foi violentamente desconectado. Houve uma disjunção e a narração é sua tentativa de lembramento, de iluminação e de formação de sentido.

## Moço e Moça

O segundo e não menos importante eixo disjuntivo dá-se entre o Moço e a Moça. Os amantes protagonizam a cena mais emocionante e, a princípio, a mais disjuntiva. Ao longo de toda a narrativa, a interação dessas personagens parece estar condenada a desencontros sistemáticos. Elas estão vetorizadas em sentidos opostos e representam duas forças contrárias. Luiz Tatit, em seu ensaio “A

---

ressonâncias da arte mnemônica clássica em Nenhum, nenhuma”.

<sup>3</sup> Para saber mais sobre a prosa-poética de Rosa, recomendo o ensaio “À busca da poesia” de Pedro Xisto (XISTO, 1991).

extinção que não se acaba – Nenhum, nenhuma”, observa uma descontinuidade estrutural entre Moço e Moça. Há oposição de andamentos, de valores e de projetos de vida:

São valores regidos pelo andamento desacelerado e pela correspondente dilatação do tempo e espaço subjetivos, e que são identificados pelo enunciador desde que faz sua primeira descrição do casal no auge do convívio amoroso: ‘Mas a Moça estava devagar, Mas o Moço estava ansioso’. O alentejamento que cifra as atuações da jovem e lhe permite esperar o quanto for necessário para atingir os seus propósitos contrasta com a avidez acelerada do jovem que só consegue abraçar projetos a curto prazo. (TATIT, 2009, p. 409)

Tatit fala recorrentemente em descontinuidade, não chega a usar a expressão **disjunção**, mas, muito próximo a isso, fundamenta sua análise em dois princípios antagônicos que regem, por um lado, as personagens masculinas e, por outro, as femininas. Para ele, o feminino em “Nenhum, nenhuma” é o universo da longa duração, da permanência, da baixa intensidade:

A perspectiva temporal ‘para sempre’ assegura o liame entre as mulheres do conto. De um simples olhar da Moça para a velhinha já se depreende que a longa duração é o valor preponderante [...] Se o menino ‘de repente’ ‘precipita-se’ – ambas expressões de aceleração –, achando que poderia brincar com a velhinha, a Moça intervém, mas se servindo de uma intensidade descendente (‘com brandura, sem o repreender’), como se apenas precisasse reduzir o andamento que regeu o impulso do garoto. São esses gestos de permanência, de longo prazo, que a tornam, no dizer do denunciador, ‘insubstituível’, na mesma medida em que Nenha está, como vimos, na esfera do ‘incomutável. (TATIT, 2009, p. 412).

Já o masculino representa a pressa, a impermanência:

Acontece que a perspectiva temporal ‘nunca mais’, a face negativa da imutabilidade, parece ser um elemento constante na composição figurativa dos homens. É o horizonte para o qual o Homem velho naturalmente se dirige, mas é também a sina do Moço, recusado pela Moça, e de quem nunca mais se ouviu falar, após a volta do Menino à sua casa. [...] No ato da separação, o enunciador-menino se acha de tal modo aglutinado ao Moço que chega a dizer: “ela se separava da gente” (TATIT, 2009, p. 413)

Apesar da presença dos eixos conjuntivos feminino-feminino e masculino-masculino que veremos adiante, nos ateremos, por enquanto, à disjunção, expressa na relação Moça-Moço (feminino-masculino) e explicitada pelo pedido de casamento. Vamos ao episódio:

Trasvisto, sem se soffrear, fechando os dentes, o Moço arguia com a Moça, ela firme e doçura. Ela tinha dito: – “... *esperar, até à hora da morte...*” Soturno, nervoso, o Moço não podia entender, considerar no impeditivo. Porque a Moça explicava: que não a morte do pai, nem da velhinha Nenha, de quem era a tratadeira. Falou: – “*Mas a nossa morte...*” Sobre este ponto, ela sorria – muito – **flor, limite da transformação**. Obrigara-se por um voto? Não. Mais disse: – “*Se eu, se você gostar de mim... E como saber se é o amor certo, o único? tanto é o poder errar, nos enganar da vida... Será que você seria capaz de se esquecer de mim, e, assim mesmo, depois e depois, sem saber, sem querer, continuar gostando? Como é que a gente sabe?*” (p. 98)

A Moça quer conjugar o que aparentemente só pode ser disjuntivo: amor e morte. É terna, mas convicta. Seu projeto, embora absurdo, é também universal, na medida em que lança a mesma pergunta colocada por todos aqueles que amam, isto é: se amar é corromper o amor. Ainda não fruto, a Moça e o amor permanecem intactos, nunca realizados e nunca frustrados: potências. Sempre belos - flores, *limite da transformação*. O Moço, por sua vez, é a realização, a incompreensão, o prosaico, o perfeito oposto.

Esse desencontro total transforma, de maneira irreversível, o Moço, o Menino e (por que não?) a nós, leitores. É que aderir à disjunção absoluta e paradoxal proposta pela Moça é aderir ao infinito. Demanda a aceitação da transitoriedade dos nossos corpos, da vida como a conhecemos. Vai de encontro com o que julgamos comumente ser o amor e, assim, requer uma compreensão espiritual que nem o Moço, nem o Menino e provavelmente muitos de nós não temos. Assim, o contato com o projeto da Moça marca uma cava profunda nas personagens e desencadeia outro processo disjuntivo determinante para o conto: o eixo Menino e seus Pais.

## Menino e seus Pais

Essa relação é apresentada apenas na reta final da narrativa, quando Menino e narrador fundem-se gramaticalmente. Absorto ainda pelo projeto de amor impossível da Moça, ele agora não pode mais aceitar o amor maculado, realizado: “Eu precisei fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: “Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...” (ROSA, 2005, p. 100). Leyla Perrone-Moisés, no ensaio “Considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa”, nota o novo paradoxo que surge dessa negação. Ao negar o amor dos Pais, o Menino nega a si mesmo, pois a consumação é literalmente sua condição de existência. Se aquele amor não se maculasse, ele, Menino, não existiria. Portanto, “ao desconhecer seus pais, ele se desconhece a si mesmo, se auto anula, se torna *nenhum*” (PERRONE-MOISÉS, 2006 p. 33). Com isso, abrem-se dois possíveis eixos disjuntivos: o Menino que se desliga dos Pais, rompendo simbolicamente seus laços de infância e o Menino que desconhece os Pais para desconhecer-se.

## Interações conjuntivas

Há outros possíveis recortes da disjunção entre as personagens no conto, como a recusa sistemática do Menino ao Moço, “Ah, ele tinha ira desse moço, ira de rivalidades” (ROSA, 2005, p. 100), ou o Homem velho que representa a iminência da morte em oposição à Velha que simboliza a continuidade da vida (mais uma vez a análise das descontinuidades feminino X masculino de Tatit), mas os mais importantes parecem já terem sido contemplados. Se há uma tendência que insiste em apartar as personagens, seu oposto é também verdadeiro. Há um eixo claramente conjuntivo, e outro de conjunção muito provável, que devem ser visitados para atendermos à análise aqui proposta. São apresentados a seguir.

## Moça e Nenha

Marília Librandi Rocha, em **Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, nenhuma” de João Guimarães Rosa**, oferece-nos uma leitura baseada nos movimentos invisíveis da latência. A análise é preciosa porque muito sensível. O ponto de partida é o estranhamento causado pela observação da voz em itálico: “*As nuvens são para não serem vistas*”. (ROSA, 2005, p. 95). Potente, bela e de difícil absorção, a frase basta-se enquanto imagem independente de qualquer significado específico na economia do texto. É rica por si. Entretanto, sua riqueza ainda prospera quando entendida enquanto cifra do movimento geral de estruturação do conto, como sugere a autora. Para Rocha, nuvens são a expressão visual daquilo que é inexprimível: a latência. Latência é o devir, a virtualidade, a possibilidade – um estado de espera que contém intimamente a vida e a transformação.

As nuvens transformam a latência em imagem, uma vez que são as águas que pairam em suspensão. Em mutação constante, nunca cessam de se transformarem:

Como partículas de água ou gelo em suspenso na atmosfera, nuvens tornam a latência visível a nossos olhos. Diria mesmo que *o grande atrativo das nuvens na percepção humana e na criação artística é justo esse: o de tornarem visível o invisível das potencialidades em estado de latência*, porque, como formas em morfose, nuvens são sempre outra coisa, um devir em mudança constante (ROCHA, 2011, p. 95).

Com isso a latência das nuvens também se relaciona à nuance:

Assim, *se a nuvem é o correlato visível da latência, a nuance (que em sua origem etimológica também significa “nuvem”) é seu correlato conceitual*. Como acontecimentos insaturáveis, em suspensão, nuvens, nuance e latência têm em comum o fato de escaparem a qualquer registro e a toda inscrição [...] Como as nuvens nunca param de se mover latência e nuance são matéria que permanece insaturável na representação, mas presente como seu horizonte de busca. (ROCHA, 2011, p. 97)

Esse contexto simbólico é fundamental para a abordagem da autora, pois haveria um princípio de latência estrutural capaz de decifrar a verdadeira natureza das personagens que interagem na memória do protagonista. Vamos ao texto.

Moça e Nenha dividem, além de uma cumplicidade de cuidadora-cuidada, caracterizações muito próximas. Ambas são retratadas como meninas anciãs:

Traziam-na [Nenha], para tomar sol, acomodadinha num cesto, que parecia um berço. Tão galante, tudo, que o Menino de repente se esqueceu e precipitou-se: queria brincar com ela! A Moça impediu-o apenas com brandura, sem o repreender, ela lá se sentava, entre madressilvas e rosmaninhos, insubstituível. Olhava para a Nenha, extremosamente, de delonga, pelo curso dos anos, pelo diferentes tempos, ela também menina ancianíssima.” (ROCHA, 2011, p. 97).

A Velha constantemente adjetivada por diminutivos, a Moça esbanjando uma maturidade supostamente rara para sua idade. É como se elas se confundissem, permutando características. Ambas permanecem equilibradas sobre uma *tênue, tênue* linha. A Velha imemorialmente em face ao precipício da morte, abeirando, sem nunca saltar. Contínua (Tatit), continuando...: “a velhinha não era a Morte, não. Nem estava morta. *Antes, era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa*” (ROSA, 2005, p. 96). A Moça, negando o amor justamente para aceitá-lo, abeirando, sem nunca precipitar: “*esperar, até à hora da morte... [...] a nossa morte*” (ROSA, 2005, p. 98). Ambas parecem cultivar o devir, o que pode ser, mas ainda não é. E é por isso que Rocha sugere uma consubstanciação entre elas. Apesar de retratadas como duas, elas seriam, simbolicamente, uma a latência da outra. A moça-anciã e a anciã-menina é o que uma pode ser em suspensão na outra. E não só; representam, na consubstanciação, aquilo que é impossível de se apreender, isto é: a forma da latência. Talvez por isso elas permaneçam alheadas de fim, recônditas e insubstituíveis, como as nuvens: para não serem vistas.

A latência, portanto, parece exercer uma poderosa força de continuidade entre as personagens femininas. Enquanto a memória cingiu aquilo que possivelmente era um, em latência permaneceu a mesma substância conjuntiva que as unia e que agora a narração pretende lembrar. Moça e Nenha como cifras uma da outra e ambas como símbolo do devir: “*flor, limite da transformação.*” (ROSA, 2005, p. 98).

## Menino, Moço e Homem velho

Na superfície do texto, as personagens masculinas mostram-se apartadas umas das outras. Ensimesmadas, parecem descrever movimentos contrários: o Menino, com olhar inquisidor frente ao mundo, questionador-poeta (*Ela beladormeceu?*), carente da Moça e com *ira de rivalidades* do Moço; o Moço, querente da Moça, prático, objetivo, *são em juízo*; e o Homem velho alheio a tudo e todos, avizinjado da morte, uma sombra, enterrado em si mesmo, só querendo ver as flores, *ficar entre elas, cuidá-las*.<sup>4</sup> Entretanto, se vencermos essa superfície, podemos também encontrar uma força de latência capaz de reunir essas personagens a princípio tão segregadas.

E é isso o que sugere Rocha. Apesar das pistas oferecidas pelo texto serem menos evidentes quando em comparação com o eixo Moça-Nenha, a autora propõe que, no universo masculino, há também a consubstanciação das personagens, sendo uma o estado de latência da outra. Quanto mais adentramos nessa proposta, mais complexa torna-se a impossibilidade temporal e narrativa do conto, pois narradores, personagens e temporalidades inconciliáveis passam a coexistir no espaço pretérito da memória.

De volta ao texto. Pouco antes da partida do Menino e do Moço, o narrador faz uma escolha sintática surpreendente, que estabelece pelo menos uma ambiguidade entre as identidades das personagens: “Tanto, de uma vez, que ela [a Moça] se separava **da gente**, que mesmo o Menino não podia querer ficar com ela, consolá-la” (ROSA, 2005, p. 99). A primeira pessoa do plural sugere um sentido de pertencimento mútuo entre as personagens Moço (de quem ela literalmente se aparta), Menino, que se sente também desamparado – “O Menino, contra tudo que sentisse, acompanhou o Moço. O Moço o aceitou, pegou-lhe da mão, juntos caminharam” (ROSA, 2005, p. 99) – e narrador. Na verdade, trata-se da primeira e única vez em que esta voz insinua um laço afetivo pessoal com a Moça. Em seguida, o Homem velho é o único que se despede dos garotos: “Voltaram os olhos, já a distância: do limiar, à porta, só o Homem alto, sem se poder ver-lhe o rosto, desconhecidamente, fazia-lhes ainda sinais de adeus” (ROSA, 2005, p. 99). Este, por sua vez, é sempre retratado como uma ausência: “sem aparência, sem aspecto, quieto, calado, está sempre à contraluz, desconhecidamente.” (ROSA, 2005, p. 99). A não presença pode ser a expressão de sua impossibilidade; se ele é o futuro do Menino-Moço-narrador, então seu rosto e sua voz ainda são inapreensíveis. É o que virão a ser em latência, novamente como as nuvens: invisíveis.

Muitos paradoxos estabelecem-se na conjunção das personagens masculinas. Há múltiplos para o que é substancialmente um; há também a presença irregular do futuro (Homem velho) no passado (memória). Mas há ainda o paradoxo-limite, que consubstancia todas as personagens do conto. Se o narrador é o Menino no passado e o Moço é o Menino adulto e o Homem velho é o Moço maduro e a Moça sua filha e a Velha a Moça em potência, então todos são o estado de latência de todos. Tanto é que o Menino pressente essa força conjuntiva: “Atordado, o Menino, tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha – em quem trouxe os olhos” (ROSA, 2005, p. 99). Para esse absurdo, Rocha oferece uma solução elegante:

Compreende-se então porque o conto não é apenas a lembrança de um fato passado, mas a narração de uma impossibilidade: *a de se estar quando já não se está ou a co-presença da infância, da vida adulta e da velhice de uma só pessoa em um mesmo espaço e tempo*. É

<sup>4</sup> Nota-se que apesar de interagirem pouco entre si, os homens relacionam-se diretamente com as mulheres em “Nenhum, nenhuma”. O Menino deseja idealmente a Moça e identifica-se com a Velha; o Moço namora a Moça; e o Homem velho, ao querer apenas estar entre as flores, cuidá-las, liga-se ao universo feminino cifrado em outro motivo central para o conto e para esta análise - o feminino enquanto *flor, limite da transformação*. De fato, o Homem velho para o narrador *seria, na realidade, o pai da Moça* (ROSA, 2005, p. 95). Mais um eixo de continuidade possível.

essa verdade indescritível que o conto inscreve.(...) O tempo em estado de latência é pois um tempo sem tempo, um tempo simultâneo em que o passado e o futuro estão dentro de cada instante presente. No presente do moço, está em latência o futuro do velho e a infância do menino; no presente da moça, o futuro da velha que, por sua vez, traz dentro de sua velhice a semente de sua infância. É essa visão, esse reconhecimento que o conto narra como sua difícil inscrição: todos são um e nenhum. (ROCHA, 2011, p. 104)

Assim, finalmente nos aproximamos do fechamento da nossa leitura.

### **Conclusão: nenhum, nenhuma...**

Propusemo-nos a analisar o conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa, ao constatar duas forças decisivas para a estruturação do texto: uma disjuntiva, outra conjuntiva. Vimos que, por se tratar de uma estória ambientada na memória, com pouca ação e muito significado simbólico, a análise se fundamentaria melhor se focada na interação entre as personagens. Com isso, separamos as relações conjuntivas das disjuntivas e descrevemos um breve percurso por elas. As disjuntivas disseram respeito principalmente à ação do tempo como fator desagregador e as identificamos em três eixos principais: no narrador que desconhece a si mesmo no passado enquanto é entrecortado pela sua subjetividade, revelando uma disjunção estrutural entre ele, o Menino e a voz em itálico; no projeto absurdo da Moça, que recusa o amor para manter-se fiel ao próprio amor; e no Menino que nega seus Pais, negando, assim, a si mesmo. As conjuntivas, por sua vez, basearam-se na leitura da autora Marília Librandi Rocha, que, considerando a ideia de latência, propôs que todas as personagens estariam virtualmente presentes umas nas outras. Quanto mais nos aprofundávamos nas análises mais nos deparávamos com paradoxos e impossibilidades que intensificavam o tom ambíguo do texto. Se é nítida uma força extrema de disjunção – desencontros sistêmicos atravessando todos os níveis da narrativa – é também substancial outra força de aproximação – a latência. O que o texto parece propor, entretanto, é uma espécie de triunfo da ambiguidade – não a oposição nem a supremacia entre as forças, mas a presença ambígua e vacilante de uma na outra.

Todas as forças disjuntivas agem sobre uma essência conjuntiva, mas nunca a superam. O estilhaçamento das personagens pode existir apenas metaforicamente; Menino, narrador e voz em itálico são, no fim, a mesma personagem. Nunca deixaram de ser. Há dentro deles uma força poderosa, oculta, invisível – latente! – que quer separá-los, mas nunca irá prevalecer definitivamente; eles serão um, mesmo que um estranho em si. A recusa da Moça – na prática o ápice da disjunção – pode ser também o mais emblemático projeto conjuntivo, pois quer a permanência do amor, o amor e a união totais, consagráveis apenas pela morte. E o Menino aparta-se dos Pais para apartar-se de si, mas nunca deixará de ser consequência deles – é uma recusa impossível. O contrário também é verdadeiro: as forças conjuntivas agem sobre uma essência disjuntiva. Por mais que as personagens masculinas e femininas possam manter uma contiguidade virtual, o outro que se origina após a realização de um estado de latência já é coisa diversa. A flor que transpõe seu limite ou murcha ou torna-se fruto. Dividem a mesma essência, expressando uma possibilidade, mas nunca se conjuntam em absoluto. A consumação conjuntiva total é também impossível, justamente por isso se assemelham, mas não podem ser o mesmo. Seriam a possibilidade de um no outro, não a certeza. Em “Nenhum, nenhuma”, portanto, aquilo que mais separa parece ser também aquilo que mais une, estabelecendo uma estrutura ambígua que não concretiza definitivamente nenhuma das forças. Há muita disjunção no que é conjunto e muita conjunção no que é múltiplo. Daí o próprio título: o pronome indefinido exprime obviamente indefinição, mas está diferenciado pela inflexão de gênero. É inespecífico, mas são dois inespecíficos diferentes, compondo dois conjuntos específicos de inespecificidades.

Em música, temos enarmonia quando uma mesma nota é representada por grafias diferentes em

função do contexto na qual está inserida. Um Dó#, por exemplo, contém o mesmo som que um Réb no sistema temperado<sup>5</sup>, mas não a mesma aplicação. Há uma diferença intrínseca e formal naquilo que contém a mesma substância. E assim também parece estruturar-se o conto. Numa poética enarmônica, “Nenhum, nenhuma” encerra um curto-circuito em que o conjuntivo está desajuntado e o disjuntivo conjuntado. Talvez por isso seja o único conto de **Primeiras Estórias** que não dispõe do símbolo do infinito em sua ilustração. É um círculo fechado em que um se torna vários e vários se tornam um sucessivamente. Então o paradoxo enarmônico: são o mesmo, não sendo. “eu; eu?”.

---

5 No sistema musical temperado, que padronizou a afinação das escalas por volta do século XVIII e que ainda orienta a construção dos nossos instrumentos temperados – piano, violão, harpa, flauta, clarinete, entre outros – bem como a ação dos outros instrumentos não temperados, Dó# equivale frequencialmente a Réb. Na escala natural, entretanto, há sim diferença entre essas notas. O temperamento triunfou com Bach e estabeleceu-se quase como uma regra na música ocidental, mas, como toda regra, já foi subvertida de diversas maneiras e em diversos gêneros musicais.

## Referências

- CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures - considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 111-126.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- ROCHA, Marília Librandi. Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, Nenhuma” de João Guimarães Rosa. **Journal of Lusophone Studies**, v. 9, 2011.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.
- ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001b.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile vol. 1 e 2**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.
- TATIT, Luiz. A extinção que não se acaba - “Nenhum, nenhuma”. **Alfa**, v. 53, n. 2, p. 405-427, 2009.
- WEINRICH, Harald. **Lete. Arte e crítica do esquecimento** Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**; Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. Coleção Fortuna Crítica.
- YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Ban’her. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

