

Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, Nenhuma” de João Guimarães Rosa

Marília Librandi-Rocha

Stanford University

Resumo: Este texto propõe os conceitos “latência” e “nuance” para descrever o efeito de suspensão criado pela ficção de João Guimarães Rosa. No primeiro momento, definem-se os termos “latência” e “nuance” em relação à imagem das nuvens. Como matéria em suspenso sempre mutável, é impossível inscrever o movimento das nuvens em uma forma fixa, a não ser que se crie uma escrita latente, apta a captar a nuance das formas em morfose. Em seguida, analisa-se o conto “Nenhum, Nenhuma”, de *Primeiras Estórias* (1962), como uma pequena obra-prima da latência, mostrando que passado, presente e futuro se materializam simultaneamente na imagem enigmática que se busca entender: “nuvens são para não serem vistas;” imagem que parece delinear o inconsciente de uma sensibilidade estética pós-1945.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*, latência, nuance.

as pessoas não morrem, ficam encantadas

João Guimarães Rosa

It must be visible or invisible,

Invisible or visible or both:

A seeing and unseeing in the eye

Wallace Stevens

Este texto propõe pensar a latência como um estado de suspensão, oculto e silencioso, anterior a qualquer realização, quando nada ocorre e tudo pode ser potencialmente possível. É o que ocorre com uma semente em estado de latência: aparentemente morta, a semente está potencialmente viva, mantendo-se em suspenso entre um e outro estado sem que se saiba exatamente quando, e se, eclodirá em flor, fruto ou árvore. A resolução da latência dependerá, então, do modo como o interior será tocado pelo exterior, produzindo-se algum tipo de mudança. Nesse caso, como algo que pulsa e vibra oculto e em silêncio, o espaço da latência é o interior; e seu tempo é o *devenir*, um constante vir-a-ser, pois, uma vez nascida, a nova forma vai trazer dentro de si, potencialmente, outros estados de latência por vir. *A condição de presença da latência é, assim, a de permanecer em suspenso e em suspense, em estado de espera.* Diferente, pois, do jogo infantil de esconde-esconde, cuja graça está em ocultar-se para ser encontrado, a latência precisa manter-se oculta, não vista e não dita. Se essa sugestão for correta, estados habitualmente associados a deficiências (como a cegueira e a surdez) parecem ser mais propícios à captação da latência, como ocorre no gesto habitual de fechar os olhos para pensar e mesmo para ouvir melhor, o que também explicaria a maior proximidade da latência com o dormir e o sonhar (lembrando a importância do termo na psicanálise), e, também, com o olvido mais do que com o acordar e o lembrar. Por isso, é tão difícil escrever a latência, pois cada palavra escolhida manifesta apenas uma das possibilidades do que estava latente, saindo-se do estado de suspensão sem, porém, eliminar a latência por-vir: em tudo que é dito e visto permanece a enorme margem do que não é dito nem visto. Por isso, ainda, pensar a latência é uma (im)possibilidade rica de consequências, pois implica desenvolver uma espécie de “pensamento do meio” e ser capaz de manter-se nele, em suspenso, como quem escreve às cegas e, assim, caminha com maior atenção.

Partindo dessa dificuldade e considerando que a latência não é visível nem escriptível, este texto propõe pensar a latência através de uma imagem que a torne visível e de um conceito que a torne dizível. Passo então a situar a latência *no meio*, entre a imagem das nuvens, aqui definida como *latência tornada visível*, e a noção de nuance, definida por Jean-François Lyotard como uma singularidade irrepitível que não é passível de inscrição a não ser

que se desenvolva “uma estética da presença material que é imponderável” (*L’Inhumain* 163). Como “presença material imponderável,” latência, nuance e nuvens serão correlacionadas na primeira parte de meu argumento e, em seguida, materializadas na análise de um texto de ficção, o conto “Nenhum, Nenhuma”, de João Guimarães Rosa, aqui considerado uma pequena obra-prima da latência manifesta na imagem enigmática que se buscará entender: “nuvens são para não serem vistas” (“Nenhum, nenhuma” 52).¹ Os desenhos que as nuvens formam no céu foram durante muito tempo considerados escrituras divinas a serem decifradas por iluminados poetas e profetas.² Assim, diferente da frase que nos serve de guia, nuvens sempre serviram para serem vistas, o que parece indicar uma importante mudança na compreensão das nuvens, que se relacionaria, tal é a hipótese deste texto, com uma poética da latência como *nuvens invisíveis* e da nuance como presença material anterior a qualquer formalização ou realização.

Nuvens e Nuance

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 morfose³, nuvens são sempre outra coisa, um devir em mudança constante. No entanto, e isso importa especialmente para este texto, nuvens são também a metáfora que está na origem etimológica do substantivo abstrato “nuance”.⁴ Como as nuvens que produzem sombra, a nuance (vocábulo francês cujo correlato, em inglês, é *shade* e, em português, “matiz”) primeiro designava (pelo verbo francês *nuer*) um procedimento técnico usado na tapeçaria para a passagem de uma cor a outra sem uma interrupção brusca. Nuance refere-se pois, inicialmente, ao campo perceptivo: a variação das nuvens que produzem sombra é usada como analogia para a visão de sutis diferenças no sombreamento de cores. Posteriormente, o termo será também usado em relação à audição de sons em sua qualidade de timbre (a “cor” da música). Do campo perceptivo, o termo “nuance” passará ao campo intelectual para designar uma qualidade fugitiva, difícil de ser apreendida pela mente (Bulatkin, “The French Word”).

Pensar com nuance significa então pensar com extrema sutileza; a nuance é um “luxo do pensar”⁵, e é o que de mais importante resta a proteger, como escreveu Albert Camus em 1943 na fictícia “carta ao amigo alemão”, na qual defendia a nuance como um modo oposto aos absolutismos (“nós lutamos justamente por nuances, [...] tão importantes como o próprio homem”⁶). A nuance se relacionaria a um modo de pensar que Camus depois vai denominar “*la pensée du midi*” (o pensamento do Mediterrâneo, que também pode ser traduzido como um “pensamento do meio”). Lyotard pensa de modo semelhante quando qualifica o pensamento como nuvens (*Peregrinações*), e apresenta um interessantíssimo conceito de nuance como “presença pura,” advertindo para o perigo “inumano” das novas tecnologias que não são (e talvez não sejam jamais) capazes de captar a nuance (tarefa que compõe para Lyotard a sobriedade do pensar), podendo vir a eliminar a nuance de nosso horizonte.

Na visão de Lyotard, “captar a nuance” quer dizer captar algo irrepetível. Esse é o sentido dado por ele ao termo: nuance é uma qualidade que não se repete, que não é passível de ser gravada em um suporte e que, no entanto, percebemos, intuimos e sabemos que está ali, visível e audível, porém, incapturável. De tal modo, acrescento, que a visão da cor ou a audição do timbre se tornam potencialmente tão invisíveis ou inaudíveis como a noção de latência, já que não conseguimos inscrevê-las. Em busca dessa inscrição, diz Lyotard, criamos variações ou repetições, propondo a cada vez uma sutil diferença de cores, de sons ou de palavras para tentar captar, na escrita, no quadro, no concerto ou no papel, a nuance que escapa sempre e me obriga a variar novamente para captar aquilo que surgiu uma vez e nunca mais voltará a aparecer daquele exato modo. Quando voltar a ocorrer, será já uma outra nuance, e mais outra e outra e outra, em um processo infinito que, como diz ainda Lyotard, pode levar filósofos e pintores à loucura, pois a repetição ou o modo de funcionamento de nossa apreensão cognitiva não alcança, jamais, reter a “presença pura”, a singularidade irrepetível: “Se não é possível repetir essa nuance, é porque ela não foi inscrita. [...] A mente com suas sínteses não consegue alcançá-la” (*L’Inhumain* 167).⁷

No texto “Deus e a Marionete”, Lyotard reflete sobre o timbre como “nuance de um som ou de um conjunto de sons”, dizendo: “Essa matéria parece escapar à determinação por conceito porque ela é rigorosamente... singular; sua

qualidade depende talvez de uma constelação com parâmetros concebíveis, mas essa *constelação*, que tem lugar aqui e agora, não é antecipável nem previsível” (167). Essa “constelação imprevisível” diferencia o modo como uma mesma obra é executada. Por mais que ensaie, o executante não consegue controlar o timbre ou a nuance de sons que ocorrerá, singularmente, na noite do concerto: “Com a nuance, parece que o ouvido é exposto ao incomparável (logo ao irrepitível) do que se chamou performance, quer dizer ao aqui e agora do som na sua singularidade...” (167).

O mesmo ocorre em relação às cores: “Como o timbre em música, ela [a cor] parece desafiar a mente, ela a elimina. É essa falência da capacidade de enredo que eu gostaria chamar de *alma*. Longe de ser mística, ela é antes material. Ela dá lugar a uma estética ‘anterior’ às formas. Estética da presença material que é imponderável” (163). Lyotard pensa então a nuance como uma presença *material* anterior às configurações formais. Nesse caso, retomando o exemplo das cores, a nuance é também um modo de suspensão: “pode acontecer que um amarelo... suspenda a vontade e a narração [...] É essa suspensão que eu gostaria de chamar alma: quando a mente se estilhaça em pedaços (desfeita) sob o ‘efeito’ de uma cor... Depois, escrevemos trinta ou cem páginas para recolher os cacós...” (164).

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 incapturáveis, em suspensão, nuvens, nuance e latência têm em comum o fato de escaparem a qualquer registro e a toda inscrição. Se a forma é inteligível, diz Lyotard, a matéria no seu estar aí desafia toda dedução. Como as nuvens que nunca param de se mover, latência e nuance são a matéria que permanece incapturável na representação, mas presente como seu horizonte de busca. Qualquer texto, nesse sentido, nunca alcança captar a nuance, a não ser como aquilo que se perde e escapa, e por isso, se busca (“tal nuance, na sua atualidade, no seu aqui e agora, [exerce] sobre tal mente (e não em outra) não apenas o efeito de um prazer formal, que é outra coisa, mas o império de uma perda”) (168). Nuvens, latência e nuance são assim uma presença material imponderável: quer se chame aura ou alma, a latência e a nuance são o que atravessa, o que passa entre dois olhares, no timbre de uma voz, na cor de um quadro. Para

captá-la, precisamos nos (des)orientar ou orientalizar (Lyotard alude ao tratado *Zenki*⁸), e entrarmos em estado de suspensão: “Estar apto a acolher o que o pensamento não está apto a pensar, é isso que convém chamar pensar” (85).

Um mesmo traço une então a latência e a nuance: ambos não são capturados por nenhum suporte nem são passíveis de inscrição, pois são sempre o que fica *fora* do escrito como seu horizonte de busca: “resta, fora da escrita registrada, uma infinidade de palavras, de frases e de sentidos em latência, talvez em sofrimento, e tantas coisas a dizer como no princípio... Essas palavras, essas frases em instância de escritura, essas *nuances e esses timbres em latência* em torno da pintura e da música que se está compondo... eles se prestam e se furtam ao alcance... (25-26, *itálico meu*). Por fim, por escaparem de nossa apreensão e inscrição, nuance e latência se assemelham à relação que (não) mantemos com a morte: “a nuance só aparece ali onde não há sujeito. Vocês se lembram que esse é o modo como Epicuro circunscreve a morte: se ela está presente, eu não estou; quando eu estiver [presente], a morte não está” (169). Assim, para captar o que escapa “seria preciso que a mente estivesse presente no momento em que a mente já não está...” (idem). É justamente esse *estar quando já não se está*, essa posição latente e em suspenso que encontro em um conto de João Guimarães Rosa.

João Guimarães Rosa

A magia de narrar em busca da latência, em busca de capturá-la por escrito, é o que a ficção de Guimarães Rosa constantemente realiza, a tal ponto que se pode considerar seus textos como uma obra do estado de latência. Uma obra da qual se pode até mesmo extrair o que podemos chamar uma “poética da latência”, realizada através de um procedimento que o escritor denominava “álgebra mágica”, e que, em linhas gerais, consiste em ser o mais preciso em meio ao impreciso, como um poeta, dizia ele, que deve atuar como um cientista para, se preciso, corrigir Deus e ajudar o homem. O bem-estar humano dependeria não apenas de descobertas científicas, mas do trabalho próprio de uma *poiesis*, que Rosa entendia como a capacidade de voltar cada vez à origem das línguas, reinventando-as (Lorenz). É essa *poiesis* que ele produz ao inventar uma língua própria no interior da língua portuguesa, através do acúmulo e da mescla

de vocábulos e expressões de distintas línguas, da criação de neologismos e de arcaísmos, da incorporação da oralidade ao lado de dicções e erudições da literatura, de tal modo que seu texto é internamente, na matéria mesma de sua língua, multiversal.⁹ Como escrita plena de latências, seu texto presentifica tons, nuances e timbres, de modo que é possível lê-lo sem entender o significado das inúmeras palavras que o escritor vai buscar no passado ou que, novas, ele inventa. Lembro ainda que o espaço de ocorrência dessa obra é o sertão, um território de ressonâncias míticas localizado no centro do mapa do Brasil. O sertão pode também ser pensado como uma verdadeira paisagem de latências, pois se apresenta como um espaço prévio ou fora das decisões civilizatórias, portanto, como um impensado, no qual o homem ainda não provou do fruto do bem e do mal e, por isso mesmo, estaria à mercê de forças que o ultrapassam, imponderáveis.¹⁰ Dentre as inúmeras definições de sertão que aparecem ao longo da obra de Guimarães Rosa, escolho a que diz “o sertão é dentro da gente” para pensar a latência. Diria assim que, em sua obra, o estado de latência é um modo que ocorre “dentro da gente”, repercutindo no interior as vastas distâncias da paisagem externa na qual seus personagens se movimentam. É nesse espaço que verdades primeiras ou revelações olvidadas podem vir à tona, e reemergir do fundo escuro do sertão.

“Nenhum, Nenhuma”¹¹

À primeira vista, “Nenhum, Nenhuma”, conto publicado em *Primeiras Estórias* (1962), tem como tema a rememoração de um evento passado na infância, como a busca de um tempo perdido que o narrador adulto tenta recuperar. No entanto, esse texto fala de algo mais enigmático como a *lembrança de algo que não houve* ou a presença do que se mantém oculto.¹² No conto, tudo está em suspenso e em suspense, a começar pelo título, “Nenhum, Nenhuma,” que indica um texto sem *nenhum* objeto de referência, a não ser a marca da diferença sexual sinalizada em português nas formas masculina e feminina do pronome indefinido. Essa observação é importante, pois se algo se inscreve nesse texto e aparece também em outros textos de Guimarães Rosa é a marca da diferença do que podemos chamar um saber *feminino* da latência (saber em que nascimento e morte se conectam na gestação de uma vida e sua destinação final). Esse saber privilegiado (atribuído

por Rosa, em geral, às categorias sociais mais desprestigiadas) é também partilhado por personagens que são crianças, velhos, loucos, pobres, e foras-da-ordem em geral que possuíam um saber da latência (e da nuance) mais acentuado.

Como no conto nada acontece, pois estamos no terreno da suposição de eventos em suspenso, podemos aceitar como certo o que no texto aparece como incerto. Assim, em um passado longínquo em relação ao presente da narração, um Menino pequeno viaja para longe de sua família com um Moço para uma suposta casa-de-fazenda no ano também suposto de 1914. Tanto o local como a data são incertos (“Não é possível saber-se, nunca mais”), mas é possível indagar por que um escritor tão arredio à história como João Guimarães Rosa (que situava a ficção como sendo *contra* a história¹³), escolhe o ano de explosão da I Guerra Mundial para figurar num conto em que todos os elementos aparecem fluidos e nebulosos, sem nenhuma fixidez. Essa pergunta ficará em suspenso por ora para retornar ao final do ensaio. Na casa de fazenda (cujos poucos elementos descritos levam a reconhecer o cenário de uma “casa-grande” característica da arquitetura colonial brasileira nas Minas Gerais), há uma linda Moça (“a mais formosa criatura que jamais foi vista”), por quem o Moço se enamora (e também o Menino). Há também um Homem Velho, triste e calado (provável dono do casarão e pai da Moça), que sofre de uma doença fatal, e que surge na lembrança do narrador sem uma imagem precisa, como um “homem sem aparência,” “sem aspecto,” ao contrário da Moça, pura imagem luminosa como se expressa nessa linda sentença: “A lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz, *que, se algum dia eu encontrar, aqui, o que está por trás da palavra ‘paz’, ter-me-á sido dado também através dela.*” Há mais um personagem no conto, que é mantido escondido num quarto, até que o revelam ao Menino: trata-se de uma velha, tão velha que se parece a uma criança pequena, pois já não fala nem mastiga, não anda nem fica em pé e também já não possui nenhum juízo de discernimento. Essa velha, cujo nome verdadeiro ninguém mais sabe, é chamada de Nenha e é cuidada com muito zelo pela Moça. Esta, ao final, recusa o pedido de casamento do Moço com uma resposta enigmática: ele deve “...esperar, até à hora da morte...”. Não se trata da morte dos velhos da casa como o moço pensa ter entendido, mas a deles próprios, Moça e Moço. “Esperar, até à hora da morte”

seria o único modo de confirmar o amor, e mostrar que, mesmo esquecendo-se da Moça ele continuaria gostando dela sem saber. Sem entender o sentido do que ela diz, o Moço parte sentindo uma terrível tristeza, levando consigo o Menino e devolvendo-o a sua família. Ao reencontrar seus pais, o Menino os estranha, e o conto se encerra com as seguintes palavras: “Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!’ ... Porque eu desconheci meus Pais—eram-me tão estranhos, jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?”

O narrador do conto situa-se em suspenso entre a terceira e a primeira pessoa da narração. No início do texto, parece que estamos diante de um narrador distante e onisciente que conta a história de um Menino, mas que, aos poucos, se revela como sendo o próprio Menino agora adulto narrando um evento passado que se esforça por rememorar. Esse estado de suspensão inicial entre a primeira e a terceira pessoa faz com que a estória se inscreva ao mesmo tempo como pessoal, como reminiscência íntima de um “eu”, e absolutamente anônima e genérica, como a história de um Menino, uma Moça e um Moço que podem ser qualquer um e ninguém em particular, como fica claro ao final do conto quando o “eu” se despossui e se estranha: “eu; eu?”. O texto produz então uma abstração no sentido de sair do singular, individual, para o anônimo, desconhecido e inexistente “nenhum, nenhuma.”

No texto, o passado aparece como uma poeira de lembrança semelhante a um sonho. A lembrança do evento passado surge para o narrador ao final de uma longa viagem, e vai aparecendo muito lentamente como um “difícil clarão reminiscente” que vem ferir sua consciência, na qual os fatos aparecem como “reflexos, relâmpagos, lampejos—pesados em obscuridade.” Esse clima é metaforicamente reiterado pelas imagens de fenômenos atmosféricos como nuvem, névoa, clarão, relâmpagos, e que aparecem em destaque com letras em itálico nas sentenças auto-reflexivas do narrador. Assim surge a presença de nuvens: “*O passado é que veio a mim, como uma nuvem;*” “*Cerra-se a névoa;*” ou na imagem em que o fechar dos olhos ajuda a iluminar a lembrança: “*Vê-se —fechando um pouco os olhos, como a memória pede: o reconhecimento, a lembrança do quadro, se esclarece, se desembaça.*” Resta então saber como a presença da nuvem se relaciona com a ideia de latência e nuance.

“O docemente incompreensível”

É possível ler o conto psicanalizando-lhe a cena edípica (entre o Menino, a Moça e o Moço) ou analisando o platonismo de Rosa, presente ao final do texto na alusão à teoria da reminiscência. No entanto, o enigma do conto que me importa entender está condensado na sentença que aparece ao modo de um provérbio¹⁴: “Nuvens são *para não serem vistas*.” Por que nuvens são para não serem vistas? Minha suposição é de que essa imagem confirma a ideia de ser esse um conto sobre a latência.¹⁵ Se, como sugeri antes, nuvens são uma presença que torna visível o invisível da latência, essa sentença confirma que nuvens e latência são o reverso de um mesmo imponderável, de algo que escapa à compreensão e à visão humanas como se dissesse: sim, podemos ver as nuvens, mas elas são para não serem vistas porque, como a latência, elas são a presença do que não vemos e, como a nuance irrepitível, nuvens só podem ser vistas e apreendidas quando o “eu” não estiver presente, coincidindo com o não-visto ou com “nenhum, nenhuma.”

No conto, o estado de latência concentra-se na velha a que chamam “Nenha,” nome que unifica e condensa em um só (como um gênero neutro) os pronomes indefinidos “Nenhum, Nenhuma.” Em português, Nenha alude sonoramente ao termo “nênia,” canto fúnebre, e a “neném,” criança recém-nascida, confirmando a descrição da velha como sendo semelhante a uma criança pequena (como na cena em que a levam para tomar sol dentro de um cesto que para o menino parecia-se a um berço). Quando mostram a velha ao Menino, dizem a ele para não se assustar: “que 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.*” Como *vida vibrando em silêncio, o espírito da vida em estado de espera*, essa Nenha existe, ou melhor *insiste*, como pura latência: ela é o que se esconde em um quarto, oculta; ela é a co-presença do fim e do início, da morte e do nascimento. “Vinda através de gerações,” ela é todo o passado familiar marcado nas rugas de sua pele (ela é a mãe da mãe da mãe) e ela é também todo o futuro visível dos jovens que um dia serão velhos. Os adjetivos usados para qualificá-la acentuam sua excepcionalidade: ela é “instituível,” “inacreditável,” “incomputada,” “incalculável,” “imemorial” e, sobretudo, ela é o “docemente incompreensível” que apenas a Moça adivinhava e compreendia.

Assim, ao pedir para o Moço “esperar, até à hora da morte,” a Moça solicita que ambos permaneçam em estado de latência, à espera, em suspenso, para que o amor continue vibrando infinitamente. O Moço não entende a recusa da Moça, seu saber da latência, que é também um saber da morte. Essa diferença entre eles também se manifesta no seguinte diálogo a respeito da doença fatal do Velho: “E ele já sabe?” indaga o Moço. “Ele sabe. Mas não sabe por quê.” Ao que o Moço responde: “*E quem é que sabe? E para que saber porque temos de morrer?*” Triste e calado, o velho “só queria ver as flores, ficar entre elas, cuidá-las,” já a Moça sabia do “limite de transformação”: “ela sorria—muito—flor, limite de transformação.”

A chave do mistério, no entanto, aparece quando a Moça é descrita como uma “menina ancianíssima,” ou seja, assim como a Nenha (que é “anciã” e “nenén”), a Moça é ao mesmo tempo criança (menina) e muito velha (ancianíssima), o que indica a própria chave do suspense que emana desse conto muito estranho. Se a moça é velha e a velha é moça, *ambas são uma só e mesma pessoa; pessoa que concentra em si todos os momentos da vida: a velhice e a meninice; o nascimento e o fim.* A Moça é então a velha *em latência*, a velha é a moça *em latência* e ambas são a criança que um dia foram e que um dia, velhas, voltarão a ser novamente. Se essa hipótese for correta, o Moço, então, é o Velho calado e triste cujo rosto ele não pode ver porque é o seu próprio rosto futuro na velhice. E o Menino, a criança que o acompanha, é ele mesmo, o Moço apaixonado pela Moça, que é também o Velho à beira da morte. *Ou seja, cada um deles é o devir do outro, seu passado e seu futuro no presente.* Todos são um, como esclarece a frase que aparece logo após a Moça dizer que se deve “esperar, até à Morte”: “Atordoadado, 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...”

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 essa verdade inescrível que o conto inscreve e que me permite considerá-lo uma pequena obra-prima da latência. 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.

É por isso que “Nuvens são para não serem vistas”: sua mudança incessante é a imagem daquilo que trazemos dentro de nós em estado latente a cada dia se modificando sem que o espelho revele: a nossa morte e o nosso nascimento, a nossa velhice e a nossa infância, o nosso começo e o nosso fim continuamente presentes, agindo em latência. “Nuvens são para não serem vistas” tem assim ao menos duas consequências. Nós *não podemos* ver as nuvens porque elas ultrapassam nossa capacidade de apreensão. De outro lado, nós não devemos ver as nuvens porque, como formas em morfose, nuvens nos ensinam a presença da morte.

No conto, o tempo é também 1914. O ano de início do século XX, que marca o tempo em que a morte se inscreve coletivamente: uma morte sem explicação, e que, por isso mesmo, torna o estado de latência muito próximo, tão próximo e incompreensível como a distância das estrelas. A presença massiva da morte faz como que a sensibilidade artística capture o fantasmático e fantasmagórico—a presença dos mortos na (in)consciência dos vivos. Nesse sentido, é importante lembrar que Guimarães Rosa vivenciou de perto o momento de eclosão da II Guerra Mundial.¹⁶ Nessa casa colonial, fantasma de outras eras de um Brasil escravagista, seres fantasmáticos como esses personagens captam a latência do tempo em que a morte está tão presente entre os vivos, e que aqui se expressa no espaço do sertão que a escrita de Guimarães Rosa inventa. Invenção que se torna ela mesma a miragem de uma redenção: “as pessoas não morrem, ficam encantadas,” frase pronunciada pelo escritor no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras três dias antes de morrer, e que merece ser lida e estendida como uma possível teoria que levaria em conta a presença dos estados de latência nas narrativas ficcional e histórica.

Por isso, diz o conto, “*Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento.*” O terceiro pensamento é também

a “terceira margem” só passível de ser capturada em *Primeiras Estórias* (título do livro que também inclui o conto “A terceira margem do rio”). Lembro que Guimarães Rosa publicou duas coletâneas de contos: *Primeiras Estórias* e *Terceiras Estórias (Tutaméia)*, eliminando as “segundas”, como a dizer que sua escrita se situa ao meio, em suspenso entre o primeiro e o terceiro pensamento, entre o incapturável e o imponderável. E aqui encontro um surpreendente paralelo com um escritor do qual Guimarães Rosa nunca foi aproximado, mas que é também um poeta por excelência da nuance e da latência, quando diz que “nuvens são pedagogas”: “*But the first idea was not to shape the clouds/ In imitation. The clouds preceded us/ (...) / We are the mimics. Clouds are pedagogues.*” Para Wallace Stevens, nuvens precedem as formas que lhes atribuímos e, por isso, remetem à presença de uma ideia primeira, imaterial e inatingível, do mesmo modo que, para Guimarães Rosa, nuvens “são para não serem vistas”. Não se trata de comparar autores tão distintos como Guimarães Rosa e Stevens, mas perceber uma mesma ressonância, como se a imagem de um pudesse ser explicitada pela imagem do outro, como se a prosa de Guimarães Rosa encontrasse um eco na poesia de Wallace Stevens numa espécie de espaço em comum nas Américas e, sintomaticamente, como parte de um mesmo tempo que se inicia em 1914. Os versos de Stevens, como se sabe, integram a primeira parte (“It Must be Abstract”) do poema “Notes Toward a Supreme Fiction,” publicado em 1942, todo ele dedicado à captação da “ideia primeira” que, como as nuvens, a nuance e a latência, escapa sempre. Assim, “nuvens são pedagogas” e não devemos imitá-las, porque elas são como as “ideias primeiras” que nos antecedem, assim como não podemos dizê-las nem vê-las, mas dessa infinita distância e desse desafio o poema nasce.¹⁷ Assim também nasce o conto de Guimarães Rosa, que inscreve a nuance e o estado de latência como nuvens invisíveis, uma matéria anterior a qualquer configuração, porque a condição de sua presença é a de manter-se em suspenso e em suspense.

Notas

¹ Agradeço a João Adolfo Hansen pela lembrança da imagem das nuvens no conto de João Guimarães Rosa, que acabou por se tornar o foco central de minha leitura.

² A respeito da prática da leitura divinatória associada às nuvens em distintas culturas, cf. McCartney, em relação a escritos gregos e latinos; Kugle, em relação à imaginação Indo-Islâmica; e Loewe, em relação à China.

³ Retomo o ensaio de Haroldo de Campos, “Sousândrade: Formas em morfose”.

⁴ Para um fascinante estudo da palavra “nuance” e suas variações semânticas, ver Bulatkin, “The French Word Nuance” e “The Italian Word Sfumatura”.

⁵ Devo essa expressão a Jacob Pinheiro Goldberg.

⁶ Tradução do francês de minha autoria.

⁷ As citações de *L'Inhumain* foram traduzidas do francês por mim, e remetem aos textos “Si l'on peut penser sans corps”, “Le temps, aujourd'hui”, e “Dieu et la Marionnette”.

⁸ “Zenki” é um dos capítulos do tratado Zen budista do século XIII, *Shobogenzo*, do mestre japonês Dogen Zenji (citado por Lyotard 65).

⁹ Para uma análise da invenção linguística em João Guimarães Rosa, cf. Marques, Martins, Castro e Ward.

¹⁰ Dentre a vasta fortuna crítica dedicada à obra de Guimarães Rosa, apoio-me, em especial, nas análises a respeito da movência e da ambivalência espacial, onomástica e enunciativa segundo as leituras de Finnazzi-Agró, Galvão, Garbuglio, Hansen, Machado e Valente.

¹¹ Todas as citações do conto remetem a *Primeiras Estórias*, 49-57.

¹² Em seu importante estudo psicanalítico sobre o conto “Nenhum, Nenhuma,” Leyla Perrone-Moisés estabelece uma analogia entre o processo de rememoração descrito no conto e o processo de irrupção do recalcado no tratamento psicanalítico, e chama a atenção para a “ordem da letra” da cadeia significante (34). Outra leitura psicanalítica do mesmo conto é proposta por Tania Rivera, que lê os personagens de “Nenhum, Nenhuma” enquanto correlatos de funções psíquicas. Minha leitura tenta contribuir e avançar para além da psicanálise, ao ressaltar o potencial filosófico da latência e da nuance como qualidades de uma poética da suspensão, ou seja, como procedimento literário (e ontológico) de captação do imponderável em um primeiro passo para uma análise mais ampla de outros textos do autor.

¹³ Veja-se “Aletria e Hermenêutica,” um dos prefácios de *Tutaméia*, no qual se diz: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história” (7).

¹⁴ Sobre a importância dos provérbios na economia simbólica da obra rosiana, ver os ensaios “Mito e Provérbio em Guimarães Rosa” e “O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia,” de Luiz Costa Lima, e o pequeno texto de Eduardo Viveiros de Castro, “Esboço de análise de um aforismo de G. Rosa”, todos em *A Metamorfose do Silêncio*, de Costa Lima.

¹⁵ Perrone-Moisés relaciona a imagem de nuvens “para não serem vistas” como a presença do recalque que “tolda o que a consciência não suportaria” (36).

¹⁶ Guimarães Rosa começou sua carreira como médico. Depois tornou-se diplomata, e, como tal, esteve na Alemanha de 1938 a 1942 como Cônsul Adjunto do Brasil em Hamburgo. Nessa posição, juntamente com sua esposa Aracy Moebius de Carvalho, Rosa ajudou na fuga de muitos judeus, fornecendo-lhes visto sem mencionar sua origem étnica de modo a permitir sua entrada no Brasil no momento em que o então presidente Getúlio Vargas ainda oscilava entre apoiar Hitler ou não. Mais tarde, esse fato rendeu ao casal a homenagem de se tornarem nome de um bosque em Jerusalém (Librandi-Rocha).

¹⁷ Do início ao fim da obra de Wallace Stevens encontramos poemas que poderiam integrar uma poética da latência e da nuance tais como: “Nuances of a Theme by Williams”, “Thirteen Ways of Looking to a Blackbird”, “Of the Manner of Addressing Clouds”, “Sea Surface Full of Clouds” (1931), “Notes Toward a Supreme Fiction” (1942), e “A Clear Day and No Memories” (*Late Poems*, 1950-1955).

Obras Citadas

- Bulatkin, Eleanor Webster. “The French Word Nuance.” *PMLA* 70.1 (1955): 244-73. Print.
- . “The Italian Word Sfumatura.” *PMLA* 72.5 (1957): 823-53. Print.
- Campos, Haroldo de. “Sousândrade: Formas em Morfose.” *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 517-30. Print.
- Camus, Albert. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2006. Print.
- Castro, Nei Leandro de. *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. Print.
- Costa Lima, Luiz. *A Metamorfose do Silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1974. Print.
- . “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa.” *Guimarães Rosa*. Ed. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 500-13. Print.
- Finnazi-Agró, Ettore. *Um Lugar do Tamanho do Mundo: tempos e espaços da ficção de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. Print.
- Galvão, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Print.
- Garbuglio, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972. Print.
- Hansen, João Adolfo. *OO – A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000. Print.
- Kugle, Scott. “Pilgrim Clouds: The Polymorphous Sacred in Indo-Muslim Imagination.” *Alif: Journal of Comparative Poetics* 23 (2003): 155-90. Print.
- Librandi-Rocha, Marília. “João Guimarães Rosa. Biografia.” *Vidas Lusófonas*. Web. 4 Dec. 2011.
- Lytard, Jean-François. *L'Inhumain: Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988. Print.
- . *Peregrinações. Lei, Forma, Acontecimento*. Transl. Marina Appenzeler. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. Print.
- Loewe, Michel. “The Oracles of the Clouds and the Winds.” *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 51.3 (1988): 500-20. Print.
- Lorenz, Günther. “João Guimarães Rosa.” *Diálogos com a América Latina*. São Paulo: E.P.U., 1973. 315-55. Print.
- Machado, Ana Maria. *Recado do nome*. Rio: Imago, 1976. Print.
- Marques, Oswaldino. *Ensaíes Escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Print.
- Martins, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001. Print.
- McCartney, Eugene S. “Clouds, Rainbows, Weather Galls, Comets, and Earthquakes as Weather Prophets in Greek and Latin Writers.” *The Classical Weekly* 23.1 (1929): 2-8. Print.
- Perrone-Moisés, Leyla. “Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa.” *Colóquio Letras*, 44. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1978. 31-45. Print.

- Rivera, Tania. *Guimarães Rosa e a Psicanálise. Ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Print.
- Rosa, João Guimarães. “Nenhum, nenhuma.” *Primeiras estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 49-57. Print.
- . *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. Print.
- . “O Verbo e o Logos—Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras.” *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 57-85. Print.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Cambridge: ProQuest LLC, 1998. Web. 4 Dec. 2011.
- Valente, Luiz Fernando. *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Print.
- Ward, Teresinha Souto. *O Discurso Oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Pró-Memória INL, 1984. Print.

Marília Librandi-Rocha é professora-assistente de literatura e cultura brasileiras na Stanford University. É autora de *Maranhão-Manhattan. Ensaios de Literatura Brasileira* (2009). O livro em que está trabalhando atualmente, *Writing by Ear*, dedica-se a compreender a presença do sentido da audição em textos escritos, especialmente na ficção de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.