

A NARRATIVA POÉTICA DE GUIMARÃES ROSA: UMA LEITURA DE “NADA E A NOSSA CONDIÇÃO”

Monica de Oliveira FALEIROS¹

- **RESUMO:** Neste artigo propõe-se uma leitura do conto de Guimarães Rosa “Nada e a nossa condição” à luz da teoria da narrativa poética de Jean Yves Tadié.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa poética. Guimarães Rosa. Gênero. Mito.

A questão do gênero

Jean-Yves Tadié (1994) em sua obra *Le récit poétique* propõe uma descrição de um gênero da modernidade a que ele chamou “narrativa poética”. Segundo o autor, a crítica contemporânea tem defendido que o texto moderno, em oposição ao clássico, abole a velha distinção entre os gêneros literários, que se dividiam em épico, lírico e dramático, e, mais recentemente, se opunham basicamente pelo predomínio da poesia ou da prosa. Tadié, entretanto, partindo da combatida concepção de gênero, afirma que uma poética, isto é, uma teoria de gêneros sustenta-se por revelar categorias e elementos que, sem ela, passariam despercebidas ou permaneceriam dispersos. Assim, Tadié propõe a narrativa poética como um gênero híbrido, situado entre o narrativo e o poético:

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman [...]. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème. (TADIÉ, 1994, p.7-8)².

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Doutoranda em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901- afaleiros@uol.com.br

² A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. [...] A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance [...] Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema (Tradução inédita de Ana Luiza Camarani, trecho cedido pela autora para este trabalho).

Os procedimentos poéticos presentes nesta forma narrativa são, por exemplo, o paralelismo – tanto sintático-semântico como sonoro –, a musicalidade, o trabalho com as rimas, a figura poética da metáfora etc. Tadié descreve então as peculiaridades que as categorias narrativas tais como personagem, tempo, espaço, narrador, estrutura, estilo e mito assumem na narrativa poética, aspectos esses que serão abordados ao longo deste estudo a fim de realizar uma leitura de um dos textos de *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa: “Nada e a nossa condição”.

Guimarães Rosa e o gênero das *Primeiras estórias*

A tarefa de se atribuir a denominação deste ou daquele gênero para qualquer obra de um escritor como Guimarães Rosa é muito difícil, dada a grandiosidade, abrangência, variedade e modernidade de seu trabalho, que está além de qualquer classificação. Mas, ao orientarmos a investigação das narrativas de Guimarães Rosa pela teoria proposta por Tadié, pudemos apresentar uma leitura que levasse em conta dois aspectos fundamentais para a compreensão dos textos desse escritor: o enredo vinculado a uma narrativa mítica e a estrutura textual elaborada como poema.

Assim, a relação entre o gênero “narrativa poética” e as narrativas de Guimarães Rosa é que ambas as formas apresentam um interesse que vai além de uma mera narrativa de fatos, pois sua escritura chama a atenção sobre si mesma, é mais do que a narrativa de uma história, é um objeto estético auto-referente, em que a linguagem é recriada através de inovações/invenções na fonética, morfologia, sintaxe, a fim de se estilizar a fala do homem do sertão mineiro, plasmando o sentimento, a psique, a busca do ser universal corporificado no sertanejo. Em uma narrativa poética, não há preocupação com o social, com a retratação de um lugar e tempo específicos; ao contrário, nela tais aspectos são vagos, imprecisos, pois é preciso transpor espaço e tempo concretos para a realização do poético.

Assim, a cada passo, a cada configuração de um elemento narrativo, vão se construindo estruturas simbólicas que agregam espaço, tempo, personagem, narrador e estilo na narrativa de um mito que conta a experiência do homem em sua existência.

O próprio Guimarães Rosa (1976) escreveu uma definição do que vêm a ser suas *estórias* em um dos prefácios de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, por etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (ROSA, 1976, p.3).

Segundo Guimarães Rosa (1976), ainda em “Aletria e hermenêutica”, o gênero “estória” prevê a abstração, *estórias* são narrativas que colidem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria.

A pesquisadora Suzi Frankl Sperber (1976), em *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* afirma, a partir do estudo que realizou sobre as leituras feitas pelo escritor, que o livro *Primeiras estórias* foi escrito sob a influência das leituras de *The Christian Science Journal* e, segundo a pesquisadora, em *Primeiras estórias* personagens, espaço e ação se fundem, as narrativas são altamente concentradas:

Finalmente, com respeito a *Primeiras Estórias*, verificamos que personagens, ação, espaço se fundem. Desta fusão decorre uma concentração do núcleo, com sua conseqüente redução. O núcleo, extremamente reduzido, contém menos que um núcleo: é, na verdade esboço de um núcleo, ou resumo das conseqüências de um núcleo: não são seqüências, senão tópicos. São praticamente os semas das seqüências – que não são referidas. A este reduzidíssimo núcleo soma-se a expansão muito ampla, por meio de indícios (tal como ocorre com a Christian Science, em que os signos são símbolos de uma transcendência revelada). Como em *Primeiras Estórias* há textos concentradamente indexados, e os signos são símbolos, tanto pela sua função, como pela redução dos núcleos, o sentido denotado é negado. O sentido conotado torna-se impossível, porque a conotação se dá no nível sintagmático. Os indícios têm sanção paradigmática e implicam *relata* metafóricos. Desta forma remetem para um *tertium comparationis*. Daí a epifanicidade da narrativa, que corresponde à epifanicidade filosófica. (SPERBER, 1976, p.154).

A leitura das estórias de Guimarães Rosa prevê, portanto, a decodificação dos símbolos empregados nas narrativas mítico-poéticas sobre a transcendência.

O caráter mítico e poético de “Nada e a nossa condição”

Os fatos narrados em “Nada e a nossa condição” são, em síntese, os seguintes: Tio Man’Antônio é um fazendeiro que, após enviuvar, realiza uma série de modificações em sua fazenda tornando-a quase irreconhecível. Depois do casamento das filhas, divide a propriedade entre os empregados, ficando apenas com a casa sede da fazenda. Após a morte de Tio Man’Antônio, a casa se incendeia junto com seu cadáver.

Como se pode constatar, o enredo é muito simples, mas, ao mesmo tempo intrigante, visto que se trata da “estória” de uma personagem que, consciente da finitude de sua existência, prepara-se para uma outra realidade, transcendente, despojando-se pouco a pouco da materialidade, dos laços afetivos, até o momento final em que se desprende da última amarra: a do corpo físico.

Para se chegar a essa leitura, é preciso prestar atenção às construções simbólicas que se associam aos diversos elementos da narrativa. São esses elementos que abordaremos sob a ótica da construção do mito (segundo Tadié, a narrativa poética de nosso tempo quer dar conta do sentido do mundo a partir de um sistema de símbolos que recriam uma narrativa primordial, mítica) para tentar chegar a uma interpretação do texto.

Símbolos relacionados às personagens

A personagem em maior evidência (sobre a qual recai toda a luz) é Tio Man'Antônio. Logo no início da estória, o narrador apresenta a personagem, utilizando-se de uma construção que lembra a dos contos de fadas: “Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man'Antônio.” (ROSA, 1988, p.72).

Mais adiante, o narrador aponta o caráter “esquivo” da personagem e esclarece que a fazenda que possuía não era herança, mas sim uma aquisição: “Essa fazenda, Tio Man'Antônio tivera-a menos por herança que por compra; e tão apartado de si se conduzia ele individido e esquivo na conversa.” (ROSA, 1988, p.73).

Outras personagens são ainda apresentadas na seqüência: Tia Liduína e as filhas: “Tio Man'Antônio, esperava-o lá a mulher, Tia Liduína, de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre. E rodeavam-no as filhas, singelas, sérias, cuidadosas, como supridamente sentiam que o amavam.” (ROSA, 1988, p.73).

Como se vê, a narrativa se inicia causando um certo estranhamento, pois o narrador diz que conta a história de alguém de sua família – possivelmente um tio, mas que *ninguém conheceu*, e que poderia fazer parte de contos de fadas, fato que nos dá a medida de que se trata não de um ser comum, mas de uma personagem lendária.

Apresentando a personagem, o narrador informa que seu nome é *Tio Man'Antônio*, e o “tio” aparece mesmo com letra maiúscula fazendo parte do nome próprio; o mesmo ocorre com *Tia Liduína*, sua mulher.

Chama a atenção e intriga o nome das personagens. O Man' que antecede Antônio: poderia ser uma abreviação de Manuel, ou de outro nome parecido? Ao ler a expressão, pronunciamos Mana, que é uma palavra de sentido sagrado:

Por mais difundido que seja o conceito de **mana**, do qual certos sociólogos quiseram abusar um pouco, fazendo derivar dele todos os fenômenos religiosos, ele não é universal. Ali onde ele se encontra, designa uma certa **relação com o sagrado**: *a força misteriosa e ativa que certos indivíduos possuem, além das almas dos mortos e todos os espíritos. O ato grandioso da criação*

*cósmica só se tornou possível através do **mana** da divindade; o chefe do clã possui, também o **mana** [...] Mas os objetos e os homens têm o **mana** porque o receberam de certos seres superiores, em outras palavras, porque eles participam de maneira mística do sagrado e na medida dele participam... tudo o que é por excelência possui o **mana**, isto é, tudo o que surge para o homem como sendo eficaz, dinâmico, criador, perfeito (ELIT,30). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.584, grifo do autor).*

Tal acepção faz sentido no contexto da narrativa, já que a personagem é alguém em busca de sua reintegração com o sagrado, movendo-se, portanto, orientada por esse *mana* que habita seu interior, o interior de próprio nome, Tio *Man*’ Antônio.

Conforme foi mencionado, as posses da personagem foram adquiridas ao longo de sua vida, através do trabalho, da luta, da *lida*. Tal sentido se reforça no nome da mulher: *Liduína*, “de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre”.

O apego da personagem ao trabalho é referido no texto como “manência”: “Outra, contudo, parecendo ser a razão por que não se cansava nunca, naquela manência, indiferentes horas. Porque fazia ou sofria as coisas, sem parar, mas não estava, dentro em sua mente, em tudo e nada ocupado.” (ROSA, 1988, p.77).

Mergulhado no trabalho, Tio *Man*’ Antônio exercita o seu *mana*, adquirindo uma nova condição: a de “refeito ingênuo”, portanto, puro. E, inventando “outro sorrir”, esquece-se dos “bens passados”, processo que se inicia com a morte de Tia *Liduína* e que culmina na ideação e realização de seu projeto.

Além da mulher, das filhas e dos empregados que são referidos ao longo da narrativa, tem-se a apresentação da casa.

Entre personagem e espaço:

os símbolos relacionados à casa como espaço de transição

A simbologia da casa é bastante abrangente e assume diferentes significados de acordo com a cultura a que se relaciona. No texto em questão, ela estabelece – à maneira da tradição chinesa —, uma relação entre três mundos:

À que – assobradada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos, cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excremento de vaca – fazia face para o norte, entre o quintal dos limoeiros e os currais, que eram um ornato; e à frente, escada de pau de quarenta degraus em dois lanços levava ao espaço da varanda, onde, de um caibro, a um canto, pendia ainda a corda do sino de outrora comandar escravos assenzalados. (ROSA, 1988, p.73).

Os três mundos se ligam através da casa: o subterrâneo, “alicerces fundos”, o térreo, “assobradada, longa” e, ao mesmo tempo, ao céu aberto “de tetos altos”; além disso, situa-se em um espaço marcado pela verticalidade: “Ali, em sua velha e erma casa, sob azuis, picos píncaros e desmedidas escarpas, sobre precipícios de paredões, grotões e alcantis abismosos, feita uma mansão suspensa – no púlvio.” (ROSA, 1988, p.78).

A casa, entre o céu e as profundezas é uma mansão no púlvio, isto é, a casa está situada no local de transição, em que é possível a “passagem” (vale lembrar que púlvio significa “transitável, que dá passagem”). Outro elemento sugestivo, simbólico, é a escada de quarenta degraus: “A escada, [...] é uma das figuras do simbolismo ascensional. No lugar onde o alto e o baixo, o céu e a terra podem juntar-se, ela se ergue, como uma unidade.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.379).

Sobre o número quarenta:

É o número da espera, da preparação, da provação e do castigo. [...] Segundo R. Allendy (ALLN, 385), este número marca a realização de um ciclo, de um ciclo, entretanto, que deve chegar, não a uma simples repetição, mas a uma mudança radical, uma passagem a uma outra espécie de ação e de vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.757).

Assim a escada de quarenta degraus reitera a idéia já associada à casa, como espaço em que irá se dar a transição da personagem.

Além da casa, o espaço exterior também apresenta uma projeção de símbolos ascensionais. Tio Man’Antônio, sempre introspectivo, observa os contrastes existentes na paisagem localizados no plano da verticalidade, antes da morte de tia Liduína: “Sim, se os cimos – onde a montanha abre asas – e as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas. Tanto contemplava-as, feito se, a elas, algo, algum modo, de si, votivo, o melhor ofertasse: esperança e expiação, sacrifícios, esforços – à flor.” (ROSA, 1988, p.74).

Após a morte de Tia Liduína: “Pelas janelas, olhou; urgia a divagação. Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial, como dantes e ainda antes. De roda, na vislumbração, o que dos vales e serros vem é o que o horizonte é – tudo em tudo.” (ROSA, 1988, p.75).

O horizonte passa a ser objeto de contemplação da personagem a partir de agora. É uma espécie de “terceiro elemento”, resultado da fusão, reintegração de opostos – alto e baixo, vida e morte, matéria e espírito.

Paralelismo e a espiral do tempo: transitório, transitoriante, transitoriador

A “estória” de Tio Man’Antônio apresenta marcações temporais que chamam a atenção por seu caráter absurdo, paradoxal: ele é personagem de “futuras estórias de fadas”, Tia Liduína é mulher para o “nunca e sempre”, vivemos “futuros antanhos”, “Tio Man’Antônio se semelhasse, agora, de ter sido e vir a ser”, tratou de fazer a escritura das doações “tempos antes do depois”.

Tais expressões remetem à construção de um tempo não cronológico, imobilizado, pois o tempo da existência marca ilusoriamente começo e fim da vida, já que nascer e morrer marcam dois extremos da vida material que, na verdade então, não é o tempo contínuo, mas cíclico. Para vencer esse ciclo e transcender, é preciso desligar-se completamente do plano a que esse tempo pertence: o da materialidade.

Tio Man’Antônio se transforma a partir de circunstâncias que vivencia. A primeira delas dá-se quando Tia Liduína morre: “Definia-se, ele ali, sem contradição nem resistência, a inquebrantar-se, desde quando de futuro e passado mais não carecia. [...] Então, as filhas e ele choraram; mas com o poder de uma liberdade, que fosse qual mais forte e destemida esperança.” (ROSA, 1988, p.75).

Essa primeira transformação representa a superação do sofrimento a que os altos e baixos da vida submetem os seres. Assim, Tio Man’Antônio mantém-se alheio ao desespero, como se se colocasse além dos sofrimentos humanos; chora com as filhas, não de desespero, mas, sim, de esperança. Nessa etapa o narrador o denomina “transitório”:

Com ver, porém, que Tio Man’Antônio a andar de dó se recusasse, sensato, sem cuidados, intrágico, sem acentos viuvosos. Inaugurava-se grisalho, sim, um tanto mais encolhido nos ombros. Ele – o transitório – só se diga, por esse enquanto. (ROSA, 1988, p.76).

Começa, então, a reformar a fazenda, trabalha de sol a sol junto aos empregados, e ninguém entende o que pretende. Enquanto trabalhava, realizavam-se outras mudanças que se refletem no exterior: “De arte que inventava outro sorrir, refeito ingênuo; esquecer-se de todos os bens passados. E seu surdo plano, enfim, no dia se fechou. De sorte que as filhas viram que já tudo estava pronto e se constrictaram.” (ROSA, 1988, p.77).

As filhas se espantam com a transformação do lugar. Tio Man’Antônio havia limpado pastos, transformado completamente a paisagem exterior. Na ocasião, o preço do gado sobe e ele, por ter pastos, prospera.

A segunda transformação começa quando as três filhas se casam e vão embora, deixando-o sozinho. Sozinho, mas não triste, passa a despojar-se das coisas materiais, dos laços afetivos; nesse momento, é o “transitoriante”:

Ele – o transitoriante. Realmente seu pensamento não voltava atrás? Mas, mais causa, no mundo e em si, ele à esperança, em sua circunvisão, condenado, descobria.

[...]

Em termos muito gerais, haveria mor justiça; mister seria. Se o paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas: como a metade pede pelo todo e o vazio chama o cheio. E foi o que Tio Man'Antônio algum dia resolveu, consequentemente assim, se se crê. Deveras, aquilo se deu. O que foi uma muito remexida história. (ROSA, 1988, p.79).

Começa a desfazer-se da propriedade – fingia estar vendendo as terras, que poderíamos entender como espaço representativo da materialidade, e mandava o dinheiro para as filhas. Na verdade doou tudo aos empregados, ficando apenas com a casa, que em oposição às terras fica marcada como espaço mítico: “O grande movimento é a volta. Agora, pelos anos adiante não seria dono de mais nada, com que estender cuidados” (ROSA, 1988, p.80).

Mas continua cuidando de tudo, administra a fazenda, porque queria que os empregados progredissem e não se perdessem. Os empregados, entretanto, não o compreendiam, achavam que era louco, odiavam-no, porém, mesmo assim, obedeciam.

Um dia, tio Man'Antônio é encontrado morto, realiza-se o “transitoriador”:

Tio Man'Antônio, rumo a tudo, à senha do secreto, se afastava – dele a ele e nele. Nada interrogava mais – horizonte e enfim – de cume a cume. Pelo que vivia, tempo agüentado, ele fazia, alta e serena, fortemente, o não-fazer – nada acertando-se ao vazio, à redessimportância; e pensava o que pensava. Se de nunca, se de quando.

Em meio ao que, àquilo, deu-se. Deu – o indeciso passo, o que não se pode seguir em idéia. Morreu, como se por um furo de agulha um fio. Morreu; fez de conta. Neste ponto, acharam-no na rede, no quarto menor, sozinho de amigo ou amor – transitoriador – príncipe e só criatura do mundo. (ROSA, 1988, p.81).

No início da estória, o narrador diz que Tio Man'Antônio poderia ser “velho rei ou príncipe mais moço”; já neste ponto da narrativa ele é “príncipe”, ou seja, o término da vida relaciona-se com a idéia de juventude, o que faz pensar que a idade cronológica da personagem não importa, pois a morte implicaria o início de uma nova vida, compondo um ciclo: nascer – morrer – renascer: “Realmente, reto Tio Man'Antônio se semelhasse, agora, de ter sido e vir a ser.” (ROSA, 1988, p.77).

Os antigos empregados encontraram-no morto e, horrorizados reverenciaram-no. Temiam males porque o odiaram. Fizeram o funeral: vestiram-no de acordo, avisaram parentes e ausentes, choraram, tocaram o sino: “Obrigação cumprida à

justa, à noitinha incendiou-se de repente a Casa, que desaparecia. [...] Assim, a vermelha fogueira, tresenorme, que dias iria durar.” (ROSA, 1988, p.81).

A narrativa apresenta, como foi possível observar, uma divisão em partes. A primeira consiste em uma apresentação das personagens e do espaço; já a segunda, terceira e quarta partes, demarcadas com a variação da nomeação do momento existencial da personagem, marcam o seu caráter transitório. As etapas cumpridas por Tio Man’Antônio nessa transitoriedade ficam registradas por meio dos sufixos -ório, -ante, -dor, já que ele é o “transitório”, “transitoriante”, “transitoriador”. A significação desses sufixos, portanto, revela, de alguma forma, o processo vivido pela personagem, uma vez que -ório significa o lugar onde se dá a ação: Tio Man’Antônio inicia o caminho para a “transitoriedade” em si mesmo, ao adotar uma postura de distanciamento do mundo material; -ante designa o agente da ação: Tio Man’Antônio realiza a transformação da fazenda através do trabalho e, atuando sobre o meio exterior, atua também sobre o interior, desligando-se das posses; -(d) or pode designar o instrumento de ação: aqui, a personagem morre e seu corpo é destruído pelo fogo a fim de realizar o desligamento absoluto do mundo material.

A organização dessas estruturas no texto constrói, à semelhança de poesia, uma espécie de paralelismo.

Conclusão: o mito da Fênix

Cientes de que a abordagem que se fez de “Nada e a nossa condição” não dá conta da riqueza de recursos poéticos, simbólicos e artísticos que um texto de Guimarães Rosa apresenta, tentamos propor uma interpretação do texto tendo em vista a teoria da narrativa poética.

Assim pode-se concluir que o processo de simbolização empregado pelo autor remete sucessiva e incansavelmente ao tema da busca de transcendência pela personagem. Conforme Tadié (1994, p.11), a narrativa poética se aproxima dos mitos, seu sentido entrega-se e esquivava-se ao mesmo tempo no desfecho, constituindo-se como a história de uma busca. Assim é nesta *estória* de Guimarães Rosa: as vivências de Tio Man’Antônio contam uma “estória” intemporal, a história de uma experiência reveladora cujo traço mítico pode ser flagrado em seu desfecho e identificado ao mito que narra primordialmente a ressurreição e a transcendência:

A fênix, segundo o que relatam Heródoto ou Plutarco, é um pássaro mítico, [...] dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas. Quando se aproxima a hora de sua morte, ela constrói um ninho de vergôntes perfumadas onde, no seu próprio calor, se queima. Os aspectos do simbolismo aparecem, então com clareza: ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico. É por isso

que toda a Idade Média fez da Fênix o símbolo da Ressurreição do Cristo e, às vezes, da Natureza divina. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.422).

Relacionando essa simbologia à estória de Rosa, pode-se identificar a casa (que cheirava a fruta, madeira, couro, fubá cozido, estrume, etc) ao ninho aromático da ave, construído a partir da constatação da proximidade da morte – fato que se deu, na estória, a partir da morte da mulher. O “ninho-casa” se incendia e queima ao longo de dias.

Conforme mencionado, Tio Man’ Antônio é aquele que parecia “ter sido e vir a ser”, ou ainda alguém que vivia “futuros antanhos”, e, morto, torna-se príncipe. Tais elementos remetem ao processo de renovação representado pela Fênix, que morre e ressurgue das próprias cinzas continuamente, neutralizando, em sua vida cíclica, passado e futuro.

O fogo, transmutador, purificador, queima tudo o que ainda pertencia a Tio Man’ Antônio, até a “quadrigenta escada”:

Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuamente.

Ele – que como que no Destinado se convertera – *Man’ Antônio*, Meu Tio. (ROSA, 1988, p.82, grifo nosso).

A inversão do nome, agora, põe em evidência o *Mana*, a essência em que se convertera finalmente a personagem; a essência é tudo, e a *nossa condição* de seres materiais, *nada*.

FALEIROS, M. de O. The Guimarães Rosa’s poetic narrative: a reading of “nothing and our condition”. *Itinerários*, Araraquara, n.25, p. 159-169, 2007.

■ **ABSTRACT:** This paper aims a reading of Guimarães Rosa’s story called “Nothing and our condition” in the light of theory upon the poetic narrative of Jean Yves Tadié.

■ **KEYWORDS:** *Poetic narrative. Guimarães Rosa. Genre. Myth.*

Referências

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 11.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. Aletria e hermenêutica. In: _____. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 3-12.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

TADIÉ, J. -Y. **Le Récit poétique**. Paris: Gallimard, 1994.



