

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**

Érica Alves Rossi

As poesias de Guimarães Rosa em *Ave, Palavra*: um caminho de leitura

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara-SP, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel

Araraquara
2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

Érica Alves Rossi

As poesias de Guimarães Rosa em Ave, Palavra: um caminho de leitura

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara-SP, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel

Prof.^a Dr.^a Maria Heloísa Martins Dias

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Araraquara, 28 de março de 2007

Para Luís, meu companheiro.

Para meus pais, pelo amor e pelo apoio.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Célia de Moraes Leonel, pelo apoio que demonstrou nesses dois anos e pela sempre tão segura orientação.

Aos professores Maria Heloísa Martins Dias, Antônio Donizeti Pires e Adalberto Luís Vicente, pela cuidadosa leitura do trabalho e por suas valiosas sugestões.

Aos companheiros de pós-graduação, pela cumplicidade, auxílio e estímulo, em especial, a Laura.

Ao professor José Fulaneti de Nadai, pelo incentivo inicial e por sua paixão contagiante pela Literatura brasileira.

Ao Programa Bolsa Mestrado, pelo incentivo à formação dos professores.

Aos funcionários do Departamento de Literatura e da Seção de pós-graduação, pelas informações e pela boa vontade.

A Josi, amiga fiel e companheira dos primeiros passos rumo ao Mestrado.

A Selma, pelo auxílio, amizade e carinho.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desse projeto.

Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar...

João Guimarães ROSA (1976, p.150).

ROSSI, E. A. **As poesias de Guimarães Rosa em Ave, Palavra: um caminho de leitura.** 2007, 171f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2007.

RESUMO

A dissertação tem como *corpus* as poesias de João Guimarães Rosa, sob assinatura de anagramáticos, presentes no livro híbrido Ave, Palavra. Tais composições foram um tanto inexploradas pela crítica literária, ficando subestimadas pela magistral linguagem de suas narrativas. É objetivo do trabalho analisar as referidas poesias ressaltando a qualidade estética dessas composições e reconhecendo-as não como acidente em meio às produções em prosa, mas como parte significativa e integrada da obra do escritor. Partindo da concepção de “poesia de convergência”, apresentada por Octavio Paz, verificamos que, dentre as poesias, estão presentes poemas de caráter analógico - caracterizadas pela busca do autoconhecimento e figurativizadas pelo mito de Narciso - e também composições cujo enfoque é o fazer literário. Em grande parte das composições, a visão analógica surge atrelada a aspectos metapoéticos, presentificando, nas poesias, a correlação que Guimarães Rosa estabelece entre renovação lingüística e renovação humana. Para tanto, utilizamos, como embasamento teórico, estudos acerca da linguagem poética e da concepção de poesia, como os de Roman Jakobson, T. S. Eliot, Jean Cohen, Todorov e Octavio Paz. O livro de Hugo Friedrich, A Estrutura da Lírica Moderna, também nos auxilia na análise dos poemas, além de estudos sobre a produção artística de João Guimarães Rosa, em especial, os de Heloisa Vilhena de Araujo, Paulo Jorge Haranaka, Maria Célia Leonel, Eduardo Faria Coutinho, Manuel Cavalcanti Proença, dentre outros.

Palavras- chave: Guimarães Rosa. Poesia. Literatura brasileira. Modernismo. Poesia moderna. Poesia de convergência.

ABSTRACT

The *corpus* of the dissertation is comprised of poetries of João Guimarães Rosa, assigned with pseudonyms, published in the hybrid book *Ave, Palavra*. Such compositions remain unexplored by the literary criticism, underestimated by the magisterial language of his narratives. It is aim of this work to analyze the referred poetry, standing out its esthetic quality and recognizing them not just as an accident amid the outputs in prose but as significant and integrated part in the writer's work. Beginning from the conception of "poetry of convergency" showed by Octavio Paz, we verify the presence of analogical poems – characterized by the searching of self-knowledge and represented by the myth of Narcissus – and compositions which focus is the literary doing. In the great extent of the compositions, an analogical view emerges accompanied of meta-poetics aspects, showing the correlation established by Guimarães Rosa between linguistic and human renewal. As theoretical abasement we used studies about poetic language and poetry conception, such as from Roman Jakobson, T. S. Eliot, Jean Cohen, Todorov and Octavio Paz. The Hugo's Friedrich book , *A Estrutura da Lírica Moderna*, support us in the analyses of poems as well as studies about artistic outputs of João Guimarães Rosa, specially, those from Heloisa Vilhena de Araujo, Paulo Jorge Haranaka, Maria Célia Leonel, Eduardo Faria Coutinho, Manuel Cavalcanti Proença, among others.

Keywords: Guimarães Rosa. Poetry. Brazilian literature. Modernism. Modern poetry. Convergency poetry.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	10
2 Embasamento teórico.....	15
2.1 O FORMALISMO E O <i>NEW CRITICISM</i>	15
2.2 T. S. ELIOT.....	16
2.3 ROMAN JAKOBSON.....	17
2.4 JEAN COHEN.....	18
2.5 OCTAVIO PAZ.....	26
2.4.1 <i>O ritmo</i>	31
2.4.2 <i>A imagem</i>	34
2.4.3 <i>A revelação poética</i>	36
2.4.4 <i>O nada e a poesia</i>	38
3 As origens do pensamento lírico moderno	43
3.1 TODOROV.....	43
3.1.1 <i>Símbolo x Alegoria</i>	46
3.2 HUGO FRIEDRICH.....	51
3.3 OCTAVIO PAZ.....	60
4 Guimarães Rosa	63
4.1 GUIMARÃES ROSA E MAGMA.....	66
4.2 O CASO AVE, PALAVRA.....	67
4.3 AS COMPOSIÇÕES POÉTICAS EM AVE, PALAVRA.....	71
4.4 HETERONÍMIA EM GUIMARÃES ROSA?.....	74
4.5 POESIAS E PSEUDÔNIMOS AO LONGO DA PROSA.....	82
5 As poesias de Ave, Palavra: a busca da identidade e da linguagem original	87

5.1 O MITO DE NARCISO: PEQUENA ILUSTRAÇÃO DE POSSÍVEIS LEITURAS	88
5.2 O ESPELHO COMO REFLEXO DA LITERATURA	92
5.3 LUCIDEZ POÉTICA NAS COMPOSIÇÕES EM VERSO DE AVE, PALAVRA	124
5.4 POEMAS DE CARÁTER FILOSÓFICO.....	144
5.5 ROMAGUARI SÃES: UM TANTO DIFERENTE	158
6 Considerações finais.....	162
REFERÊNCIAS	166
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	170

1 Introdução

A história humana está marcada pela incessante busca da identidade. Milhares são as brigadas empreendidas pelo homem ao encontro de si mesmo. As ciências, as artes, as filosofias, as religiões comandam as investidas, mas necessitam de um aliado muitas vezes desprezado: a linguagem. Antes disto: a linguagem é, não apenas cúmplice, mas o cerne do questionamento existencial. Ao inventar a linguagem, o homem inventa sua história, inventa a si próprio. No fim do século XIX, ele sofre um profundo mal-estar e passa a questionar o sistema de valores e crenças. Sob nova perspectiva, a linguagem assume um valor distinto, sobretudo para os poetas.

Nelly Novaes Coelho (1975, p.203) inicia seu ensaio Guimarães Rosa e a Tendência Regionalista afirmando que “[...] a guerra 39/45 marcou o fim de qualquer possibilidade de dogmatismo ou de atitudes ortodoxas”. O homem encontra-se perplexo diante de um mundo em acelerada metamorfose, o qual não pode compreender totalmente, nem deter. Todo o conhecimento humano é posto em xeque com as novas descobertas da ciência, “[...] um mundo em que novos e velhos valores entram em conflito, cuja modificação ou controle escapam à sua vontade individual ou ação controladora” (COELHO, 1975, p.203). Octavio Paz (1993, p.44-45), ao refletir sobre o novo olhar humano frente ao universo, em especial, o do poeta, assinala:

Mudança de realidade: mudança de mitologia. Antes, o homem falava com o universo; ou acreditava que falava: se não era o interlocutor, era seu espelho. No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes se evaporam. O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele. O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários.

Dentre as transformações que afetam o conceito de realidade está a diferente perspectiva que assume a linguagem, sobretudo pelas descobertas lingüistas-estruturalistas, cuja idéia central é de que a língua não comunica o *real* e sim reflete uma determinada visão de mundo; e ainda mais: que cada indivíduo está condenado a ver esse mundo pelo prisma de sua língua. A palavra então, não mais *representa* o real, mas, sim, o *cria*. “A

nova linguagem adquire a *opacidade* dos corpos que têm realidade própria.” (COELHO, 1975, p.204).

Com a crise dos valores metafísicos que sustentavam o idealismo romântico e a descrença em uma relação plena de sentido entre poeta e realidade, a linguagem torna-se, para grande parte dos poetas modernos, o cerne da experiência poética. A poesia converte-se em espaço para reflexão crítica e debate sobre si mesma, o que aproxima as composições poéticas da prática teórica da literatura.

Maria Esther Maciel (1999, p.24) reconhece na experiência do desterro, vivida por Baudelaire, um bom exemplo da condição marginal do poeta moderno:

Em errância, oscilando entre o mudo fascínio ante o progresso que o obriga a viver nos subsolos da história e a insubmissão aos princípios que fundamentam a sociedade, resta-lhe buscar na poesia, convertida em um universo independente, as armas contra os preceitos do mundo burguês, bem como transformá-la num refúgio para sua excêntrica condição de poeta.

O fato de a reflexão poética ser uma característica da estética moderna não significa a ausência desta em composições anteriores. No entanto, tais poetas,

[...] ainda estavam comprometidos com todo um sistema metafísico clássico e/ou cristão, sustentado na busca da verdade e da totalidade, representadas por Deus ou pela Razão. Neles, o sujeito poético ainda estava longe de ser relativizado ou descentrado e a linguagem poética ainda não tinha proclamado a sua autonomia. (MACIEL, 1999, p.27).

Sob essa nova perspectiva, a metapoesia surge, então, como uma forma de redenção aos poetas modernos. Em Guimarães Rosa, a linguagem destaca-se por seu caráter revolucionário, mas o artista declara-se ser, pelo contrário, reacionário, pois busca em sua origem a chave para a transformação, não apenas literária, mas também humana. “Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (ROSA apud LORENZ, 1975, p. 341).

Ao longo da entrevista a Günter Lorenz (1975), Guimarães Rosa revela sua crença na renovação da língua como condição à renovação do mundo. Para ele, o caminho é

renovar a língua para que esta esteja cada vez mais próxima de sua origem, cada vez mais próxima da alma humana. Sabe-se que Guimarães Rosa apresentou-se como grande renovador da linguagem, dono de uma prosa altamente poética, trazendo em suas narrativas, dimensões metalingüísticas. E o que podemos dizer de suas poesias?

É desconhecido à parte dos leitores rosianos, e até a estudiosos de literatura, que Guimarães Rosa tenha textos escritos em verso, desconhecimento muito influenciado pelo desdém com que tratou sua produção poética, embora tenha sido um conjunto de poesias intitulado *Magma*, o responsável pelo recebimento, em 1937, do primeiro prêmio em um concurso realizado pela Academia Brasileira de Letras, introduzindo-o no universo literário. No entanto, essa obra só seria publicada em 1997 (LEONEL, 2000).

Composições poéticas reaparecem em *Ave, Palavra* (ROSA, 1970), obra de gênero híbrido em que o autor reúne textos publicados em jornais e revistas brasileiros durante o período de 1947 a 1967 e outros inéditos, anexados posteriormente pelo responsável por sua publicação, visto ser também obra publicada postumamente. As poesias pertencentes a esse livro foram publicadas inicialmente no jornal carioca *O Globo* entre os meses de fevereiro e julho de 1961, na seção cujo título geral era *Guimarães Rosa Conta*. Essa foi a primeira apresentação ao público de Guimarães Rosa como poeta “formal” (HARANAKA, 1981, p.01).

As composições encontradas em *Magma* foram objeto de tese de livre-docência de Maria Célia Leonel (2000), na qual a pesquisadora traça o vínculo genético entre obras posteriores do escritor e a produção de *Magma*, além de situar as poesias no universo literário a que pertencem. Uma dissertação de Mestrado foi defendida em 1981, na Universidade de São Paulo por Paulo Jorge Haranaka cujo objeto de pesquisa foram as poesias de *Ave, palavra*. Vale salientar a existência de mais dois conjuntos de poemas inéditos no Arquivo Guimarães Rosa, que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (LEONEL, 2000, p. 37).

Em seu trabalho, Paulo Jorge Haranaka (1981) analisa as poesias rosianas por uma visada essencialmente estruturalista, aproximando sua construção lingüística de aspectos semânticos. Falta a esses poemas uma investigação mais abrangente, ressaltando em suas composições, traços que as aproximem de uma poética moderna, assinalando, no bojo

dessas poesias, a investigação do fazer poético, atrelado à concepção da poesia como *locus* de restauração da linguagem e da humanidade.

É objetivo deste trabalho analisar os poemas existentes em *Ave, Palavra*, atribuídos a anagramáticos, ressaltando, em suas composições, traços comuns à modernidade lírica, sobretudo, a presença da metapoesia, que instaura em tais composições a reflexão sobre o ser da linguagem e sobre o tempo, tema tão caro à teoria da poesia e que permeia, em especial, as produções do século XX. Aproximamos também essas composições das reflexões teóricas de Octavio Paz (1982) acerca do caráter originário da linguagem poética, visto em íntima relação com a origem humana, e tendo no encontro com o outro, uma das suas formas de realização. Busca-se reconhecer tais composições não como um acidente em meio às produções em prosa, mas como uma nota harmoniosa que compõe a obra de João Guimarães Rosa.

Para tanto, utilizamos, como embasamento teórico, estudos acerca da linguagem poética e da concepção de poesia, como os de Roman Jakobson (1970), T. S. Eliot (1966), Jean Cohen (1966, 1987) e, em especial, os de Octavio Paz, *O Arco e a Lira* (1982) e *A Outra Voz* (1993), autor de suma importância para a presente pesquisa.

Para uma melhor compreensão da origem da poesia moderna e da atmosfera poética contemporânea à produção lírica rosiana, Todorov (1996) e Hugo Friedrich (1978) auxiliam a leitura, direcionando a análise das poesias.

Estudos sobre a poesia do período modernista, como o de Maria Esther Maciel (1999) em “Poéticas da lucidez”, também apóiam o trabalho. Além disso, baseamo-nos em investigações sobre a produção artística de João Guimarães Rosa, como o livro de Maria Célia Leonel (2000); a dissertação de Mestrado de Paulo Jorge Haranaka (1981); ensaios críticos como o de Walnice Nogueira Galvão (1998) e outros que se mostraram interessantes ao longo do desenvolvimento da pesquisa também são utilizados na análise das poesias.

Um destaque especial deve ser dado ao estudo de Heloisa Vilhena de Araujo, *O Espelho: Contribuição ao Estudo de Guimarães Rosa* (1998), bastante aproveitado no presente trabalho pelo seu rico levantamento de questões míticas e religiosas que interessam aos estudos rosianos e, em especial, à análise dos poemas de *Ave, Palavra*. *Cartas e depoimentos de João Guimarães Rosa* que abordam o tema da criação literária

auxiliam a análise dos poemas, buscando-se, em tais pronunciamentos, aproximações entre a linguagem e a temática de suas poesias, em especial a entrevista dada a Günter Lorenz (1975) e a correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (1981).

2 Embasamento teórico

Antes de iniciarmos a análise dos poemas rosianos, é necessário fazermos, ainda que de modo modesto, uma reflexão sobre o conceito de poesia, um questionamento sobre a linguagem utilizada nas composições poéticas, sobretudo, nas que constituem a poesia moderna.

Ao nos questionarmos sobre o que é poesia ou o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte, surgem muitas respostas possíveis, de acordo com as diferentes épocas e culturas. A crítica moderna do último século ao tentar dar resposta a essa velha pergunta caracterizou-se pela ruptura com as noções fundamentais da crítica tradicional do século XIX, questionando seus pressupostos e visando fundar uma nova abordagem do texto poético.

Postula-se, por um lado, a autonomia da função poética, e, por outro, a necessidade de uma investigação formal do poema. Essas novas teorias afastam-se do subjetivismo e do impressionismo da crítica tradicional, com a pretensão de abordar a poesia a partir de critérios objetivos. Rejeitando e criticando os velhos conceitos de autor, mimese, estilo, história da literatura, funda-se uma nova teoria e, com ela, novas definições de literatura.

2.1 O FORMALISMO E O *NEW CRITICISM*

Duas abordagens são imprescindíveis para compreender as noções atuais sobre o texto poético do século XX: o *formalismo* e o *new criticism*, cujos dois maiores representantes são, respectivamente, Roman Jakobson e T. S. Eliot. Ambas as teorias evidenciam uma clara ruptura com as noções tradicionais e fornecem uma abordagem centrada nos elementos técnicos e formais do enunciado poético, criando conceitos que ainda hoje são utilizados pela crítica contemporânea, embora as teorias tenham sido revistas e postas em questão.

Jean Cohen, um dos críticos a que nos reportamos, embora em alguns momentos polemize com Jakobson e contrarie seus preceitos, é claramente influenciado por ele,

partindo, em *Estrutura da Linguagem Poética* (1966) e *A Plenitude da Linguagem: Teoria da Poeticidade* (1987) das concepções desenvolvidas pelo formalista russo.

Tanto o formalismo como o *new criticism* definiram a poesia a partir da separação entre linguagem literária e linguagem cotidiana, singularizando o uso literário em relação à linguagem corrente. A maior contribuição do *new criticism* foi a defesa da autonomia do texto literário, que passou a ser entendido como uma entidade independente, livre das supostas relações determinantes entre sociedade e artista e entre este e o texto.

2.2 T. S. ELIOT

Contrariando noções consagradas do século XIX, Eliot recusou a idéia de poesia como expressão da personalidade do poeta, concebendo-a como resultado consciente do trabalho do espírito. Em vez de entender o poema como consequência de sentimentos pessoais, Eliot passou a encará-lo como uma forma de apropriação pessoal da tradição literária, atrelada à sabedoria técnica. No livro *A Essência da Poesia* (ELIOT, 1972), o poeta-crítico estabelece, em diferentes ensaios, uma série de discussões relativas à redefinição do conceito de história da literatura, aos limites do criador diante da crítica, ao relacionamento entre crítica e ciência, à definição de clássico e à função da poesia.

No ensaio “A musicalidade da poesia”, ele formula alguns dos conceitos que permitem sua possível definição. Segundo esse autor, a linguagem poética difere da linguagem cotidiana pela *ambigüidade*. Esta se deve ao fato de que o poema significa mais do que o discurso comum pode significar. Contudo, Eliot ressalta a relação da poesia com a linguagem corrente: ela não deve afastar-se demais da língua comumente falada e ouvida no nosso dia-a-dia. Sua musicalidade, portanto, tem de ser a que está latente na fala comum de sua época e de seu lugar (ELIOT, 1972, p.50-51). Mas alega também que a musicalidade da poesia não é algo que exista à parte de seu significado. O poema caracteriza-se por significar algo maior do que o propósito consciente de seu autor; sua significação é ambivalente, difere de leitor para leitor e escapa totalmente à paráfrase. A música de uma palavra

[...] surge da relação, primeiro com as palavras que a precedem ou a sucedem, e indefinidamente, com o resto do contexto em que se encontra. E surge também de outra relação, a de seu significado imediato nesse contexto com todos os demais significados que possua em outros

contextos, com sua menor ou maior riqueza de associação. (ELIOT, 1972, p.52).

Um poema musical seria, então, aquele que possui um esquema musical de som e um esquema musical dos significados secundários das palavras que o compõem, e no qual esses dois esquemas são unos e indissolúveis. Não se pode separar o som do sentido.

2.3 ROMAN JAKOBSON

Em “Lingüística e poética”, Roman Jakobson (1970) inicia o texto se questionando sobre o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte. Tece um panorama de todas as funções da linguagem para então definir a função poética propriamente dita. Para ele, os estudos literários, vale dizer, a Poética, não se separam dos estudos da linguagem em geral, ou seja, da lingüística.

Segundo Jakobson (1970, p.123), todo processo lingüístico constitui-se a partir de um *remetente* que envia uma *mensagem* ao *destinatário* em um dado *contexto* a que se refere, valendo-se de um *código* comum ao codificador e ao decodificador que necessitam de um *contato*, ou seja, um canal físico e uma conexão psicológica que lhes garantam permanecer em comunicação. Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante.

A função poética seria o enfoque da mensagem sobre ela própria. Ela não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.

Jakobson esclarece ainda que, para falar, as pessoas realizam dois princípios próprios da linguagem: a *seleção* e a *combinação* das palavras escolhidas na cadeia verbal. O caráter fundamental da função poética é que ela “[...] projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência.” (JAKOBSON, 1970, p.130).

O verso seria então, fundamentalmente “uma figura de som” recorrente, mas não somente. Não se pode tratar a rima do ponto de vista meramente do som, pois ela “[...] implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas.” (JAKOBSON,

1970, p.144). A relação entre som e significação é indissolúvel, evidenciando o caráter essencial da poesia, a saber, o paralelismo.

A equivalência de som, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, supõe, inevitavelmente, a equivalência sintática. A similaridade superposta à contigüidade comunica à poesia uma radical essência simbólica, múltipla, polissêmica. “A ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia” (JAKOBSON, 1970, p.149-150). A poeticidade não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; é, antes, uma total reavaliação do discurso, de todos os componentes, quaisquer que sejam. Assim, na poesia, qualquer elemento verbal converte-se em figura do discurso poético.

2.4 JEAN COHEN

Filiado aos conceitos formalistas, o crítico francês Jean Cohen desenvolve uma teoria da poeticidade analisando a linguagem sob os níveis fônico e semântico. Partindo de uma poética que se pretende científica, o autor utiliza um método comparativo, já em si, herdeiro do *new criticism* e do formalismo: concebe a linguagem corrente como norma e a linguagem poética como desvio a essa norma. Mas o que seria a norma, ou seja, a linguagem prosaica? Cohen (1966, p.22) define-a como “[...] o conjunto das formas estatisticamente mais freqüentes na linguagem de uma mesma comunidade lingüística”. Como ele próprio admite, o método tem um caráter negativo, define o que a poesia não é.

O fato poético é concebido, desta forma, como algo mensurável: exprime-se como sendo a freqüência média dos desvios que a linguagem poética apresenta em relação à norma. Para isto, compara as produções poéticas de clássicos e modernos em uma tentativa de mostrar que o caráter desviante da arte literária acentuou-se ao longo do tempo. Sua visão é essencialmente estruturalista; é na forma que o autor busca a origem da diferença entre prosa e poesia (COHEN, 1966, p.28).

Quanto à intradutibilidade do texto poético, Cohen compartilha da visão de Eliot, da mesma forma que o poeta-crítico Octavio Paz. Como, para Cohen, é a forma que contém a poesia, a poeticidade está na linguagem e não por detrás dela (COHEN, 1966, p.37).

Em *A Plenitude da Linguagem* (COHEN, 1987), esse teórico francês condena as teorias literárias de até então (a primeira publicação do livro data de 1979) por, segundo ele, conceber a poesia sob um viés quantitativo. Para os teóricos de então, a poesia seria como algo a mais que a prosa. Cohen defende que a poesia não é prosa mais algo, e sim, antiprosa. Sua teoria fundamenta-se em provar como a linguagem poética baseia-se em uma permanente transgressão ao código estabelecido (COHEN, 1987, p.14). Parte da concepção de verso como uma estrutura fono-semântica, que só existe como relação entre som e sentido:

Todo verso é “versus”, ou seja, retorno. Por oposição à prosa (“prorsus”) que avança linearmente, o verso volta sempre sobre si mesmo. Gerard Hopkins dá-lhe a seguinte definição, conservada por Jakobson: “discurso que repete total ou parcialmente a mesma figura fônica”. (COHEN, 1966, p. 47).

O poema é concebido, desta forma, como uma imensa redundância, uma repetição perpétua.

Um outro caráter distintivo do verso é seu aspecto tipográfico: essa seria a primeira distinção entre poesia e prosa (COHEN, 1966, p.49). Diferentemente da linguagem cotidiana, ao estabelecer-se o conflito entre metro e sintaxe, na linguagem poética, o metro prevaleceria (COHEN, 1966, p.52) e o agramaticalismo seria o caráter próprio da versificação.

As figuras são a essência da arte poética e, no verso, são elas que possibilitam acentuar as semelhanças, por oposição às diferenças semânticas. Portanto, figuras como a rima, aliteração, metro e ritmo viabilizam o caráter reflexivo da linguagem poética. A relação som/sentido motiva-se dentro do sistema, enquanto as diferenças fonemáticas garantem a comunicação. “O fonema, que funciona na língua só como traço distintivo, funciona na poesia em sentido exatamente inverso.” (COHEN, 1966, p.73).

Quanto à análise semântica, Cohen (1987, p.89) restringe-se ao nível da forma do poema, da relação dos significados entre si. Seguindo com seu método comparativo, parte das propriedades da frase, assinaladas pelo pai do formalismo: “[...] para Jakobson, uma frase é dotada de sentido se puder ser submetida à prova de verdade. Segundo ele, é o que ocorre com as frases gramaticais”.

Cohen caracteriza dois tipos – ou pólos – de linguagem a partir de duas lógicas antitéticas. Teoriza que a não-poesia é do domínio de uma lógica da diferença, na qual cada unidade é apresentada na sua relação com aquilo que ela não é, segundo a fórmula do princípio de não-contradição: *A não é não A*. A poesia, pelo contrário, rege-se por uma fórmula do princípio de identidade, na qual a unidade é apresentada em si mesma e por si mesma: *A é A* (COHEN, 1987, p.29).

Através de uma breve exposição da teoria física a respeito da espaço-temporalidade fenomenal - que afirma que qualquer espaço só é representável no interior de um outro espaço e que o mesmo acontece com o tempo – Cohen (1987, p.58) assinala que, na linguagem cotidiana, torna-se indizível o mundo como um todo, pois toda a experiência limita-se a um lugar e um momento específicos. “É por ser espaço-temporal que toda a experiência é divisível. E é por qualquer nome fazer referência ao espaço-tempo que não pode actualizar-se sem actualizar o seu oposto ao mesmo tempo”. O espaço-tempo serviria, então, de fundamento ao princípio de negação. Partindo de exemplos com que demonstra a filiação da linguagem cotidiana ao princípio de negação (no qual um termo pressupõe o seu oposto), Cohen (1987, p.88) busca provar que a poesia, através de mecanismos lingüísticos, constitui-se como forma de totalização da linguagem: “A poesia é totalização da predicação, enquanto a prosa é a sua partição. Nisso reside o traço estrutural pertinente da diferença poesia/prosa”. Como a poesia atualizaria a totalização da linguagem? Cohen analisa certos dados lingüísticos que interfeririam nos significados das palavras.

Um dos elementos é que o ele chama de *shifters*, para nós, elementos dêiticos que, na linguagem escrita, devem ser rendidos pelas indicações internas do enunciado (a exemplo das palavras “eu”, “aqui”, “amanhã”), sob pena de tornarem-se inexpressivas. Na linguagem poética, o movimento é distinto. Ao privar tais termos de referencialidade, eles perdem o valor de especificidade a favor de um movimento generalizante: “Toda figuralidade dos *shifters*, pronomes ou nomes próprios, tem essa única função: reduzir o conhecido ao desconhecido.” (COHEN, 1987, p.92).

A diferença posicional dos adjetivos também ocasionaria diferença semântica. Cohen diz que, segundo a gramática, o adjetivo anteposto ganha um sentido figurado, enquanto no seu lugar normal conserva o seu sentido próprio:

P. Guiraud associa à diferença posicional uma oposição semântica: genérico/específico. Escreve ele: “no seu lugar normal, o epíteto, está mais que visto, tem valor quantitativo: determina uma espécie no interior do gênero. Anteposto, perde esse valor e qualifica a categoria. [...] É justamente porque, anteposto, o adjectivo tem valor genérico que ele ganha um sentido metafórico”. (COHEN, 1987, p.95).

Mas nem todos os adjetivos antepostos realizam tal efeito de sentido. O autor justifica o fenômeno dizendo que os seus próprios opostos são também normalmente antepostos. As expressões “velho homem” e “jovem homem” soariam opositivas, ao passo que “rico homem” não seria o oposto de “pobre homem”. A negação é possível no primeiro caso, impossível no segundo. Surge, desta forma, “[...] uma diferença entre figuras semânticas e sintáticas. Uma expressão não-pertinente não é suscetível de oposição” (COHEN, 1987, p.97). Para Cohen (1987, p.113), a palavra, privada de oposição, afirma-se como totalidade semântica, dotando-se de um sentido absoluto.

A linguagem poética destrói a estrutura opositiva na qual opera o semantismo da língua. Ela liberta o significado da ligação interna com a sua própria negação que constitui o nível da língua e que a não-poesia actualiza ao nível do discurso. O significado poético é totalitário. Não tem oposto. Falta averiguar como é que se traduz funcionalmente essa diferença estrutural. Quero dizer: do ponto de vista do destinatário que consome poeticamente a linguagem. Para tanto, temos de mudar de perspectiva, temos de passar do lingüístico puro para o psicolingüístico.

Sob essa nova perspectiva, Cohen assenta a sua análise em um postulado: a poeticidade de um poema é o produto do seu sentido. Isto se deve ao fato de que, como linguagem, o poema significa. No entanto, o critério do sentido é a possibilidade da tradução e, diferentemente da linguagem prosaica, “[...] a linguagem poética é simultaneamente inteligível e intraduzível.” (COHEN, 1987, p.114).

Ainda que seja parafraseável, o texto perde sua poeticidade. Pode-se dizer que o sentido das palavras é o mesmo, mas diferente pela forma. O leitor, então, ao deparar-se com um poema, experimentaria uma segunda existência, em que as figuras libertam-se do princípio de negação e adquirem o sentido das coisas experimentadas:

A palavra poética não muda de sentido, isto é, de conteúdo. Muda de forma. Passa da neutralidade à intensidade. A nossa análise atinge assim a descoberta de dois traços pertinentes da figuralidade. Ela é

estruturalmente uma totalização e funcionalmente uma intensificação. (COHEN, 1987, p.125).

Para Cohen (1987, p.125), a neutralidade da palavra não seria um atributo inicial, mas o produto do processo de neutralização operado pela negação. Todas as palavras, ainda que em graus diversos, são dotadas em si mesmas do caráter de intensidade. A neutralidade das palavras “[...] não é mais que o efeito da negação e a negação da negação operada pela desviância poética não constitui senão um retorno ao seu poder perdido”.

Resgatando a concepção de Saussure para quem os termos do signo lingüístico são ambos psíquicos, unindo não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica, Cohen acrescenta a sua teoria, a concepção de que o significado é uma realidade mental. No entanto, questiona a equivalência feita por Saussure entre os termos “significado” e “conceito”. “Conceito é efectivamente um termo psicológico, designa uma identidade mental. Mas temos o direito de perguntar se é o único candidato possível ao papel de correlato mental do significado.” (COHEN, 1987, p.126). Remonta a Aristóteles e à definição de metáfora, na qual identifica o sentido de “figura” e “imagem”. “A metáfora, diz ele, ‘faz imagem’ - literalmente: ‘dá a ver’” (COHEN, 1987, p.127). Diferentemente do conceito, a imagem – conservada a sua origem perceptiva – seria o resíduo de formas, sons, cores, odores. Para Aristóteles, assim como para Cohen, a figura tem como objetivo a transmutação do significado, substituindo o conceitual pelo imaginário. Desta forma, dá ao significado outro correlato mental, não apenas “conceito”, mas também “imagem”. O que fica da teoria clássica, diz Cohen (1987, p.127), “[...] é o cuidado de descobrir a natureza mental do significado figural, a recusa de considerar a figura como simples substituição conceptual, considerando-a antes como passagem do conceptual ao não-conceptual”. A finalidade da figura seria não operar uma mudança do conteúdo, mas da forma do sentido, transformando o conceito em imagem, o inteligível em sensível.

Mas saber que “imagem” é uma forma de apreensão do significado não é suficiente. É necessário descobrir o que faz dela poética ou não poética. Cohen parte, então, para o aspecto funcional da linguagem, aproximando a poesia da função afetiva. Polemiza o conceito jakobsoniano que define tal função como “expressões de atitude do sujeito em relação àquilo de que ele fala”, propondo um entendimento mais abrangente à função emotiva ou afetiva em que o afeto não seja apenas a causa ou o efeito do significado, mas o

próprio significado. Para Cohen (1987, p.131), “[...] não se pode [...] definir um tipo de linguagem afectiva senão se a significação apresentada por essa linguagem for uma coisa experimentada”.

Ultrapassando os parâmetros lingüísticos e incluindo o aspecto fenomenológico, o teórico francês acrescenta a seu conceito de linguagem um terceiro termo. Além do significante e do significado - termos aos quais se limita o pensamento saussuriano - para se pensar o processo de construção da linguagem e seu modo de aquisição e recepção, Cohen vale-se de uma realidade não lingüística, de um objeto ou referente a que remontam os dois outros termos. “As palavras da língua são intencionais, transcendem-se em direcção a outra coisa, ‘apontam para’, ‘surtem no lugar de’, que o discurso exprime mas não cria.” (COHEN, 1987, p.133).

Aí se encontra a chave do pensamento de Cohen, quanto ao aspecto funcional da linguagem poética. A função afetiva, ou o afeto despertado pela linguagem poética, parece ser não representativo, pois “[...] todo o afecto parece *vivido*, isto é, captado no modo do ‘eu sou’” (COHEN, 1987, p.134). O afeto, por não ser representável, por captar o conteúdo como subjetivo, não possui esse referente objetivo ao qual corresponde a linguagem; “[...] o afecto não pode ser candidato ao papel de significado, visto que, ao invés da representação, não pode referir-se a uma coisa como a um além objectivo dele mesmo” (COHEN, 1987, p.135).

Como, então, o afeto pode realizar-se na poesia não apenas como causa ou efeito, mas sendo o próprio significado? É a imagem, a figura como provedora da percepção que faz com que a poesia eleja-a como significado primeiro da arte poética. Para isso, Cohen parte para a fenomenologia da percepção, desembocando nos questionamentos filosóficos de Martin Heidegger. Cita Merleau-Ponty e destaca que o procedimento fenomenológico procura descrever a experiência “ingênua” antes de qualquer construção reflexiva e intelectual. A fenomenologia procura reverter a experiência à pura aparência imediata; “descobre aí então o sentir, acto do ‘corpo próprio’ que não existe nem para si nem em si, que não é sensação nem reflexão, e que há que descrever no modo de ser original e ambíguo que é o seu” (COHEN, 1987, p.135).

A tristeza do céu enevado, exemplifica Cohen (1987, p.136), “[...] é lida directamente no céu como sua qualidade própria, que emana dele como um odor”. Não há,

desta forma, um juízo de causalidade ligando a percepção de um céu cinzento e a impressão de tristeza, mas “[...] é através de um mesmo acto de consciência que o sujeito apercebe o céu e experimenta a tristeza”. Para Heidegger, citado por Cohen, a tonalidade afetiva não se origina “[...] nem do interior nem de fora, mas brota no mundo como modo de ser deste mesmo”. A poesia, ao valer-se da imagem, da figura metafórica como recurso primordialmente poético, proporciona ao leitor a possibilidade de sentir, experimentar. Diferentemente do significado conceitual, que atua como elemento reflexivo e integrador da consciência do mundo, a função da poesia configura-se como o “[...] retorno a um contacto com o mundo em que este se revela carregado daquilo que Merleau-Ponty chama ‘significações vitais’ ou ‘existenciais’, significações que as palavras redescobrem logo que o artifício figural lhes concede poder para tanto” (COHEN, 1987, p.137). O poema não se constitui como um saber do sujeito, armazenável na memória - a exemplo do conceito - ele é captado como experimentado. “Toda a poesia é, nesse sentido, poesia do acontecimento. E nisso reside a sua especificidade” (COHEN, 1987, p.159).

Para Cohen, o princípio de negação aparece como um mecanismo regulador da visão do mundo. A forma verbo-nominal da gramaticalidade manteria o equilíbrio da nossa visão do mundo, correlato psicológico de um estado neutro, próximo do zero afetivo, da natureza prosaica do mundo. É seguindo este raciocínio que ele justifica o prosaísmo como traço definidor da poesia clássica, profundamente marcada pelo seu momento cultural conhecido como “século das luzes”, metáfora altamente significativa da condição da poesia deste período, ao qual o Romantismo vai se opor. Ao pronunciar-se sobre o período clássico, Cohen (1987, p.179) diz que “[...] na vida como na linguagem, inscreve-se um ideal de equilíbrio e de neutralidade que o Romantismo quererá simultaneamente subverter”.

Embora considerando a linguagem poética como propiciadora de uma nova forma de sentido, o teórico francês admite a existência de um *right reader*. Para ele, é necessário que o leitor possua uma sensibilidade inata para ser capaz de se comprazer com o mundo e com a poesia. “Existe uma ‘inteligência poética’ que é, como a outra, um dom da natureza, com a diferença de que depende daquilo que se chamava ‘coração’ (palavra fora de moda, mas sempre sugestiva), ou capacidade de resposta emocional ao espetáculo do mundo” (COHEN, 1987, p.168).

A partir dessas considerações, podemos destacar as contribuições da teoria da poeticidade de Jean Cohen para os estudos da teoria da poesia.

De acordo com o teórico francês, a diferença entre prosa e poesia é de natureza lingüística, vale dizer, formal. Não se acha nem na substância sonora, nem na substância ideológica, mas no tipo particular de relações que o poema institui entre o significante e o significado, de um lado, e os significados entre si, de outro. A análise da linguagem poética caracteriza-se por sua negatividade, já que é considerada um desvio, uma maneira, diferente segundo os níveis, de violar o código da linguagem normal (COHEN, 1987, p.161). A não-poesia, tendo o texto científico como grau máximo de linguagem prosaica, é regida pela lógica da diferença, na qual um termo pressupõe o seu oposto. Tal mecanismo rege não apenas a língua, mas o pensamento moderno, emblematizado pelos estudos científicos que se valem de um conhecimento integrador dos saberes do mundo. A linguagem, desta forma, é vista como veículo do saber.

A linguagem poética transgride a lei da informatividade; é regida pela lógica da identidade, o que ela diz, ela o repete, garantindo, assim, a elevação da sua fala. Sua linguagem é puramente tautológica. Através de figuras sintáticas como aliteração, rima, metro, ou termos alterados em sua função como o adjetivo, os elementos dêiticos e figuras semânticas como a metáfora, a linguagem poética realiza a totalização da predicação. Engendrando-se sob uma ótica particular, advinda, não apenas de uma experiência descrita, a exemplo da linguagem conceitual, a poesia vale-se de imagens, figuras metafóricas, atingindo, assim, não uma experiência racionalizada, mas a oferta da própria experiência, atingindo a percepção primeira do mundo pelo homem.

Nota-se, na teoria de Cohen, uma profunda influência do formalismo e das teorias científicas que determinaram o pensamento contemporâneo, utilizando-se explicitamente dessas idéias nos seus estudos e também da teoria da espaço-temporalidade fenomenal. Sua poética pretensamente científica denota a sua inserção no universo do conhecimento verificável, aprisionando a poesia nos parâmetros analisáveis da lingüística. No entanto, Jean Cohen (e isso se acentua progressivamente nos dois livros citados) ultrapassa os limites pré-estabelecidos da ciência da linguagem, e uma das suas maiores contribuições constrói-se a partir do reconhecimento da aliança intrínseca entre poesia e mundo, ainda

que revestida de um aspecto lingüístico ao descrever a distinta forma de significado proporcionada pela linguagem poética.

2.5 OCTAVIO PAZ

Com uma perspectiva diferente da teoria de Cohen, intrinsecamente filiado à tendência cientificista do estudo da poética, surge Octavio Paz como representante do pensamento latino-americano. A sua poética compartilha da necessidade como poeta de fundar uma nova crítica, não-acadêmica, veio que marca a teoria da poeticidade na Era Moderna. Embora Octavio Paz tenha formação estruturalista, sua abordagem crítica ultrapassa tal teoria, pois considera não apenas o texto poético em si, mas também a historicidade literária. Desenvolve um estudo aprofundado da religião, da magia, relacionando-as com a arte poética. Questões sociológicas também são objeto de estudo do crítico mexicano, concebendo a possibilidade de uma comunhão universal na poesia. Diz Maria Esther Maciel (1999, p.54-55) a respeito da crítica feita por Octavio Paz:

Ao adotar – como muitos poetas críticos latino-americanos deste século – o método analógico (próprio da criação poética) para tratar de questões variadas em campos interdisciplinares, Paz contribuiu sensivelmente para a derrocada do discurso racionalista de feição linear-evolutivo que, por muito tempo, marcou o perfil da crítica ocidental [...] O que não significa, contudo, uma filiação do poeta mexicano ao rol dos pensadores pós-modernos que defendem e exercem a lógica do descentramento e da dispersão. Como estes, Paz questiona a lógica homogênea e totalizadora do projeto iluminista da modernidade, renuncia às hierarquias legitimadoras, proclama a decrepitude do “*telos* do progresso” e reconhece a pluralidade como traço necessário dos discursos da contemporaneidade. Mas não abre mão de certos princípios (alguns inclusive de feição idealista), herdados da sua vivência moderna. O apreço pela crítica, convertida por ele em uma espécie de paixão [...] e o culto da liberdade criativa, uma vez que, para ele, crítica e criação devem “viver em perpétua simbiose” destacam-se como traços visíveis desse vínculo ainda ativo com a tradição moderna que o autor preserva na sua leitura do presente.

Em vários momentos, os conceitos de Paz e Cohen mostram-se convergentes. A Octavio Paz, no entanto, coube olhar a arte poética sob um modo mais analógico. As “correspondências” que Jean Cohen menciona no universo lingüístico da poesia, Octavio Paz aborda sob um prisma fundamental, aproximando poesia e mito, poesia e religião: arte poética como busca do homem de restabelecer-se no universo, ao encontro do outro e de si mesmo.

Em relação aos dois autores, um fato a se destacar: Octavio Paz publicou o seu livro aqui estudado dez anos antes de *Estrutura da Linguagem Poética* e vinte anos antes de *A Plenitude da Linguagem: Teoria da Poeticidade*, de Jean Cohen: em 1956, sai a primeira edição de *El Arco y la Lira*. Ao longo desse livro, podemos notar que as idéias desenvolvidas por Cohen, sob um prisma estrutural, já estão contidas, em grande parte, na obra do escritor mexicano. O que caracteriza os estudos do autor francês é a tentativa de sistematizar, de atribuir um aspecto científico, comprovável às idéias já essencialmente articuladas pelo poeta-crítico. Embora sua obra tenha sido publicada anteriormente, optou-se por apresentá-lo após Jean Cohen devido sua crítica nos parecer mais abrangente e por estar mais afim com a abordagem feita por Guimarães Rosa nas poesias aqui analisadas.

Ainda que Jean Cohen não cite a obra do escritor latino-americano, não parece improvável que ele saiba da existência de tal estudo, já que Octavio Paz passou parte de sua vida na França e teve o seu livro traduzido ao francês por Roger Munier. No prólogo de suas *Obras Completas* (PAZ, 1998, p.25), tomo I, Paz descreve o ambiente literário encontrado por ele na França, em dezembro de 1945 e, mais adiante, relata a publicação e tradução ao francês do referido livro:

A principios de 1955, gracias a Alfonso Reyes, [...] envié a la imprenta El arco y la lira. El título viene de Heráclito y alude a la lucha de los opuestos, que la poesía convierte en armonía, ritmo e imagen. En 1964 mi amigo, el poeta Roger Munier, tradujo al francés El arco y la lira. Al preparar el texto revisé el libro. Introduje cambios y ampliaciones de consideración, que fueron recojidos en la edición mexicana de 1967. Desde entonces no he cambiado una línea en las ediciones subsecuentes.

Como um dos maiores representantes da reflexão crítica literária contemporânea, Octavio Paz desenvolve os seus estudos críticos para além das tendências lingüísticas-

estruturalistas que marcam a sua época. O Arco e a Lira – sem mencionar os seus trabalhos posteriores - não está historicamente encerrado na década em que se realiza, e sim aborda a poesia pelo que ela tem de mais essencial, utilizando artifícios que aproxima a criação poética das mais genuínas experiências humanas.

O livro é dividido em três partes e, de acordo com Octavio Paz, propõe-se a responder três questões: O dizer poético é irreduzível a qualquer outro dizer? O que dizem os poemas? Como se comunica o dizer poético? Acompanhem as reflexões de Paz em busca das respostas.

O escritor inicia o seu livro dizendo que, antes de tudo, o poema é uma criação. Paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos, porém, é no poema que a poesia recolhe-se e revela-se plenamente, configurando-se como lugar de encontro entre poesia e homem (PAZ, 1982, p. 17).

Assim como em qualquer produto da sua época, Paz admite a influência da história na arte poética. Todavia, exemplifica com a linguagem a operação transmutadora realizada pelo artista, que faz qualquer matéria passar de mero utensílio a uma obra de arte. Reconhece a pluralidade de sentidos contida na palavra e, no discurso prosaico, identifica o seu lugar de aprisionamento:

Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambigüidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. (PAZ, 1982, p. 25-26).

As palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação logo que se convertem em poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação, tornam-se “outra coisa”. Essa mudança “[...] não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser ‘outra coisa’ quer dizer ser a ‘mesma coisa’: a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são” (PAZ, 1982, p. 26). Pedras, cores e palavras encarnariam, na poesia, significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Tais elementos suscitariam

no ouvinte ou no espectador constelações de imagens. Jean Cohen (1987), no capítulo “A significação poética”, diz que o termo “verde” não designa em “noite verde” algo diferente que em “livro verde”. Porém, na última expressão, “verde” é uma cor entre as outras, já em “noite verde”, pela desviância ao paradigma, o termo “invade o campo semântico e remete para o patema”. Cohen acrescenta que a poesia é busca pela essência das coisas, portanto, o novo sentido dado a “verde” é, na verdade, sua própria essência, de natureza patética (COHEN, 1987, p.155-156).

Octavio Paz polemiza a função da crítica, da estilística à psicanálise, justificando que, embora importantes, são insuficientes para apreender a arte poética. Muitas vezes conseguem explicar o porquê do poema, mas não apreendem sua natureza íntima. Restringe o poder da lingüística dizendo que “[...] a linguagem, em sua realidade final, nos escapa. Essa realidade consiste em ser algo indivisível e inseparável do homem” (PAZ, 1982, p.37).

Assinala ainda o caráter de representação da linguagem que, em si mesma, é já metáfora, poesia: consiste em representar um elemento da realidade por outro. A ciência moderna reconhece uma íntima relação entre linguagem e mito, sobretudo pelo caráter metafórico na formação dos símbolos. Para Paz (1982, p.41-42), a ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. “Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E, desse modo, é um instrumento mágico, isto é, algo susceptível de transformar em outra coisa e de transmutar aquilo em que toca”. Também desde seu nascimento, a linguagem é rima, aliteração, onomatopéia e, enfim, ritmo. “O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo”.

Por sua natureza representativa, a palavra conserva distância do objeto. No entanto, isso se dá pelo afastamento entre homem e mundo natural, causado pela consciência de si mesmo. Mas essa distância faz parte da natureza humana e para dissolvê-la, o homem teria de renunciar à humanidade, seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição histórica. Paz ressalta que ambas as tentações acompanham o ser humano através de sua história, no entanto, marcam, em especial, o homem moderno, daí a poesia contemporânea movimentar-se entre dois pólos: “[...] de um lado, ela é uma profunda afirmação dos valores mágicos; de outro, uma vocação revolucionária. As duas direções expressam a rebelião do homem contra sua própria

condição” (PAZ, 1982, p. 44). O homem teria dado o seu primeiro salto ao abandonar o mundo natural e poder contemplar a natureza e a si próprio. Ao dar o segundo salto, regressaria à unidade original, mas sem perder a consciência, e sim fazendo desta o fundamento real da natureza. Não seria esta a leitura de Paz da poesia contemporânea: ser o ponto de convergência entre analogia e ironia? A poesia proporcionaria ao homem o segundo salto que o reconciliaria com o universo. O terceiro termo que Cohen vai considerar só em *A Plenitude da Linguagem*, Paz utiliza desde o início da sua reflexão.

O poeta, portanto, transforma, recria e purifica o idioma. Depois, reparte-o com os outros homens. Mas como se daria a purificação da palavra pela poesia?

Em geral, a linguagem é valorizada pelo seu aspecto relacional, perdendo muito dos seus valores plásticos, sonoros e emotivos à custa da sua função informativa que valoriza o interlocutor. A poesia, pelo contrário, realçaria o valor afetivo das palavras, desprovendo-as do seu caráter estritamente relacional. É constituída de frases nas quais se enfatizam a espontaneidade sentimental e o interlocutor está diminuído e quase apagado; na poesia, a palavra quer apenas ser. Octavio Paz vale-se da afirmação de Paul Valéry de que “o poema é o desenvolvimento de uma exclamação”, e nesse caso, “[...] a palavra é grito lançado ao vazio: prescinde do interlocutor”. O desenvolvimento, por sua vez, desvinculado desse projeto de arte, tornar-se-ia descrição, teorema. De acordo com Octavio Paz (1982, p. 57-58), o poema seria a tensão entre o valor afetivo da linguagem e a prescindível carga referencial:

O poema – boca que fala e ouvido que escuta – será a revelação daquilo que a exclamação assinala sem nomear. Digo revelação e não explicação. Se o desenvolvimento é uma explicação, a realidade não será revelada, mas elucidada, e a linguagem sofrerá uma mutilação: teremos deixado de ver e ouvir para somente entender [...] Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original.

É importante esclarecer o significado de “valor afetivo” neste contexto. Para Octavio Paz (1982, p.56), “[...] as palavras, frases e exclamações que nos arrancam a dor, o prazer ou qualquer outro sentimento são reduções da linguagem a seu mero valor afetivo. Os vocábulos assim pronunciados deixam de ser, estritamente, instrumentos de relação”. O

valor afetivo é, portanto, nascido da experiência, “o grito de sofrimento ou júbilo assinala o objeto que nos fere ou alegra”.

Note-se, aí, a essência do pensamento de Jean Cohen. Ao elaborar a sua teoria em que a linguagem poética liberta-se do princípio de negação, o teórico francês identifica a interjeição como modelo estrutural da poesia. Ele defende que há dois tipos de experiência, estruturalmente diferentes, “[...] uma é ‘a experiência analítica’ em que cada elemento guarda a sua identidade e o seu valor próprio, por oposição ao que o rodeia”. “A outra é ‘a experiência sintética’, onde se desfazem as estruturas diferenciais para dar lugar a um espaço homogêneo provido de uma significação única”. Enquanto frases como “eu sofro” pressupõem outros indivíduos que não sofrem por exemplo, a interjeição “ai” torna-se mais abrangente, “[...] nela, o sujeito, pela sua própria ausência, iguala-se ao mundo. *Ai!* diz a dor, mas sem se referir a uma região determinada do mundo; e por esse facto, di-la do mundo na sua totalidade” (COHEN, 1987, p.62). A diferença entre as duas expressões seria, portanto, referencial, situa-se ao nível da extensionalidade. Um fato curioso é a utilização por Cohen da mesma linguagem figurada de Paz ao dizer que, de cada termo usado pela poesia, ela faz uma “palavra-grito”.

2.4.1 O ritmo

No capítulo “O ritmo”, fica mais evidente a aproximação que o poeta-crítico faz entre poesia e cosmos. O poema é tido como algo complexo e indivisível tendo como unidade mínima a frase poética. Isso se dá, não pelo sentido, como ocorre na linguagem prosaica, mas pelo ritmo. Para o escritor, assim como o universo, a linguagem é constituída de elementos correspondentes. “A fala é um conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semelhantes aos que regem os astros e as plantas”(PAZ, 1982, p. 62). O poeta cria por analogia; o que ele faz é reproduzir o ritmo que movimenta todo o idioma por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos. O poeta, desta forma, aproxima-se do mago, ambos usam o princípio da analogia: “Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras” (PAZ, 1982, p. 64).

Paz esclarece que o poeta não é um mago, porém a sua concepção da linguagem o aproxima da magia. “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (PAZ, 1982, p. 68).

O ritmo é mais que medida vazia, possui uma direção, um sentido. Nós somos ritmo, ele fundamenta nossa visão de mundo, é a fonte de todas as nossas criações: alimenta as instituições, as crenças, as artes e as filosofias. “O ritmo é inseparável de nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para ‘algo’, para o ‘outro’: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes” (PAZ, 1982, p. 73).

Uma forma de exemplificar a existência do ritmo e a sua influência é comparar os dois calendários existentes na nossa sociedade. Um rege a nossa vida diária e as atividades profanas e o outro, os períodos sagrados, os ritos e as festas. O primeiro consiste em uma divisão do tempo em porções iguais – horas, dias, meses, anos; já no calendário sagrado, a continuidade é rompida. A data mítica ocorre se uma série de circunstâncias se conjuga para reproduzir o acontecimento. Ela se processa no tempo do “era uma vez”, não em um passado irrecuperável como no tempo profano, mas em um passado carregado de possibilidades, suscetível de se atualizar.

O que distingue o tempo mítico de toda outra representação do tempo é o fato de ser um arquétipo. Passado sempre susceptível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a se encarnar e voltar a ser. A função do ritmo se precisa agora com maior clareza: por obra da repetição rítmica o mito regressa. (PAZ, 1982, p.76)

Diferentemente da unidade da frase que se dá pelo sentido ou significado, no poema, ela se realiza através do ritmo, o que nos leva a investigar a coerência poética através de uma perspectiva distinta.

Para Octavio Paz, o ritmo fundamenta todas as expressões verbais, no entanto, só no poema manifesta-se plenamente. O prosador, em nome da coerência e da clareza conceitual, resiste à corrente rítmica que fatalmente tende a se manifestar em imagens e não em conceitos. A prosa, como instrumento de crítica e análise, avança no sentido de afirmar

o predomínio do pensamento sobre as palavras. A poesia, pelo contrário, nada se assemelha à análise e à introspecção, é, antes, retorno às origens da linguagem. Paz compara a prosa com a linha, “reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para adiante e com uma meta precisa”. Já a poesia aproxima-se do círculo, “[...] algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta” (PAZ, 1982, p.83-84). Tal definição opositiva entre prosa e verso por meio do heterotélico e do autotélico já nos apresenta Moritz, autor romântico estudado por Todorov no capítulo “A crise romântica” de Teorias do Símbolo (TODOROV, 1996, p.193-279). Moritz associa a prosa e a poesia com a marcha e a dança, respectivamente. Segundo o autor, citado por Todorov (1996, p.205), o discurso

[...] pode ser comparado à *marcha*. O objetivo da marcha está *fora dela mesma*, constitui apenas um *meio* para se atingir um objetivo e dirige-se incessantemente para ele, sem levar em conta a regularidade ou irregularidade dos passos isoladamente. Porém a paixão, por exemplo, a alegria saltitante *reenvia a marcha para si mesma*, e os passos isoladamente já não se distinguem entre si, em virtude de cada um estar mais próximo do objetivo; são todos iguais, pois a marcha já não está dirigida para um objetivo, mas ocorre, ao contrário, *por si mesma*. Como desse modo os passos separados adquiriram uma *importância igual*, torna-se irresistível o desejo de *medir e subdividir o que se tornou idêntico por natureza; assim nasceu a dança*. (grifos do autor).

Reconhecemos a idéia aqui apresentada como um exemplo de diálogo entre Octavio Paz e as concepções herdadas do Romantismo. No entanto, parece-nos que Moritz está mais preocupado em justificar a leitura da poesia como arte autônoma, de linguagem intransitiva. Chega a reportar-se à questão da medida, o que nos mostra o trecho final da citação e a conclusão seguinte de Todorov (1996, p. 205-206):

A partir do instante em que os passos já não servem para se aproximar de um objetivo, aparece a organização interna: a medida. Da mesma forma, quando as palavras são produzidas ‘por si mesmas’, quando o discurso se vê ‘reenviado a si mesmo’, o verso, isto é, a organização interna em nome de uma lei autônoma, vem à luz (p. 87). O verso é um discurso dançante, pois a dança constitui uma atividade ao mesmo tempo intransitiva e estruturada.

O fato é que Moritz nomeia o elemento diferenciador da prosa e da poesia apenas como medida, influenciado, talvez, pela ainda hegemonia do verso metrificado. Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz nomeia mais precisamente o fenômeno como ritmo, reportando-se ao caráter genuinamente originário da poesia.

O ritmo, como bem esclarece Octavio Paz (1982, p.84-85), não se resume a formas métricas. “Ritmo, imagem e significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso”. No verso livre, os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. Cada verso é uma imagem, o que justifica, muitas vezes, a ausência de pontuação. Ao afirmar os poderes da versificação acentual ante os artifícios do metro fixo, o poeta proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e o triunfo da analogia sobre o pensamento lógico.

Paz refere-se, nesse ponto, a uma concepção que se tornará, como já vimos, decisiva na teoria de Cohen: a predominância, na poesia, da imagem sobre o conceito, ou, mais precisamente, o fundamento da linguagem poética na imagem.

2.4.2 A imagem

A imagem seria toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema preservando a pluralidade de significados da palavra. Ainda mais: tais significados, embora contrários ou díspares, seriam abarcados ou reconciliados sem supressão. A imagem, desta forma, resultaria escandalosa porque desafiaria o princípio de contradição e, ao enunciar a identidade dos contrários, violenta nossa concepção de mundo.

Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não ser. Esse primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constitui o fundamento de nosso pensar. [...] O desenraizamento tem sido indizível e constante. As conseqüências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo (PAZ, 1982, p.123).

De acordo com Paz (1982, p.128), a história do Ocidente está marcada por esse afastamento: “[...] distanciamo-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que

começar outra vez”. O pensamento ocidental é do isto ou aquilo. Já o pensamento oriental é regido pela doutrina da interdependência, “não sofreu desse horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo”. A vida é vida diante da morte. E vice-versa.

Os orientais acreditam que suas doutrinas não são transmissíveis por fórmulas ou raciocínios. A verdade é uma experiência pessoal, tendo, portanto, de ser trilhada por cada um. No entanto, a sabedoria não viria, como se poderia imaginar, através do acúmulo do conhecimento, mas através da depuração do corpo e do espírito. A meditação não nos ensinaria nada, exceto o esquecimento e a renúncia a todos os conhecimentos: “[...] podemos empreender a viagem e nos defrontar com a mirada vertiginosa e vazia da verdade. Vertiginosa em sua imobilidade; vazia em sua plenitude” (PAZ, 1982, p.125-126).

Por ser uma experiência pessoal, a verdade é, em seu sentido estrito, incomunicável. Tais doutrinas condenam as palavras por serem incapazes de transcender o mundo dos opostos relativos, por estarem aquém dos objetos. Apesar de criticá-la, não podem renunciar à linguagem, e encontram nas imagens, a maneira de dizer o indizível. “Graças às imagens poéticas o pensamento taoísta, hindu e budista resulta compreensível” (PAZ, 1982, p.129). A poesia estaria, desta forma, mais próxima da doutrina oriental.

Ao atualizar as palavras, a prosa as direcionaria para um mesmo sentido. A imagem, pelo contrário, é uma frase em que a pluralidade de sentidos não desaparece. Qual é o sentido da imagem se vários sentidos desiguais convivem em seu interior? Antes de tudo, ela possui autenticidade: é a expressão genuína da visão e da experiência do mundo apreendidas pelo poeta. Em segundo lugar, é válida por si mesma, é uma obra. O poeta cria realidades que possuem a verdade da sua própria existência. E também algo muito importante: o poeta afirma que as suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo nos revela quem realmente somos. “Parece que nossa experiência da pluralidade e da ambigüidade do real se redime no sentido. À semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade” (PAZ, 1982, p.131).

A linguagem prosaica não recria, mas representa ou descreve. Já a linguagem poética, através da imagem, reproduz o momento da percepção, coloca-nos diante de uma realidade concreta. Paz utiliza o objeto “cadeira” para exemplificar a diferença entre essas duas linguagens. Para descrevermos a percepção de cadeira, teremos de ir por partes,

primeiro a forma, depois a cor e sucessivamente até chegar ao significado: ser um objeto que serve para sentar. Com isso, aos poucos, vamos perdendo a totalidade do objeto. No poema, pelo contrário, a cadeira torna-se uma presença instantânea e total. Ela não é descrita, o poeta coloca-a a nossa frente.

A imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa: apresenta. Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. (p.132-133).

Através da imagem, há uma reconciliação imediata entre nome e objeto, entre a representação e a realidade. Sentido e imagem são a mesma coisa, e isso determina o seu caráter de intradutibilidade. Por não ser explicável, Paz (1982, p.137) assinala que a maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual: “A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la”. A poesia, portanto, é apreendida na forma da experiência.

Claro está que a concepção apresentada por Cohen de que a linguagem prosaica exprime-se pelo conceito e a linguagem poética pelo modo da experiência já se encontra, aqui, articulada por Octavio Paz.

2.4.3 A revelação poética

No capítulo “A revelação poética”, Octavio Paz aproxima poesia e sagrado buscando traçar as fronteiras entre ambos e mostrar a intradutibilidade da linguagem poética.

De acordo com o escritor mexicano, “[...] o mundo do divino não cessa de nos fascinar porque, mais além da curiosidade intelectual, há no homem moderno uma nostalgia” (PAZ, 1982, p.142). Ele acredita que poesia e religião brotem de uma mesma fonte. Reconhece a pretensão da poesia de ser princípio transformador do homem, no entanto, não desassocia tal pretensão da insatisfação do poeta com as religiões, sobretudo as

atuais, transformando-se em desejo de criar um novo “sagrado”. Paz (1982, p.147 e p.148) destaca que o sagrado não é algo fora de nós, mas uma totalidade da qual nós mesmos fazemos parte. “Assim, devemos penetrar no mundo do sagrado para ver de uma maneira concreta como ‘se passam as coisas’ e, sobretudo, o que se passa conosco”. Para se penetrar no sagrado é necessário que o homem dê o “salto” que o faz atingir “a outra margem”. “O ‘salto mortal’, a experiência da ‘outra margem’, subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer. Mas a ‘outra margem’ está em nós mesmos”.

O escritor assinala que o “mundo daqui” é composto de contrários relativos, é o reino das explicações, das razões e dos motivos. Já o sagrado é o encontro dos contrários, é alheio à moral. Diante do divino, sentimos, ao mesmo tempo, terror e amor, repulsa e fascinação, ele altera as noções de limite entre espaço e tempo que fundamentam nosso pensar e nos põe diante do sobrenatural. Mas em que consistiria o sobrenatural? Ele manifesta-se, inicialmente, como sensação de aguda estranheza, sobretudo pela proximidade entre sagrado e profano.

Não apenas os poetas, mas o ser humano em geral apreende o mundo através de situações que escapam ao raciocínio lógico. Ao apaixonar-se, ao sonhar, ao reviver cerimoniais, diz Octavio Paz, o homem toca na origem das crenças mágicas. Porém, tais situações estão tão próximas da vulgaridade, do cotidiano, que, aos nossos olhos, perdem seu caráter sagrado. É necessário que o homem desperte para enxergá-lo: “A surpresa é assombro ante uma realidade cotidiana que de repente é revelada como nunca foi vista” (PAZ, 1982, p.155). Um fato muito importante a se destacar é que a experiência do sobrenatural dá-se pela contemplação do Outro. Ao contemplá-lo, o homem reconhece a si próprio, mas, para tornar a si, é indispensável a aventura do encontro com o não “eu”. De acordo com Paz (1982, p. 164), as três experiências, o sagrado, o amor e a poesia são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. “Nas três lateja a nostalgia de um estado anterior”.

A experiência poética, assim como a religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à natureza original. Ambas são revelação. No entanto, a imagem poética, diferentemente da palavra religiosa, é sustentada em si mesma, isentando-se de demonstração racional e de intervenção sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo.

2.4.4 O nada e a poesia

Partindo de estudos filosóficos e religiosos, Paz reconhece que a origem humana desemboca no vazio, no nada. O homem experimenta, desde o nascimento, essa sensação. Antes do sentimento de maternidade ou paternidade é a experiência da orfandade, do desenraizamento que o recém-nascido experimenta. “O homem foi jogado, largado no mundo. E ao longo de nossa existência repete-se a situação do recém-nascido: cada minuto nos lança no mundo; cada minuto nos torna nus e desamparados; o desconhecido e estranho nos cerca por todos os lados” (PAZ, 1982, p.174).

Para Heidegger, citado por Paz, a angústia e o medo são duas vias que, ao mesmo tempo, abrem-nos e cerram-nos as portas da nossa condição original. A experiência do sagrado faz-nos vislumbrar a nossa finitude, porém, imediatamente desvia o sentido dessa revelação, denunciando a pobreza do pecador perante Deus. “Por graça da Redenção e do perdão que outorga as nossas faltas, parece que nossa miséria se apaga; e a perspectiva recuperada de uma salvação eterna restaura o valor de nossa existência e nos permite superar o nada entrevisto por um momento” (PAZ, 1982, p.175).

Assim como a religião, a poesia parte da situação humana original da impressão de desamparo, da revelação da nossa temporalidade, da nossa finitude. Mas é através do silêncio, da página em branco que o poeta toca a margem da linguagem. “Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude” (PAZ, 1982, p.179).

Assim como a morte, o nada não é algo exterior a nós, não é algo negativo, ele nos completa. Vida e morte, ser ou nada, não constituem substâncias separadas. “Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós. O ser implica o não ser; e vice-versa. Sem dúvida, foi isso que Heidegger quis dizer afirmando que o ser emerge ou brota da experiência do nada” (PAZ, 1982, p.182). A poesia revela o ser, nomeia-o, portanto, cria-o: “O homem é carência de ser mas é também conquista do ser. O homem é lançado

para nomear e criar o ser. Essa é a sua condição. Em suma, nossa condição original não é somente carência nem tampouco fartura, mas possibilidade” (PAZ, 1982, p.187-188).

Paz (1982, p.189) conclui dizendo que palavra poética e palavra religiosa confundem-se ao longo da história, ambas são experiências de nossa “outridade” constitutiva. Porém, à palavra religiosa coube interpretar nossa condição original, desembocando em uma teologia. A palavra poética não interpreta, e sim revela nossa condição de origem, nela se apóiam a palavra religiosa, as escrituras sagradas.

As concepções apresentadas em *O Arco e a Lira* (1982) por Octavio Paz revelam-nos uma poética comprometida com a investigação da origem da poesia, reconhecendo sua intrínseca relação com o mito e a religião. Paz ressalta o poder da poesia de revelar ao homem sua própria condição, resgatando-lhe a possibilidade de aproximar-se de um estado anterior, do qual o homem foi privado por afastar-se cada vez mais do mundo natural. Tal concepção aproxima-se da defendida por Ernst Cassirer quanto à origem da linguagem, apresentada no livro *Linguagem e Mito* (CASSIRER, 1972).

No referido livro, Cassirer investiga a identidade estrutural da consciência lingüística e mítica e sua radical diversidade em relação à consciência científica. Mito, linguagem e arte, longe de serem cópias do real - como apregoavam filósofos até o século XIX - são na verdade, segundo o autor, geradores de mundos significativos (CASSIRER, 1972, p.22).

Cassirer (1972, p.52 e p.53) afirma que a consciência científica visa, principalmente,

[...] a libertar os conteúdos dados ao nível sensível ou intuitivo do isolamento em que se nos apresentam imediatamente. Eleva-os acima de seus estreitos limites, associa-os a outros conteúdos, compara-os entre si, concatenando-os em uma ordem definida e um contexto abrangente.

Já o pensamento mítico, pelo contrário,

[...] só sente e conhece a sua imediata presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece [...] Aqui reina, por conseguinte, em vez do alargamento da percepção, o seu mais extremo estreitamento; em lugar de uma expansão que poderia conduzi-la sempre a novas esferas do ser vemos o impulso para a concentração; em lugar de sua distribuição extensiva, sua compreensão intensiva. Nesta reunião de todas as forças

em um só ponto reside o pré-requisito de todo pensar mítico e de toda enformação mítica.

Tal concepção do mito como elemento concentrador e intensivo, dado ao nível sensível, aproxima-se do conceito apresentado por Octavio Paz de poesia. Isso ocorre porque tanto Octavio Paz como Cassirer reconhecem a origem semelhante entre linguagem, sobretudo a linguagem poética, e o pensamento mítico-religioso. Cassirer (1972, p. 42-43) afirma que o pensamento teórico não poderia constituir-se como origem da linguagem, já que a formação de um conceito geral pressupõe a limitação de certas características extraídas de objetos acordantes em determinada questão; apenas através de certos traços fixos, “[...] mediante os quais as coisas podem ser reconhecidas como semelhantes ou dessemelhantes [...] torna-se possível reunir em uma classe os objetos similares entre si. Como porém [...] podem existir semelhantes notas características, antes da linguagem, antes do ato da denominação?”. Para Cassirer, o homem consegue, inicialmente, captar a realidade objetiva apenas por meio de imagens míticas. “Também aqui, o desenvolvimento da linguagem parece ser a réplica do desenvolvimento do perceber e do pensar míticos” (CASSIRER, 1972, p. 56). Toda consciência está ligada, originalmente, à consciência mítico-religiosa.

A relação entre Deus e a palavra, ou seja, entre o pensamento mítico-religioso e a linguagem, remonta a milhares de anos antes da era cristã. Muitas são as referências, em textos religiosos, que relacionam a palavra e o momento da criação do homem e do universo. Cassirer (1972, p.64) ressalta que, em quase todas as grandes religiões culturais, “[...] a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por êle, quer diretamente como o fundamento primário de onde êle próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm”. No pensar mítico, a palavra não é mero símbolo convencional; conteúdo e palavra ligam-se em uma unidade indissolúvel, aproximando o mito das características da linguagem poética, como bem nos esclareceu a teoria da poesia até aqui exposta. Tal aproximação entre ambos dá-se pela existência de uma raiz comum da qual surgiram, a saber, o pensar metafórico.

Assim como a linguagem, a arte mostra-se, desde o princípio, estreitamente vinculada ao mito. “Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes

de plasmação espiritual” (CASSIRER, 1972, p. 114). Porém o autor assinala que, embora a linguagem e a arte desprendam-se do “solo comum do pensar mítico”, através da expressão artística torna-se possível não apenas conservar o poder figurador original, como também sua renovação constante, não mais se tratando da vida miticamente presa e, sim, esteticamente liberada. Cassirer reconhece a poesia lírica como a forma poética que mais claramente reflete esse desenvolvimento ideacional:

O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta nem aquela. O que chega à expressão em tal poesia não é o mundo mítico dos demônios e deuses, nem a verdade lógica das determinações e relações abstratas. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como um mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo do puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta atualidade. A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta liberação não se produz porque a mente abandona a casca sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria auto-revelação. (CASSIRER, 1972, p. 116).

A palavra poética, dessa maneira, avalizando o pensamento de Octavio Paz, é a forma que o homem possui de restituir à linguagem seu poder de criação, de revelação, perdido ao longo de seu desenvolvimento intelectual ao instaurar-se uma nova relação prática entre o homem e seu ambiente, alterando significativamente os conceitos lingüísticos.

Em face da insatisfação do homem moderno, tiranizado pelo império racionalista, a busca pelo retorno à linguagem primeira tornou-se uma das vertentes do poetar moderno e do contemporâneo. No entanto, homem de seu tempo, no artista dessa nova era convivem o desejo de restauração de uma situação primitiva e o fascínio pelo conhecimento, pela inovação, tomado forma através da experimentação estética e da apropriação do fazer poético como objeto de inspiração do artista.

Tal modo de conceber a criação literária é o traço fundamental da obra de João Guimarães Rosa. Em suas narrativas coexistem a presença de personagens com uma nova e selvagem religiosidade, de espírito primitivo, e a constante investigação formal. Nelly Novaes Coelho (1975, p.03) afirma que

[...] uma inequívoca renovação espiritual se processa na obra de Guimarães Rosa, como uma corrente subterrânea alimentando as suas infindas estórias. E como toda grande renovação de essência se realiza necessariamente através de uma renovação de forma expressiva, Rosa instaura uma nova ordem na linguagem e estrutura literária, - ordem que tem a exata dimensão das insólitas realidades descobertas.

Nelly Novaes Coelho reportou-se à prosa, mas identificaremos, ao longo deste trabalho, tal processo criativo também nas poesias do autor, e reconheceremos nos momentos de reflexão poética do artista a comunhão com o pensamento aqui apresentado de Octavio Paz.

Além do estudo da teoria da poesia, é necessário compreendermos como se constituiu a poética moderna, as suas origens e ramificações às quais fundamentalmente filiam-se as composições rosianas, e esse é o tema sobre o qual vamos nos debruçar no próximo capítulo.

3 As origens do pensamento lírico moderno

A poesia nem sempre significou o mesmo, muito menos teve as mesmas características e pretensões. O princípio aristotélico da “mimesis” caracterizou a arte desde a Antigüidade. Poder-se-ia dizer que a arte era então, fundamentalmente, “imitação da natureza”. O conceito moderno de poesia distingue-se dessa concepção. Para poder explicar as características principais da poesia moderna, é necessário procurar as suas origens na estética romântica, na qual se encontram os prelúdios das concepções que fundam a Modernidade. Partimos para essa empreitada, ainda que de modo sucinto, através do texto de Todorov, “A crise romântica”, que integra o livro Teorias do Símbolo (1996). Como livro base para o entendimento da poesia moderna, valemo-nos de Estrutura da Lírica Moderna, de Hugo Friedrich (1978) e fechamos o nosso panorama com A Outra Voz, de Octavio Paz (1993).

3.1 TODOROV

Embora a poesia moderna seja herdeira da estética romântica, entre esta e aquela se observam diferenças profundas e rupturas, tanto na definição teórica quanto nas características formais. A estética romântica é a primeira a manifestar-se contra o “princípio de imitação” e abrir, neste sentido, o caminho para a nova poesia. Suas contribuições mais importantes partem da instauração de um novo conceito do belo, a concepção simbólica da poesia, a diferença estabelecida entre linguagem cotidiana e linguagem poética e a percepção do “indizível”, próprio desta nova estética.

As novas idéias dos pré-românticos – Rousseau, Diderot - consolidam-se no Romantismo alemão introduzindo um novo conceito de poesia ligado ao de fantasia. Além disso, são precursores da primeira radical ruptura com a tradição, abolindo a paridade dentre as faculdades estéticas e as cognitivas e éticas, atribuindo ao poeta um poder visionário que se manifesta também na proscricção do mundo provocada por ele mesmo, e no sentimento de sofrimento do “eu” incompreendido em uma sociedade mecanizada e aburguesada na qual a poesia parece não ter mais lugar.

No texto “A crise romântica” (1996), Todorov realiza uma análise dos fundamentos do Romantismo alemão a partir do estudo das obras de Moritz, Schlegel, Schelling, Goethe, e assinala, como maior ponto de ruptura com a tradição clássica, o fato de ser o Romantismo o primeiro a se afastar do “princípio da imitação”. Esse afastamento significou também a redefinição do conceito do belo e da arte em geral.

Para os românticos, já não é a obra que imita, mas o artista. Isto acarreta a mudança do conceito de natureza: “[...] a obra pode imitar apenas os produtos da natureza, ao passo que o artista imita a natureza na medida em que esta é um princípio produtor” (TODOROV, 1996, p.199). É, portanto, mais exato falar de construção em vez de imitação. “*Mimesis*: sim, mas contanto que se lhe dê o sentido de *poiesis*”. Ressalta-se, não o resultado, senão o “processo de produção” e, por conseguinte, a ênfase cairá não mais na relação de representação entre a obra e o mundo, mas na relação de expressão: aquela que liga obra e artista.

Obra e natureza igualam-se por serem “totalidades fechadas”. É este o conceito fundamental da estética romântica e que é abolido, em parte, na poesia moderna. Para os românticos, a obra de arte forma um todo arbitrário e auto-suficiente e é a esta totalidade que se dá o nome de belo. O belo é, então, a obra que não tem necessidade de nenhuma justificação externa, na medida em que é intransitiva e, ao mesmo tempo, completa (TODOROV, 1996, p. 201). Essa completude resulta da relação harmoniosa das partes que compõem o objeto. A arte torna-se, com o Romantismo, essencialmente, uma concretização do belo e não mais uma imitação da natureza. Neste ponto, o Romantismo inaugura a modernidade.

A estética romântica caracteriza-se, fundamentalmente, pelos conceitos de totalidade, coerência, intransitividade, sintetismo e pelo caráter simbólico e “indizível” do texto poético. Alguns desses conceitos possibilitaram o surgimento da poesia moderna, ao mesmo tempo em que muitos deles são criticados pela mesma poesia. Como bem exprime Hugo Friedrich (1978, P.30), “[...] a poesia moderna é o Romantismo desromantizado”.

Todorov explica a noção do belo em relação às noções de coerência, síntese e intransitividade. Todas essas características próprias da obra de arte concentram-se em um único conceito pelo qual o Romantismo também é o responsável: o símbolo. Novalis e os românticos em geral aproximam arte e natureza, no sentido de que tanto a arte como a

natureza têm a capacidade de produzir. É este “princípio produtor” o que mais importa na definição de arte; daí a utilização das metáforas orgânicas para defini-la. Ela é um organismo vivo, as formas são mortas ao passo que o princípio produtor participa da vida. A obra de arte é orgânica como a natureza.

A função expressiva prevalece sobre a função representativa. O valor é dado à produção e a tudo o que se encontra no estado de devir. Essa é uma das idéias centrais da estética romântica. A idéia de totalidade supõe a de intransitividade e, paralelamente, a de coerência: a ausência de finalidade externa - intransitividade - deve compensar a abundância de finalidade interna. A coerência interna é o que caracteriza a obra de arte, ela não é, senão, conexões que formam um todo (TODOROV, 1996, p. 226).

O sintetismo é outra de suas características: a fusão dos contrários que é capaz de pensar o contraditório e realizar sua síntese. Esse sintetismo manifesta-se também na relação entre forma e conteúdo: para os românticos, a relação entre eles é motivada. A forma é orgânica em relação ao conteúdo. Isso quer dizer que ela não é arbitrária, mas necessária. Quanto à incorporação dos contrários, as oposições resolvem-se na obra de arte. Esse é mais um dos pontos cruciais de que vai se afastar a dissonante arte moderna, na qual as tensões já não se resolvem.

Com respeito ao caráter “indizível” da poesia, este surge no Romantismo, mas é também um dos princípios que possibilitaram o surgimento da lírica moderna. Tal concepção defende o fato de que a poesia é algo que não é possível dizer de outra maneira. A poesia é, no interior da linguagem, o que permite transmitir o indizível. É neste sentido que a estética romântica iguala poesia e símbolo, diferenciando-o da alegoria, assunto que nos deteremos adiante.

Aos conceitos do belo como totalidade, da arte como organismo vivo, como um todo auto-suficiente cujas partes mantêm uma relação harmoniosa; à equiparação de arte e natureza segundo o princípio produtor, e à unidade fundamental entre forma e conteúdo; a poesia moderna vai se opor. No seu novo conceito, o belo inclui o feio, a fragmentação, o isolamento e a incoerência das partes, a concepção da arte como mundo artificial, da fantasia, do antinatural, do inorgânico, da incompletude e do fracasso, e da separação definitiva dentre a forma e o conteúdo em favor da primeira.

3.1.1 Símbolo x Alegoria

Convém reservar uma atenção especial aos conceitos de símbolo e alegoria, sobretudo, pela distinção entre ambos estruturar-se no Romantismo e pelo símbolo ser considerado por Todorov o conceito reunidor da estética romântica:

Se admitimos reconhecer os traços principais da estética romântica em algumas das categorias [...] – produção, intransitividade, coerência, sintetismo, expressão do indizível -, admitiremos igualmente que o conceito de símbolo se opõe ao da alegoria por uma ou outras dessas categorias e, portanto, que esse conceito, e somente ele, concentra o conjunto ou, ao menos, as grandes linhas da estética romântica. (TODOROV, 1996, p. 277).

Goethe foi o primeiro a estabelecer uma oposição radical entre símbolo e alegoria. Todorov (1996, p.210) cita o poeta romântico dizendo que, para ele, “[...] o belo é uma representação simbólica do infinito”. Segundo o artista, o infinito pode ser conduzido à superfície, ao aparecimento apenas simbolicamente, em imagens e signos. Dessa forma, ao conceito de símbolo são recolhidas as características da natureza poética, a saber, a maneira intuitiva e sensível de apreender as coisas, inicialmente por meio da percepção e, ulteriormente, pela inteligência, o aspecto de intransitividade, o valor em si mesmo e o seu caráter de exemplaridade:

No caso do símbolo, possui uma característica muito precisa: trata-se de uma passagem do particular (o objeto) ao geral (e ao ideal); em outras palavras, a significação simbólica, para Goethe, pertence necessariamente à espécie do *exemplo*: isto é, um caso particular mediante o qual (mas não no lugar do qual) se vê, por assim dizer, por transparência, a lei geral da qual ele emana. O simbólico é o exemplar: o típico, o que permite ser considerado como a manifestação de uma lei geral (TODOROV, 1996, p. 254).

Já a alegoria tem, para Goethe, uma importância secundária. Todorov (1999, p.208 e p.260) recorre à etimologia da palavra para assinalar o distanciamento entre a alegoria e a nova estética em ascensão. Ressalta que a presença do morfema *allos* nessa palavra pressupõe que “[...] a alegoria exige um alhures, ao contrário do belo, que constitui um todo completo em si”. Para Goethe, a alegoria designa diretamente, tem caráter transitivo e

utilitário, podendo ser captada através da intelecção, além de possuir significação obrigatória. Ao contrário do símbolo que vê o geral no particular, a alegoria busca o particular em vista do geral, ou ainda, o particular vale unicamente como demonstração do geral; “[...] o sentido do alegórico é finito, o do símbolo, inesgotável; ou melhor: na alegoria o sentido é acabado, terminado e, portanto, de alguma forma, morto; é ativo e vivo no símbolo”. Alckmar Luiz dos Santos (1990), no artigo “Símbolo x Alegoria: alguns aspectos teóricos”, analisa a distinção goethiana e a reconhece como herdeira da racionalidade do século XVIII que finda, somada à visão filosófica idealista, influenciada por Kant. Para ele, Goethe dá à alegoria importância secundária, ao mesmo tempo em que concede ao símbolo uma ampliação excessiva.

Na contramão do pensamento goethiano, está Walter Benjamin que, segundo Alckmar Luiz dos Santos, toma partido da alegoria baseado em argumentos de cunho sociológico. Benjamin, ao contrário de Goethe, afirma que a alegoria é polissêmica e a concebe como uma forma de crítica à realidade. De acordo com o pensador alemão, “[...] a alegoria mostra ao observador a ‘facies hippocrática’ da história como protopaisagem petrificada... a exposição barroca, mundana, da história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio” (BENJAMIN apud SANTOS, 1990, p.15). Santos (1990, p.15) reconhece tal visão como uma perspectiva claramente ideológica, “[...] na medida em que busca fazer da leitura, simbólica ou alegórica, um instrumento de penetração crítica da realidade”. Reconhece a validade dessa leitura, no entanto, ressalta que

[...] a simbologia não é construída à base de filosofias posteriores a ela.
 [...] A operação lógica de fornecer um sentido coerente ao símbolo e à alegoria não omite sua estruturação analógica, em que as semelhanças com a realidade vão além de um reflexo da ‘queda’ sócio-econômica do mundo ocidental.

Após recorrer a outros teóricos que se debruçaram sobre o assunto, como Hegel, Shopenhauer e Heidegger, Santos reúne aspectos para a definição dos conceitos de alegoria e símbolo buscando traçar diferenças significativas entre ambos. Destaca a abrangência menor e diferente da alegoria em relação ao símbolo, mas, segundo ele, sem qualquer juízo de valor: “[...] podemos pensar o símbolo como o processo que busca uma assimilação

analógica do mundo (cosmos), em seu sentido mais geral. Em segundo plano, surge a alegoria como um processo mais restrito, em que a meta é a assimilação analógica da realidade (imanência)” (SANTOS, 1990, p.16).

De acordo com o autor, a construção alegórica, de caráter metafórico, implica uma leitura mais presa aos elementos do texto, seja por imposições textuais ou da leitura. Tem como característica fundamental a ligação com a realidade, via construção analógica de cunho metafórico; presta-se, dessa forma, à reflexão dos processos históricos. “Essa construção apresenta-se como um esforço de semi-encobrimento do texto, tendo na superfície as palavras em estado denotativo, estruturadas por uma intenção estática evidente” (SANTOS, 1996, p.18). Para que uma estrutura alegorizante se construa, e isso engloba tanto a produção de um texto com caráter alegórico como a possibilidade de leitura sob essa perspectiva, é necessário identificar elementos para índice de alegorização que não conflituem com quaisquer outros do texto e buscar a coerência entre os termos escolhidos de forma que a leitura seja factível. “A não-obediência a qualquer um desses dois preceitos leva a uma invalidação da leitura alegorizante” (SANTOS, 1996, p.18).

Diferentemente da alegoria, o símbolo é um processo único a envolver texto e leitura, posicionando-se como a face totalizadora da realidade. “Toda estruturação textual que nos leve a contactar imagens que extrapolem a realidade pode ser entendida como simbólica” (SANTOS, 1990, p.19). A alegoria, por seu turno, dá conta da fragmentação do homem moderno, incorpora esse processo a sua essência. É desautomatizadora, conscientiza o homem de sua situação. O símbolo, por sua vez,

[...] tenta resgatar a unicidade perdida pelo indivíduo, parece mais capaz de devolver a ele sua condição de microcosmo e sua totalidade de ser humano. Não há, aqui, nenhuma intenção de invocar uma visão mítica do mundo, nem se lamentar pela perda de uma antiga época de ouro. O que se pretende afirmar é que o real valor do indivíduo pode ser resgatado mesmo que esgarçado após séculos de apequenamento. (SANTOS, 1990, p.19).

Ao abordar a discussão de tais conceitos em *Pela Volúpia do Vago: O Simbolismo. O Poema em Prosa nas Literaturas Portuguesa e Brasileira*, Antônio Donizeti Pires (2002, p.247-253) utiliza-se do pensamento de Benjamin para ressaltar como, do símbolo à

alegoria, ter-se-ia processado a passagem do Simbolismo ao Modernismo. Para o estudioso (PIRES, 2002, p.248),

[...] a visão fragmentada defendida pelo pensador alemão, característica da vanguarda alegórica, apresenta correlações essenciais com o pensamento de Octavio Paz, para quem a ironia rasura de forma contundente a concepção analógica do universo professada por Baudelaire e pelos românticos antes dele. Sob outro aspecto, o *símbolo* (no Simbolismo), ao representar uma *busca ideal e espiritual* de unidade e coesão, embasado na teoria das correspondências, é negado pela *alegoria* porque esta, calcada no *real fragmentado* (corroído pela ironia) que vinca a modernidade no século XX, encontra sua melhor expressão na arte de vanguarda – espelho quebrado, mas verdadeiro, da *dessacralização* e da *desumanização* de nossa época. (grifos do autor).

Acompanhando a leitura que Pires (2002) faz do pensamento benjaminiano, reconhece-se a legitimação, por Benjamin, do procedimento alegórico como inerente e característico da vanguarda. Benjamin concebe a obra vanguardista como aberta, alegórica, polissêmica e transcendente, ultrapassando a mera cópia da realidade empírica, desdobrando-se continuamente em novos significados e reconhece a nova condição humana como a responsável pelo primado da alegoria em relação ao símbolo. De acordo com Walter Benjamin e outros autores citados ao longo do estudo de Antônio Donizeti Pires (2002, p.250), vale ressaltar, José Guilherme Merquior e Davi Arrigucci Jr.,

[...] em oposição ao símbolo, a vanguarda expressa alegoricamente um mundo em crise, fragmentado, caótico e instável, habitado por um sujeito também instável, sem valores permanentes aos quais se apegar, e bombardeado continuamente por radicais transformações. Um tal mundo, impassível a qualquer teoria analógica do universo, não poderia [...] ser espelhado por nenhum símbolo, por nenhuma busca - mesmo ilusória - de transcendência.

No entanto, o estudioso frisa a determinante influência da estética simbolista em poetas e escritores ulteriores, e dentre tais influências, destaca “[...] a reabilitação do lirismo e a conformação de um novo estatuto para a prosa” (PIRES, 2002, p.251). E conclui a discussão apresentada com o seguinte parágrafo:

Em síntese: Romantismo. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. Impressionismo. Decadentismo. Simbolismo. Modernismo (fraturado em

outros tantos *ismos* como Expressionismo, Cubismo, Surrealismo...): eis os vários e tortuosos caminhos percorridos pela modernidade literária, vincada, como vimos, pela fragmentação crescente do ser humano e pela consciência estética cada vez mais exacerbada. Assim, a partir do final do século XVIII, quando se estilham a musa clássica e todo o arsenal poético-estético-ideológico que a sustenta, perde-se gradativamente a unidade do Eu, do mundo, da vida, da arte. Ou, em outras palavras, conquista-se a arte para a própria arte, a poesia para a própria poesia, o ser humano para o próprio ser humano. Este, desde sempre condenado à solidão ontológica, mas agora sem valores sólidos e eternos aos quais se apegar – a não ser a arte, na perspectiva que temos trilhado – não tem outro remédio senão expor suas fraturas existenciais e juntar os fragmentos de seu Eu e de seu mundo estilhamados. (PIRES, 2002, p.253).

Em face dessa nova perspectiva, João Guimarães Rosa surge na literatura brasileira como herdeiro de todas essas transformações, na vida e na arte. No entanto, o escritor mineiro - como bem assinala Octavio Paz como sendo uma das vertentes da literatura contemporânea, em pensamento apresentado posteriormente neste estudo - filia-se a um veio literário que busca a reconciliação do eu consigo mesmo e com o universo. Ao referir-se à produção em prosa do autor, Nelly Novaes Coelho (1975, p.02) assinala que

[...] o desenlace de todas as narrativas de Guimarães Rosa fogem ao pessimismo e à desesperança que marca certa linha da literatura contemporânea, - a literatura que reflete o homem “dessacralizado”, o homem que, com a perda de Deus, perdeu o seu equilíbrio vital e sua ligação com o universo.

Em Guimarães Rosa vemos, pois, surgir a nova atitude do homem contemporâneo: a não rejeição de sua condição humana, a despeito de suas fraquezas inevitáveis e fracassos, e principalmente pelo obscuro sentimento de pertencer ao universo cósmico ou de participar, de maneira essencial do *continuum vital*.

É a essa vertente que Guimarães Rosa se aproxima com sua prosa, o que podemos identificar também em suas composições em verso. Embora profundamente envolvido e motivado por uma linguagem metapoética, consciente da palavra como criação e não apenas como representação da realidade, Guimarães Rosa reconhece na renovação da linguagem o caminho para a renovação do mundo, para a superação humana e vislumbra na renovação estética a possibilidade de construir uma nova sociedade, um homem novo. Dessa forma, a representação simbólica presentifica-se nas composições do autor, na medida em que ambiciona, ainda que cercada de aspectos metapoéticos, a transcendência.

3.2 HUGO FRIEDRICH

O texto de Hugo Friedrich, *A Estrutura da Lírica Moderna* (1978), começa definindo a arte moderna, e a poesia em particular, a partir do conceito de dissonância. Para o autor, “[...] a junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Ao contrário do sintetismo romântico, a dissonância é a não-fusão dos contrários, uma tensão que não se resolve. No referido livro, o autor realiza uma análise da poesia contemporânea, mas, para isso, tem de se remeter às origens da poesia moderna; além de outros poetas, recorre a Baudelaire e também a dois dos autores que podem ser considerados os seus fundadores: Rimbaud e Mallarmé. Seguindo o seu percurso, ressaltamos as características da poesia moderna e contemporânea, detendo-nos nos autores nomeados.

Friedrich assinala que a poesia moderna não é de fácil acesso, pois fala de maneira enigmática e obscura, e sua obscuridade é intencional. Afastada de conteúdos inequívocos, a poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação. Essa nova perspectiva afeta profundamente a relação da criação poética e sua recepção, gerando um efeito de choque cuja vítima é o leitor. Referindo-se ao receptor dessa nova poesia, o autor afirma que a obscuridade poética “[...] o fascina, na mesma medida que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p.15).

Quando a poesia refere-se a conteúdos, não os trata descritivamente. Ela nos conduz ao âmbito do não-familiar, torna-os estanhos, deforma-os. Não quer mais ser medida com base ao que comumente chama-se realidade: a lírica moderna tenta transformar a realidade; o próprio do poetar moderno é a sua dramaticidade agressiva contra a intimidade comunicativa que a lírica romântica procurava (para os românticos, a lírica é tida muitas vezes como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal). Arraiga-se no leitor a impressão de anormalidade, surpresa, estranheza. A não-assimilação permanece uma característica crônica dos poetas modernos e a incompreensibilidade é uma característica da

sua vontade estilística. “As dissonâncias internas da poesia tornaram-se conseqüentemente também dissonâncias entre obra e leitor” (FRIEDRICH, 1978, p.45).

João Cabral de Melo Neto (1998), ao discutir sobre a “função moderna da poesia” diz que o tipo de poema criado pelos poetas modernos é incompatível às condições de existência do leitor desse período. Em relação ao poeta desse momento, Cabral (MELO NETO, 1998, p. 98) afirma que “[...] a apresentação (não organizada em formas ‘cômodas’ ao leitor) de sua, rica embora, matéria poética faz da obra do poeta moderno uma coisa difícil de ler, que exige do leitor lazeres e recolhimento difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna”. Por não ser funcional, tal produção poética exige do leitor um enorme esforço para se colocar acima das contingências de sua vida:

Talvez a explicação desse aspecto da poesia moderna esteja na atitude psicológica do poeta de hoje. O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem de expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. (MELO NETO, 1998, p.99).

Quanto aos aspectos valorizados da poesia, a época precedente indicava, preponderantemente, as qualidades de conteúdo e as descrevia como categorias positivas. Com a nova forma poética, surgem também outras categorias, quase todas negativas e referidas mais à forma que ao conteúdo. São elas a desorientação, a dissolução do que é corrente, o sacrifício da ordem, a incoerência, a fragmentação, a poesia despoetizada, as imagens cortantes, a repentinidade brutal, o deslocamento, o modo de ver astigmático, o estranhamento. Essa moderna separação entre língua e conteúdo a favor da primeira trouxe consigo a permissão de fragmentar o mundo a serviço do encantamento. A escuridão e a incoerência tornam-se pressupostos da sugestão lírica e, contra o poetas anterior, na nova poesia, deve transparecer o caos. Esse novo modo de escrever provoca estranhamento, um completo “alheamento” a fins de se conduzir à poesia superior.

A essas características somam-se interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmento do mundo em vez de unidade, mistura daquilo que

é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística; mas também um agudo intelectualismo, uma operação fria, análoga ao regulado pela matemática que alheia o habitual: é essa a estrutura dentro da qual se situaram a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud e de Mallarmé.

O primeiro poeta a empregar a palavra “modernidade” foi Charles Baudelaire. As suas composições giram em torno desta problemática: a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica (FRIEDRICH, 1978, p. 35). Em seu livro *As Flores do Mal*, de 1857, percebe-se já a ruptura com o Romantismo, instaurando uma lírica oposta à confissão. Com ele, começa a despersonalização da lírica moderna, no sentido de que a palavra lírica já não nasce da unidade entre poesia e pessoa empírica. Aqui se funda a separação absoluta entre lírica e coração: a lírica moderna separou-se tanto do coração quanto a forma separou-se do conteúdo.

No aspecto temático, Baudelaire afasta-se de certo Romantismo com o seu conceito de modernidade: sob o aspecto negativo, descreve o mundo das metrópoles, sem plantas, com sua fealdade, seu asfalto e a sua solidão no barulho dos homens. Mas o conceito de modernidade de Baudelaire é dissonante, faz do negativo ao mesmo tempo algo fascinante (FRIEDRICH, 1978, p.43-44). Leia-se o poema “O cisne” como exemplo da poética baudelairiana:

O CISNE

A Vitor Hugo

I

Andrômaca, é em ti que eu penso! Àquele rio,
Espelho triste em que outrora resplandeceu
Tua dor de viúva em majestoso brio,
Simoente irreal que teu choro cresceu,

Súbito fecundou minha fértil saudade,
Quando ia cruzar o Carrossel atual.
A velha Paris não é mais!(uma cidade
Muda mais rápido, ai, que um coração mortal);

Em minha mente vejo o campo de barracas,
Fustes, capitéis numa pilha de bosquejos,
Ervas, pedras que as poças tornam verdes placas,
Brilhos do bricabraque sobre os azulejos.

Ali ficavam bichos em exibição;
 Ali eu vi num dia de céu claro e frio,
 No instante em que o trabalho acorda e um tufão
 De lixo vem cortar o ar sombrio em silêncio,

Um cisne, que fugira da gaiola, só,
 A esfregar os seus pés no seco pavimento,
 E arrastar sua branca plumagem no pó.
 Junto ao regato sem água, o bico sedento,

Nervoso, no chão duro as asas mergulhando,
 Seu coração imerso no lago natal,
 Dizia: “Sem trovões, sem chuvas, até quando?”
 Eu vejo este infeliz, mito estranho e fatal,

Erguer algumas vezes, qual o homem de Ovídio,
 Rumo ao azul irônico e cruel dos céus,
 A cabeça ansiosa, convulso, em dissídio,
 Como a endereçar reprovações a Deus!

II

Paris muda! porém minha melancolia
 Não!, andaimes, palácios novos, avenidas,
 Blocos, para mim tudo vira alegoria,
 E mais que as pedras, pesam lembranças queridas.

Também em frente ao Louvre uma imagem me oprime:
 Penso em meu cisne, no seu gesto delirante,
 Tal qual os exilados, grotesco e sublime,
 Roído de um desejo sem fim! e adiante,

Andrômaca, em ti, de um grande esposo roubada,
 Sob o poder de Pirro, gado sem valor,
 Junto à tumba deserta em êxtase curvada;
 Mulher de Heleno, mas a viúva de Heitor!

Penso naquela negra, magricela e tísica,
 Os pés na lama, de olhos na procura aflita
 Dos coqueiros ausentes da África magnífica
 Por detrás das muralhas de bruma infinita;

Nos que perderam o que não se recupera
 Jamais, jamais! nos que lambem suas feridas
 E vão mamar na Dor como uma boa fera!
 Nos órfãos magros tal qual flores ressequidas!

No exílio, na floresta onde fiz minha trilha,
 Uma velha lembrança sopra nos metais!
 Penso nos marinheiros deixados na ilha,

Nos presos, nos vencidos!... e outros tantos mais!

Baudelaire quer excluir a natureza para fundar o reino absoluto do artificial, das paisagens inorgânicas, de modo que o inorgânico e o artificial são valorizados e contrapostos ao real. No ensaio “O pintor da vida moderna”, considerado o marco inicial da modernidade na literatura francesa, Baudelaire exalta os desenhos e aquarelas do artista Constantin Guys, reconhecendo em suas obras “a tarefa de procurar e explicar a beleza na modernidade”. Em seção intitulada “O elogio da maquilagem”, Charles Baudelaire (1991, p.116) reflete sobre a questão do belo e reconhece a natureza como causa da desgraça do homem e o artificial como modo de superação:

A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. A natureza foi tomada nesse tempo como base, fonte e tipo de todo bem e de todo o belo possíveis. [...] a natureza não ensina nada, ou quase nada, isto é, obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a se garantir, como pode, contra as hostilidades da atmosfera. Também é ela que leva o homem a matar seu semelhante, a comê-lo, a seqüestrá-lo, a torturá-lo; pois, logo que saímos da ordem das necessidades e das urgências para entrar na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode aconselhar o crime. [...] Passem em revista, analisem tudo o que é natural, todas as ações e os desejos do puro homem natural, encontrarão apenas o detestável. Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano bebeu no ventre de sua mãe, é originalmente natural. Contrariamente, a virtude é artificial, sobrenatural, uma vez que foram necessários, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, sozinho, teria sido incapaz de descobrir.

No referido ensaio, Baudelaire critica os pintores de sua época por caracterizarem seus personagens como na Idade Média, na Renascença ou no Oriente, reivindicando que apreciem a beleza de sua época. Defende que a arte é constituída de um elemento imutável, mas que convive com outro que é transitório, fruto da atualidade que cerca o artista: “A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (BAUDELAIRE, 1991, p.109). Philippe Willemart (1991, p.99), no ensaio “A modernidade na literatura francesa”, afirma:

O transitivo da moda, o fugitivo do rosto da mulher, o contingente da maquilagem, revelam uma beleza eterna e imutável. Essa aliança entre o

contingente e o imutável, o passageiro e o eterno, que define a arte da modernidade, autoriza os artistas a incluir nos seus quadros qualquer objeto que os cerca, desde o daguerreótipo até a locomotiva, passando pelos canhões e ruas de Paris.

Também o conceito de belo transforma-se em relação ao Romantismo: agora a beleza limita-se às formas métricas e à vibração da linguagem. Os seus objetos já não suportam o conceito de beleza antigo. Tal estética também inclui o feio, equivalente ao novo mistério a penetrar-se. A feiúra e o disforme valorizam-se por produzir surpresa, assalto inesperado. Contudo, a poesia de Baudelaire aspira também a uma idealidade, mas o particularmente moderno desse desejo é o fato de que a chegada seja apenas uma possibilidade que, embora conhecida, não lhe será concedida. A partir do Romantismo europeu, nascem versos que mais querem soar que dizer, divorciando-se do seu caráter informativo. O lírico transforma-se em mágico do som.

Com Rimbaud, a poesia alcança os limites que foram esboçados em Baudelaire (FRIEDRICH, 1972, p. 60). As tensões não resolvidas, mas ordenadas nas formas severas das “Flores do mal”, tornam-se dissonâncias absolutas. O objetivo do poeta de Rimbaud é chegar ao desconhecido, mas este não tem conteúdo. A visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços. O sujeito dessa poesia não é o eu empírico, pelo contrário, há um despojamento do “eu”, que passa a ser concebido como uma multiplicidade de vozes dissonantes (FRIEDRICH, 1972, p. 62), acelerando-se o processo de desumanização. A revolta na poesia dirige-se também ao passado, destruindo a tradição e o velho conceito do belo. Assim Arthur Rimbaud (1997, p.17-18) inicia Uma Temporada no Inferno:

Antes, se lembro bem, minha vida era um festim em que se abriam todos os corações, todos os vinhos corriam.

Uma noite, fiz a Beleza sentar no meu colo. E achei amarga. Injuriei.

Me preveni contra a justiça.

Fugi. Ó bruxas, ó miséria, ó ódio, a vós meu tesouro foi entregue!

Consegui desaparecer no meu espírito toda a esperança humana. Para extirpar qualquer alegria dava o salto mudo do animal feroz.

Chamei o pelotão para, morrendo, morder a coroa dos fuzis. Chamei os torturadores para me afogarem com areia, sangue. A desgraça foi meu

Deus. Me estendi na lama. Fui me secar no ar do crime. Preguei peças à loucura [...]

A incomunicabilidade com o público e com o passado é também traço dessa poesia e tal característica permanecerá como uma constante na arte e na poesia moderna.

A metáfora absoluta permanece como um meio estilístico dominante da lírica posterior. Na poesia de Rimbaud, a explosão ocorre não na sintaxe, mas nas representações, que são protuberâncias da fantasia e as imagens são incoerentes entre si. Os complexos de imagens isoladas nascem da mistura das coisas mais opostas: do belo com o repugnante, do sórdido com o estático, num total caos do conteúdo. Essa manifestação arbitrária e incoerente das imagens faz com que a poesia torne-se cada vez mais abstrata, no sentido de que não tolere um possível vínculo com a realidade. Desde Rimbaud, a lírica já não cuida da relação com o mundo real; pelo contrário, visa à destruição da realidade e a ruptura do velho estado metafórico (FRIEDRICH p. 73). Isso se dá pelo percurso incomum que o poeta deve percorrer para realizar, de acordo com Rimbaud em carta a Georges Izambard (RIMBAUD, 1991, p.120), a verdadeira poesia. Para ele, o poeta deve se tornar visionário, “trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*” (grifo do autor). Em carta a Paul Demeny, Rimbaud (1991, p. 122) torna a afirmar o método de vidência que deve utilizar o poeta:

Digo que é preciso ser *visionário*, tornar-se *visionário*. O Poeta torna-se visionário por um longo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos* Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota nele próprio todos os venenos, para guardar-lhes somente as quintessências. Inefável tortura em que precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, e o supremo Sábio! Pois atinge o *desconhecido!* Uma vez que cultivou sua alma, já rica, mais que ninguém! Atinge o desconhecido, e quando, desnortado, acabasse por perder a inteligência de suas visões, ele as viu. (grifos do autor).

E como o poeta busca alcançar o desconhecido, algo novo, é necessário que ele busque também novas formas de expressão: “peçamos aos *poetas* do *novo* idéias e formas.” (RIMBAUD, 1991, p.123).

Também a idéia do feio, que já tinha aparecido em Baudelaire, intensifica-se. A estreita aproximação entre o belo e o feio produz aquela dinâmica de contraste que é a que determina essa poesia. A temática fragmentada é acompanhada por uma visão desfigurada, insólita do mundo, pois a vontade dessa arte não é concluir, mas romper. A nova linguagem não faz voltas à realidade, mas obriga o olhar a dirigir-se ao próprio ato criado por ela, num mundo cuja realidade existe só na língua, na fantasia. Como ressalta Todorov (1996, p.199), em poesia deve-se falar de construção em vez de imitação. “*Mimesis*: sim, mas contanto que se lhe dê o sentido de *poiesis*”.

Todas essas características resultam no que se poderia chamar a moderna técnica de fusão, colaborando com a desrealização e que se manifesta na renúncia aos meios de conexão e no isolamento que confere intensidade às palavras. Toda distinção normal entre as coisas é suprimida, nomeando somente partes em lugar do todo. Resumindo: com Rimbaud, a poesia torna-se mais abstrata; não há reprodução, há visão, enquanto a dissonância entre o sentido absurdo e a força musical absoluta levam a associá-la a uma música atonal.

O outro autor determinante na constituição da poesia moderna é Mallarmé. Da sua poesia resultou um novo tipo de lírica moderna, completamente afastada da vulgaridade e daquilo que é habitual. Por isso a dificuldade de sua leitura e a obscuridade própria de sua poética. Friedrich (1978, p.95) destaca, em suas composições,

[...] ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração, fantasia guiada pelo intelecto, aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta, as categorias negativas.

Mallarmé imprime nos objetos o ser absoluto, o nada, tornando-os enigmáticos, obtendo o sentido de mistério essencial nas coisas familiares; sua poesia é canto do mistério. Há um afastamento e aniquilamento dos objetos que leva a uma ausência definitiva, a nenhum acontecimento objetivo, mas somente a linguagem. A lírica sempre deixou oscilar a palavra em seus múltiplos significados e Mallarmé leva esta possibilidade

ao extremo, convertendo a possibilidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de sua poesia.

Tal poesia possui uma frieza tranqüila, que elimina tanto o real quanto o humano, em um total afastamento da vida natural e da humanidade normal, conduzindo a uma neutralidade suprapessoal. Em Mallarmé, a relação música/poesia, já esboçada na lírica anterior, alcança o seu ponto máximo.

O fragmento adquire a categoria de símbolo da perfeição e este é um dos princípios fundamentais da estética moderna. A poesia ideal, seria para Mallarmé “o poema calado e branco”. O silêncio ocupa um lugar de muita importância em sua poética que tende ao impossível. Essa aproximação da poesia com o silêncio, com o indizível, torna-se uma tendência moderna: ela tende a anular-se, anunciando o fim da poesia em geral.

O conceito do nada, que está no eixo da poesia de Mallarmé, é transcendente, mas vazio. A relação entre nada e linguagem funda-se na idéia de que o absoluto (o nada), convoca a língua a encontrar nele a sede de sua aparição pura. O objeto deve tornar-se, na palavra, idéia pura.

Como Friedrich assinala, a lírica moderna deriva, fundamentalmente, das características advindas do Romantismo e da nova poesia inaugurada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Duas tendências delineam-se no quadro geral da lírica do século XX, as mesmas que no século passado haviam sido iniciadas por Rimbaud e Mallarmé: uma seria a que tende a uma “festa do intelecto”, ou seja, uma lírica da intelectualidade e da severidade das formas; outra, a que tende a uma “derrocada do intelecto”, e dessa forma, voltada à criação formalmente livre, alógica, e que correspondem à polaridade entre forças cerebrais e forças arcaicas. Ambas coincidem no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante, substituindo-a por uma sugestividade ambígua (FRIEDRICH, 1978, p.143-144).

Para a poesia desse século, a força transformadora reside na fantasia metafórica. A diferença relativa à lírica precedente reside no fato de que o equilíbrio entre conteúdo de expressão e modo de expressão é posto de lado pelo predomínio deste último. Neste estilo incongruente, os temas tornam-se quase insignificantes. A dissonância entre significado e significante é uma lei da lírica moderna. Ela está sempre em busca da nova linguagem, que

é dissonante, brutalizada e divina. A ruptura entre autor e público é mantida por meio de efeitos de choque, manifestando-se no estilo “anormal” da nova linguagem, que deseja evitar ou transformar contextos e ordens de relação que se reflete na hostilidade à frase, no fragmentarismo, na ambigüidade léxica e sintática. Percebe-se, na clara consciência da forma e na rejeição à inspiração e à emoção, o processo de desromantização da poesia. Tais composições enfatizam os traços fundamentais da poesia moderna: evasão do real, fragmentarismo, ruptura com a tradição e composição fundamentada na magia da linguagem, além de um agudo intelectualismo.

3.3 OCTAVIO PAZ

Octavio Paz, em *A Outra Voz* (1993), oferece-nos uma leitura do momento literário advindo com o século XX, caracterizando-o como esmaecedor de uma “tradição da ruptura” instaurada na modernidade. O autor trilha o caminho percorrido pela literatura dos últimos tempos, concebendo a poesia deste final de século como misto de herança e negação dos movimentos romântico e de vanguarda. Para ele, “[...] assistimos agora à falência das duas idéias que constituíram a modernidade desde seu nascimento: a visão do tempo como sucessão linear e progressiva voltada para um futuro cada vez melhor e a noção de mudança como forma privilegiada da sucessão temporal” (PAZ, 1993, p.07).

Paz reconhece a crítica como o traço definidor da Idade Moderna, um completo repensar de valores e crenças, dando origem a conceitos fundamentais da nossa era como os de progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência, técnica; “[...] crítica, entendida esta como um método de pesquisa, criação e ação.” (PAZ, 1993, p.34). Como produto de uma idade crítica, caracterizada, fundamentalmente, pelo questionamento de conceitos e valores pré-estabelecidos, as construções utópicas surgem como promessas de revolução e reforma, na iminência de ocupar o espaço deixado pelas incertezas do espírito crítico. “Cada época se identifica com uma visão do tempo e na nossa a presença constante das utopias revolucionárias denuncia o lugar privilegiado que tem o futuro para nós” (PAZ, 1993, p.36).

No entanto, apesar das imensas conquistas da técnica, começou-se, a partir do século XX, a se duvidar do progresso, a grande idéia condutora do Ocidente e do mito intelectual. Os avanços científicos e tecnológicos trouxeram consigo, não apenas o desenvolvimento, mas instauraram o permanente clima de apreensão frente à indústria bélica e à intolerância humana.

A modernidade nasceu com a afirmação do futuro como terra prometida que nos espera e muitos se perguntam: sairá o sol amanhã para os homens? [...] A modernidade se identificou com a mudança, concebeu a crítica como instrumento desta mudança e identificou ambas com o progresso. [...] Hoje assistimos ao crepúsculo da estética da mudança. A arte e a literatura deste fim de século perderam paulatinamente seus poderes de negação; há muito tempo suas negações são repetições rituais, fórmulas suas rebeldias, cerimônias suas transgressões. Não é o fim da arte: é o fim da *idéia* da arte moderna. Ou seja: o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura. (PAZ, 1996, p.52-53).

Embora reconhecendo este novo momento literário, Octavio Paz (1996, p.54) recusa o termo “pós-modernidade”, pois tal conceito denuncia um aprisionamento da crítica à idéia inicial de progresso: “Insistir no pós-moderno é continuar sendo prisioneiro do tempo sucessivo, linear e progressivo”. Paz acredita que, diferentemente do pensamento clássico que prestigiava o passado como paraíso natal que um dia abandonamos e da concepção moderna de futuro como terra prometida, a nova estrela é a do agora. Essencialmente presente em todos os momentos da poesia, mas intensificada no fim do século passado, a arte poética contemporânea configura-se como reconciliação das duas metades da esfera: o corpo e a alma, o presente e o passado, o eu e o tu, na busca do poeta pelo encontro com o seu “eu” cindido. “A poesia que começa neste fim de século – não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência” (PAZ, 1996, p.56-57). Para Paz, os poetas de hoje buscam não mais a mudança, mas “o princípio invariável que é o fundamento das mudanças”.

A nova poesia seria a herança do diálogo entre dois extremos advindos da produção romântica. Tais composições tiveram como tema do seu canto o próprio canto ou seu cantor, dando origem a dois princípios básicos: a analogia e a ironia. A analogia é a tradição central da poesia moderna, ela “[...] se insere no mito; sua essência é o ritmo, quer dizer, o

tempo cíclico feito de aparições e desapareções, mortes e ressurreições”. Gêmea adversária, a ironia “é a manifestação da crítica no reino da imaginação e da sensibilidade; sua essência é o tempo sucessivo que desemboca na morte” (PAZ, 1996, p.38). A partir desses dois extremos, Octavio Paz reconhece a filiação de dois grandes poetas da modernidade. Através das suas composições que objetivam o poema absoluto, partindo da identidade final entre o ser e o nada, a palavra e o silêncio, Stéphane Mallarmé atualiza a consciência da arte poética. Walt Whitman recolhe o tema romântico do poeta como assunto do poema, no entanto, não fala da sua vida, remete-se a um eu que é um nós. Recupera o caráter arquetípico do tempo pela imersão no agora e vale-se de uma linguagem simples, aproximando-se da origem da poesia: a palavra falada.

Através da análise dos poemas de Ave, Palavra, buscamos mostrar que Guimarães Rosa está próximo dessa poesia de convergência, de que nos fala Octavio Paz. A poesia rosiana assinala a procura por realizar o encontro entre o poeta e o outro, desembocando no encontro consigo mesmo, recuperando o tempo arquetípico que envolve a poesia e o ser. Não deixa, por isso, de mostrar-se consciente da arte poética, traço fundamental da modernidade, reconhecendo-lhe não apenas o valor estético, mas o papel transformador da realidade de um povo.

4 Guimarães Rosa

Ao traçar um panorama da literatura brasileira, o nome de João Guimarães Rosa impõe-se, indiscutivelmente, entre os maiores escritores de todos os tempos. Ao contrário de muitos artistas, renegados em sua época, Guimarães Rosa usufruiu o reconhecimento da crítica, tendo sua ascensão coroada com a publicação, em 1956, do romance *Grande Sertão: Veredas*:

Graças a ele, Guimarães Rosa foi reconhecido quase unanimemente como um dos maiores escritores brasileiros, pela originalidade criadora do estilo e da visão do mundo. Dentro de uma tendência gasta, como o regionalismo [...] conseguiu fazer um livro de valor universal, em que os elementos pitorescos são meros condutores de um senso profundo dos grandes problemas do homem. Isso é devido à sua capacidade de criar um estilo próprio, baseado na contribuição regional e remontando, graças ao arcaísmo desta, às velhas matrizes da língua. Mas que ao mesmo tempo é apto para exprimir com sutileza todos os matizes da inquietação moral e metafísica, encontrados apenas na mais requintada literatura do Ocidente. Esta fusão de local e universal, presente e eterno, aproxima a sua obra das grandes experiências literárias da cultura moderna. (CANDIDO, 1983, p.366).

Assis Brasil (1969) reconhece o ano de 1956 como um marco genuinamente estético na literatura brasileira. Segundo o autor, a poesia, o conto e o romance “[...] romperam, a partir daquele ano, com os últimos resquícios do movimento de 22, ultrapassaram suas constantes ou reformularam seus valores” (BRASIL, 1969, p.15). O crítico identifica pontos básicos que, a seu ver, confirmam a transformação em tais gêneros literários: o surgimento da poesia concreta; a publicação de *Contos de Imigrante*, de Samuel Rawet; e dos romances *Doramundo*, de Geraldo Ferraz e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Pode-se contestar a menção a Samuel Rawet e a Geraldo Ferraz, mas é preciso aceitar a referência à poesia concreta e a Guimarães Rosa. Ao referir-se ao autor de *Grande Sertão: Veredas*, Brasil (1969, p. 17) destaca que,

[...] sem desligar-se, totalmente, da tradição oral de narrar uma história, João Guimarães Rosa reinventa o processo em nível literário, valorizando o coloquial e mostrando, de maneira criadora, toda a alquimia verbal por que passa a língua em seus inúmeros caminhos para a meta ideal: a linguagem artística.

Brasil também assinala a ruptura rosiana com as formas de expressão lusitanas clássicas e brasileiras, embora perdurem no escritor a raiz comum, a presença etimológica e certa erudição latinista. Outro aspecto enfatizado pelo crítico é a emancipação que o escritor mineiro confere ao regionalismo brasileiro ao retratar não somente uma situação nacional ou local, mas sim, assinalando nesse gênero literário o que existe de universal no homem.

Franklin de Oliveira (2001) também sublinha a contribuição de Guimarães Rosa para a renovação da literatura regionalista brasileira afirmando que, antes dele, produziram-se no país “livros vingadores”. De acordo com o crítico, “[...] esses livros reelaboraram matéria do tempo presente, o tempo atual à sua criação [...] A grande revolução guimarasiana consistiu em romper, dialeticamente (conservá-la, ultrapassando, no conceito hegeliano), essa forte tradição da inteligência brasileira” (OLIVEIRA, 2001, p.480). Um segundo aspecto a que se reporta Franklin de Oliveira (2001, p.481) é a presença da religiosidade na obra rosiana: “[...] nada repugnava mais João Guimarães Rosa do que a literatura que despoja o homem do atributo de sua transcendência”. No entanto, esclarece que a religiosidade em Guimarães Rosa não se manifesta de maneira dogmática. Alimenta-se de um sincretismo que visa a uma harmonia com o universo:

[...] a religião, para ele, não era matéria teológica, sim intuição e sentimento do universo: o mundo e, nele, a radiosa aventura humana. A obra rosiana, para quem saiba ler, é um ato que busca a santidade do homem. Como Radmacker, poderia ele dizer, e na realidade o disse em termos de ficção: “O mundo contemporâneo está reclamando um novo tipo de santo – de um santo bem deste mundo, como um tipo de homem que saiba reunir e harmonizar em si todos os diferentes lados nobres do ser humano, conservando-lhes a sua respectiva altura em dignidade”. Porque esta era a edificação humana a que aspirava, os valores mais presentes à sua obra são a coragem, a alegria, o amor (OLIVEIRA, 2001, p.482).

Tal religiosidade implica “[...] a descoberta, a reafirmação de um essencial traço da subjetividade do homem, que admite um deus, o qual, contudo, para existir, precisa de ser por nós pensado” (OLIVEIRA, 2001, p.490). A religiosidade em questão identifica-se com a necessidade do homem de buscar sua origem, de reconciliar-se com o universo e com seu eu. “Em Rosa, no desempenho da missão arquimédica de levantar o mundo, a religiosidade

surge [...] do mesmo grau em que ela pode ser exercida tanto pela fé quanto pela filosofia e a arte”.

A religiosidade, assim como a linguagem poética de suas composições, torna-se também um meio de o autor remontar às matrizes da língua. Como se acentuou no capítulo dedicado à discussão da linguagem poética, pensamento mítico-religioso e linguagem possuem origens praticamente impossíveis de serem delimitadas. Tais modos de apreensão do mundo implicam um no outro, geram um ao outro e Guimarães Rosa soube muito bem como apropriar-se essencialmente desses elementos.

Antonio Candido (1964, p.121), em “O homem dos avessos”, afirma que o traço fundamental de João Guimarães Rosa é a absoluta confiança na liberdade de inventar. “Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto”, diz o crítico, “é deslumbrante essa navegação nesse mar alto, esse jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição, no enredo, na psicologia”. Isso se dá porque,

[...] para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar sua pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente. (CANDIDO, 1964, p.121-122).

Tais virtualidades foram bastante exploradas em sua fortuna crítica, em especial, o uso das virtualidades da linguagem. Um dos ensaios de grande importância é o de M. Cavalcanti Proença (1959), “Trilhas no Grande Sertão”. Embora o texto investigue, sobretudo, a linguagem de Grande Sertão: Veredas, o referido ensaio contribui para a compreensão do estilo rosiano em geral. Cavalcanti Proença ressalta, na linguagem de João Guimarães Rosa, a presença de uma carga emotiva muito forte, tendente, assim como a linguagem oral, a um pendor enfático, o que o leva a buscar novas estruturas formais, já que tal maneira de conceber a linguagem choca-se com a escrita tradicional. Seu permanente dinamismo faz com que despreze as formas estratificadas, ainda que parta da linguagem estabelecida para realizar seu processo de criação. Ao indagar-se sobre a invenção ou não de uma nova língua por Guimarães Rosa, Cavalcanti Proença (1959, p.217) nega tal questionamento, dizendo que “[...] o que ocorreu foi a ampla utilização de virtualidades da nossa língua, tendo a analogia, principalmente, fornecido os recursos de

que ele se serviu para constituir uma fala capaz de refletir a enorme carga afetiva do seu discurso”.

Partindo do caráter neologístico da obra rosiana, o ensaísta destaca nessas composições, quanto ao vocabulário, a utilização de latinismos, sufixações e prefixações inesperadas, além de arcaísmos reanimados e adaptados à nova existência. Sintaticamente, o autor vale-se de expletivos, pleonasmos, formas interjetivas de conteúdo semântico nulo, uniformização de formas irregulares, variabilidade de formas regulares e a quase permanente alteração na ordem das palavras. Apresentam-se também como estilo da escrita rosiana a ênfase no conteúdo através da prefixação, da justaposição, da aglutinação, além de valer-se de recursos sonoros como a rima, a aliteração e o ritmo da frase (PROENÇA, 1959, p.219-220).

4.1 GUIMARÃES ROSA E MAGMA

Aliando as inovações descritas acima com a profunda sensibilidade do artista, dá-se corpo às narrativas de João Guimarães Rosa. Elas se revestem de uma poeticidade em que som e sentido se unem para intensificar a presença do signo motivado, como propõe Jakobson (1970, p.118-162), e tal primor caracteriza a presença da linguagem poética em suas criações em prosa, além de proporcionar ao artista o reconhecimento de sua obra. Sua produção em verso, no entanto, não segue o mesmo caminho glorioso trilhado pela prosa. Torna-se objeto de atração e repulsa, advindas, principalmente, do próprio autor.

Antonio Candido, em *A Presença da Literatura Brasileira: Modernismo* (1983, p.365), ao referir-se à coletânea de estréia de Guimarães Rosa, *Magma*, evidencia a irrelevância que a obra tem, até então, dentre as produções rosianas:

A sua carreira literária teve como prólogo o prêmio a um livro de versos que não publicou. Mas começa realmente com *Sagarana* (1946), livro de contos que lhe deu renome e se caracterizava por um tipo de regionalismo, no qual a invenção, inclusive lingüística sobrepujava de muito os valores locais.

Magma só foi publicado em 1997, após Guimarães Rosa demonstrar, em diferentes momentos, interesse e desdém por sua publicação. Segundo Maria Célia Leonel, em *Guimarães Rosa: Magma e Gênese da Obra* (2000), o escritor teria realizado um “último

expurgo” em Magma, com a intenção de entregá-lo ao editor, em fevereiro de 1938. Depois, em 1946, a primeira edição de Sagarana anuncia a publicação, para breve, do livro de estréia (LEONEL, 2000, p.33). Mesmo após a morte de Guimarães Rosa, Magma frequenta o cenário midiático e editorial, refletindo o interesse e a hesitação em sua publicação, que “[...] já constava em 1990, na tabela de preços da Nova Fronteira” (LEONEL, 2000, p.34), editora responsável por sua publicação.

Na “nota editorial” presente na abertura de Magma, diz-se que, na verdade, “[...] este livro não teve prosseguimento na obra do autor. Seu subtítulo poderia ser: ‘O começo e o fim do poeta Guimarães Rosa – *Requiescat in pace*’ (NOVA FRONTEIRA, 1997, p.5). No entanto, além dos poemas que o escritor reúne para publicação e que fazem parte de Ave, Palavra, no Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, há dois outros conjuntos de poemas inéditos (LEONEL, 2000, p.37).

Algumas são as pistas encontradas pela pesquisadora (LEONEL, 2000, p.31-37) para justificar o sentimento ambíguo de Guimarães Rosa em relação a sua produção poética. Uma delas seria a busca de uma suposta liberdade de criação que, de acordo com o autor em entrevista a Günter Lorenz, a poesia formal não permitiria. Vale citar a declaração rosiana:

Revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever Sagarana. (ROSA apud LORENZ, 1973, p.326).

No discurso proferido em agradecimento ao prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras a Magma, Guimarães Rosa trata da relação autor e obra revelando uma suposta rejeição do artista ao defrontar-se com sua obra concluída. Leonel (2000, p.35), porém, ressalta que o autor volta muitas vezes a esses temas, nem sempre os considerando da mesma forma. “Em especial, a relação com a própria obra, em muitos momentos, é exatamente o oposto do que diz”.

4.2 O CASO AVE, PALAVRA

A trajetória dos poemas de *Ave, Palavra* (ROSA, 1970)¹, apesar de circunstâncias peculiares, assemelha-se com a percorrida pelas composições poéticas de estréia. Porém, antes de nos voltarmos aos poemas, é importante oferecer um panorama do livro em que estão inseridos.

De publicação póstuma, *Ave, Palavra* é um livro de gênero híbrido, resultado da reunião de textos publicados em jornais e revistas, além de outros inéditos que foram incorporados ao volume. Publicado em novembro de 1970, reuniu 56 textos, dos quais 37 já haviam sido retrabalhados pelo autor e dados como definitivos. Ao final do livro, seu organizador, Paulo Rónai, incluiu cinco crônicas – “Jardim fechado”, “O riacho Sirimim”, “Recados do Sirimim”, “Mais meu Sirimim” e “As garças” – que Guimarães Rosa preparava, pouco antes de morrer, para integrar um livro que se chamaria *Jardins e Riachinhos*.

Na nota da primeira edição do livro, Paulo Rónai (RÓNAI apud ROSA, 1970) conta que

Guimarães Rosa definiu o *Ave, Palavra* como uma “miscelânea”, querendo caracterizar com isso a despretensão com que apresentava estas notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, tudo o que, aliado à variedade temática de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituíra sua colaboração de vinte anos, descontínua e esporádica, em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 a 1967.

O título do livro foi escolhido pelo artista dentre treze outros, incluídos na edição como nota de rodapé da introdução acima citada. Vale a pena apresentá-los: “Azulejos amarelos”, “Conversas com o tempo”, “Sortidos e retalhos”, “Reportagens”, “Desconexões”, “Via e viagens”, “Contravazios”, “Moxinifada”, “Almanaque”, “Poemas do esporádico”, “Exercícios de saudade”, “Meias-estórias” e “Oficina aberta”. Tais títulos oferecem-nos uma boa idéia da diversidade e da aproximação em muito circunstancial dos textos presentes no livro.

Distintamente das demais obras rosianas, *Ave, Palavra* é um livro cuja temática não se volta exclusivamente para o homem e o ambiente sertanejos. Reúnem-se nesse livro, por exemplo, textos de sintaxe estruturada e linguagem clara, em forma de episódios

¹ Com relação ao livro *Ave, Palavra*, limitaremos-nos, a partir de então, a citar somente as páginas.

supostamente vividos por Rosa enquanto exercia a carreira diplomática, a saber, “Os abismos e os astros” (p.56), “A velha” (p.108), “Homem, intentada viagem” (p.214) e “O homem de Santa Helena” (p.62), crônica em que o escritor narra o encontro, no Itamaraty, com um brasileiro que teria enriquecido ao ir morar na ilha de Santa Helena, famosa por ser lugar de exílio e morte de Napoleão Bonaparte. Encontram-se também nessa coletânea composições cujo enfoque é o retrato de uma paisagem ou de uma cultura, configurando-se, na verdade, como notas de viagem do escritor, a exemplo de “Uns índios (sua fala)” (p.88), em que o artista descreve com pesar a perda da consciência dos índios Terenos no que diz respeito à origem de sua língua; de “Sanga puytã” (p.19), ambientada em Nioaque, cidade sul-mato-grossense de numerosa colônia paraguaia, em que Guimarães Rosa retrata a convivência e a profunda confluência cultural entre brasileiros e paraguaios; e de “Cipango” (p.101), narrativa cujo enfoque são os hábitos de uma colônia japonesa no interior paulista.

A presença de uma literatura considerada engajada também se faz presente em Ave, Palavra por meio do conto “O mau humor de Wotan” (p.3) que, de acordo com Franklin de Oliveira (2001, p.482-483), “[...] é uma tremenda apóstrofe à Alemanha nazista” e do poema “Parlenda” (p.52) em que Rosa ironiza o legado deixado por Portugal ao Brasil.

Em oito trabalhos, seis denominados “Zoo” e dois, “Aquário”, pequenos *flashes* tentam captar, pela criação lingüística, as características de diversos animais e apresentá-los à sensibilidade do leitor. Tais trabalhos dão origem a construções esteticamente apuradas, como: “A cigarra cheia de ci” (p.91); “O peixe vive pela boca” (p.167); “Girafa – a indecaptável a olho nu./ A girafa de Pisa”(p.59); “A cobra movimentada-se: destra, sinistra, destra, sinistra...” (p.92).

Textos ambientados no campo, de caráter fabular, também se encontram em Ave, Palavra, dentre os quais podemos citar “O porco e seu espírito” (p.69) e “Reboldra” (p.197), além, é claro, de composições de alto teor poético, ao gosto rosiano, como “Uns inhos engenheiros” (p.46) e “Fita verde no cabelo (nova velha estória)” (p.72). No artigo “O legado de João Guimarães Rosa”, publicado na Revista USP (1998), Aguinaldo José Gonçalves disserta sobre a linguagem poética do artista e reconhece “Uns inhos engenheiros” como um dos melhores textos de Guimarães Rosa. De acordo com o pesquisador, “[...] Guimarães Rosa cria [no referido conto] um objeto de arte valendo-se do

máximo de economia da linguagem, com o mínimo de matéria-prima. Parece preencher um recipiente muito pequeno com praticamente toda a gama de recursos expressivos da palavra, elevada ao grau máximo de seus limites”. (GONÇALVES, 1998, p.14).

O sertão, com toda a sua beleza e poesia, é tema direto das crônicas que compõem “Jardins e riachinhos”, além de “Pé-duro, chapéu-de-couro” (p.169-195), de tom distinto, por meio do qual Guimarães Rosa descreve o homem sertanejo e seu mundo.

Todos esses textos, além de outros de tom humorístico como “Subles” (p.94), crônica em que se narra uma confusão causada por uma linha cruzada e “Fantasmas dos vivos” (p.222), em que o narrador declara sua angústia por não conseguir encarar seu amigo já que o visualiza sempre com um turbante na cabeça, convivem com a presença dos poetas anagramáticos espalhados ao longo da coletânea.

Uma produção também interessante que compõe Ave, Palavra é um conjunto de poemas intitulado “O burro e o boi no presépio (catálogo esparso)” (p.184). São 26 poemas inspirados em pinturas de diversos artistas que escolheram como tema o nascimento do menino Jesus. Em tais poemas, são os animais que o escritor mineiro destaca. Todos esses gêneros, além de esquetes teatrais, estão distribuídos no livro de maneira misturada. A cada nova leitura, uma nova faceta do escritor João Guimarães Rosa. Segundo o organizador da obra, informado pela secretária e amiga do artista, Maria Augusta de Camargos Rocha, tal disposição dos textos era desejo do autor. Relata-nos Paulo Rónai (apud ROSA, 1970) que “[...] ele alternaria temas e gêneros variados, textos mais curtos ou mais longos, poesia e prosa, narrativas e cenas dramáticas, procurando realizar assim um conjunto harmonioso para, fugindo ao monótono, manter alerta e prisioneiro o leitor”. Os textos, dessa forma, não foram criados com a intenção de unicidade. Embora sejam de grande qualidade, trazem em sua estrutura a utilização de linguagens diversas, nem sempre primando por uma construção altamente poética, como se observa em alguns textos.

No entanto, e isso talvez seja a maior contribuição da coletânea, Ave, Palavra oferece ao público um Guimarães Rosa que, além de embrenhar-se na literatura de caráter lendário, mítico, também traz uma escrita mais enxuta, que retrata os flagrantes do cotidiano, de ironia e humor mais citadinos, próximos das relações que estabelece quando “atua” o diplomata, o homem viajado, sem, contudo, deixar de versar sobre sua origem.

Em artigo “Poesia e alteridade em Ave, Palavra”, Francis Paulina Lopes da Silva (2000, p.253) endossa nossa leitura ao afirmar: “Ave, Palavra apresenta ao leitor de Guimarães Rosa a inventividade do escritor, de seu profundo conhecimento do homem e do mundo, do olhar crítico, consciente das suas raízes, mesmo quando se confrontava com a cultura referencial européia”.

4.3 AS COMPOSIÇÕES POÉTICAS EM AVE, PALAVRA

Assim como os demais textos da coletânea, os poemas encontrados em Ave, Palavra atribuídos a anagramáticos são de grande qualidade estética. Eles foram inicialmente publicados no jornal O Globo em uma seção cujo título geral era Guimarães Rosa Conta, entre os meses de fevereiro e julho de 1961 (HARANAKA, 1981, p.01), salvo os poemas agrupados sob o título “Quando coisas de poesia” e “Ainda coisas de poesia”, até então inéditos. Tais poemas são apresentados como pertencentes a outros poetas, na verdade, anagramas de seu nome. Guimarães Rosa figura como selecionador, apresentador desses novos poetas ao público. São eles Soares Guimamar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim e Romaguari Sães. A cada edição do jornal, Guimarães Rosa atribuía um subtítulo ao agrupar os poemas publicados que, em referência aos anagramáticos citados, são respectivamente: “As coisas de Poesia”, “Novas Coisas de Poesia”, “Sempre Coisas de Poesia” e “Ainda Coisas de Poesia”. Um segundo conjunto de poemas foi atribuído a Sá Araújo Ségrim, com o subtítulo “Quando Coisas de Poesia”.

Tais composições, dentro da obra de Guimarães Rosa, incitam-nos a um questionamento: Se o interesse rosiano pela produção em verso no ano de 1936 desperta curiosidade - por Guimarães Rosa, em 1929, já possuir textos narrativos aceitos em periódicos (LEONEL, 2000, p.32) - o que podemos dizer de poemas publicados após o surgimento de Grande Sertão: Veredas? O que o faria retornar à poesia depois de sua consagração no cenário literário nacional? Talvez a consagração como escritor o tenha encorajado a retomar a escritura poética, ainda que através de *personas*.

O fato é que essas poesias, tanto as de Magma, como as encontradas em Ave, Palavra, só foram publicadas postumamente, ficando, as de Ave, Palavra, um tanto subestimadas pela linguagem magistralmente poética de sua produção em prosa.

No livro já citado, Maria Célia Leonel relaciona as poesias de Magma com a produção poética brasileira das décadas de 20 e 30, não com a produção de fato responsável pela renovação e de maior qualidade estética, representada pelas composições de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald e Mário de Andrade; e sim, com aquelas em

[...] que a exploração rítmica e fônica dos simbolistas e recursos dos parnasianos reproduzem-se nos poemas de Afonso Arinos Sobrinho, de Ronald de Carvalho, de Menotti del Picchia e, especialmente, no virtuosismo de Guilherme de Almeida [...] É a esses que nos reportamos para a comparação com os textos rosianos, incluindo ainda outros, como Augusto Frederico Schmidt, que não colaborou no período citado e está entre os representantes de 30 (LEONEL, 2000, p.150).

Embora não façam parte de uma produção inovadora, a pesquisadora defende o estudo dessas poesias por pertencerem à história da literatura brasileira: “Ainda que Guimarães Rosa tivesse escrito apenas as composições de Magma, a coletânea mereceria ser examinada, pela proximidade com a produção poética que recortamos das décadas de 1920 e 1930” (LEONEL, 2000, p.166). Além do mais, e aí se encontra o foco de análise da pesquisadora no referido livro,

A edição de Magma - obra menor de autor maior - interessa aos estudiosos do texto rosiano por ser um elo na cadeia da obra. Permite verificar a permanência, a transformação ou o abandono de elementos temáticos, de motivos, de recursos lingüísticos de toda sorte (LEONEL, 2000, p.37).

Assim como em relação a Magma, a bibliografia referente à produção poética de Ave, Palavra é escassa. Muito se estuda sobre inúmeros temas em sua obra como a alteridade, a recorrência de imagens especulares, a influência mitológica e filosófica, mas, entre esses estudos, realmente poucos contemplam diretamente as poesias da maturidade.

Um dos textos que fazem alusão direta às poesias é o artigo de Walnice Nogueira Galvão (1998) publicado na Revista USP, com o título “Heteronímia em Guimarães Rosa”. No referido texto, a autora percorre a obra rosiana identificando, ao longo de sua carreira

literária, como a utilização de pseudônimos marca suas produções, em especial, quando se trata de composições poéticas.

A primeira referência a tais poesias surge na Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos, organizado por Manuel Bandeira, com prefácio datado de 1964. Os poemas apresentados nessa edição são “Ou...ou”, “Pescaria”, “Teorema”, “Adamubies” e “A ausente perfeita” (HARANAKA, 1981, p.01). Em 1968, ano seguinte a sua morte, sai a publicação de um livro em homenagem ao escritor mineiro, intitulado Em Memória de João Guimarães Rosa, no qual Plínio Doyle, ao organizar uma bibliografia de e sobre o autor, “inclui informações interessantes sobre poemas (melhor diríamos, poetas) do prosador” (GALVÃO, 1998, p.21). De fato, Plínio Doyle (1968) coleta informações importantes. O organizador declara ter sido “surpreendido por alguns achados interessantes” e cita a publicação dos poemas na coletânea de Manuel Bandeira (DOYLE, 1968, p.196). Em página posterior (DOYLE, 1968, p.211), volta a mencionar as poesias e relata brevemente como as descobriu. O que se percebe - e o que possibilita a natureza de sua publicação, por tratar-se de uma contribuição à bibliografia a respeito do artista - é o desejo de despertar a curiosidade do leitor para a busca dessas poesias, o que não surtiu tanto efeito, pelo menos não em forma de trabalhos sobre tais composições.

Paulo Jorge Haranaka (1981), em sua dissertação *Leituras de João Guimarães Rosa Poeta*, tem como *corpus*, assim como o presente trabalho, os poemas atribuídos aos anagramáticos rosianos. O pesquisador também chega à conclusão de que tais poemas não representam a verdadeira poesia rosiana, reconhecendo a produção em prosa como detentora da chamada “poesia total”: “[...] talvez pudesse chegar à conclusão de que o poema ‘formal’ representaria para ele (Guimarães Rosa) um ‘espartilho’ para o grande poeta com intenção inclusive épica (leia-se Grande Sertão: Veredas)” (HARANAKA, 1981, p.111). Sua conclusão, na verdade, é a validação do depoimento rosiano a Günter Lorenz, citado anteriormente.

A análise proposta por Haranaka caracteriza-se por um estudo fundamentalmente formalista, e como tal, enfatiza a necessidade de uma investigação formal do poema em busca de possíveis inovações lingüísticas, incentivadas, é claro, pela exuberante linguagem da prosa rosiana. Quando se refere a questões semânticas ou intertextuais, o faz de modo tímido; sua visão é, sobretudo, de alguém que busca encontrar a genialidade lingüística nas

composições poéticas. A questão temática ou de figuras recorrentes, bem como a influência religiosa e mística que caracterizam a literatura realizada por Rosa não são temas de estudo do pesquisador. As poesias de Ave, Palavra ficam, dessa forma, posicionadas à sombra da linguagem poética apresentada na prosa rosiana. A nosso ver, a relativa simplicidade sintática e lexical de grande parte das composições vela uma elaboração temática de cunho às vezes metapoético, outras vezes metafísico, apresentadas, também com bastante frequência, sob uma estrutura narrativa embrionária. Tais composições estão carregadas de religiosidade e reflexões existenciais, valendo-se de figuras recorrentes em sua obra, a exemplo da alteridade, que vamos discutir agora.

4.4 HETERONÍMIA EM GUIMARÃES ROSA?

Ao nos depararmos com Soares Guimar, Sá Araújo Ségrim, Meuriss Aragão e Romaguari Sães, vem-nos a surpresa e, em seguida, a pergunta: João Guimarães Rosa cria heterônimos para apresentar seus poemas? Extasiamos-nos, ou senão, sorrimos, embevecidos, com seus anagramas, mais um exemplo de sua criatividade neológica ao aproximar nomes conhecidos de outros nunca por nós imaginados. Mas será que tais poetas chegam a se constituir como heterônimos de Guimarães Rosa? Heteronímia reporta-nos, inevitavelmente, a Fernando Pessoa, e é por meio do poeta português que investigamos o fenômeno.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa dá pistas da gênese de seus heterônimos, declarando serem fruto de sua “[...] tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (PESSOA, 1986, p.87). Ao referir-se à publicação até então não realizada dos heterônimos, Fernando Pessoa enfatiza a singularidade de suas criações:

[...] pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples! (PESSOA, 1986, p.86).

Logo mais à frente, o poeta português conclui sua reflexão dizendo: “Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve” (PESSOA, 1986, p.88). Pela transcrição de tais passagens, nota-se a importância e o complexo trabalho construtivo a que Pessoa se propõe realizar em seus “personagens”. A heteronímia torna-se cerne da literatura pessoana e a consciência de tal processo construtivo direciona os fios de seu pensamento.

A idéia de pluralidade e de multiplicidade do eu foi declarada como fundamental na poética moderna pelo próprio Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, em seu manifesto “Ultimatum”, de 1917: “Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários” (PESSOA apud TELLES, 1982, p.248). O poeta será tanto maior quanto mais intelectual, mais impessoal, mais dramático, mais fingidor – é o sentido pleno de “Autopsicografia”. Paulo de Toledo (2000), no artigo “O barroco de Fernando Pessoa e a heteronímia como reflexo da ‘Era Gutenberg’”, assinala que o referido poeta, nascido em 1888, é contemporâneo da “idade mecânica”, que, segundo Marshall McLuhan, fragmenta o homem como numa linha de montagem fordiana:

A sensibilidade na “idade mecânica” é estilhaçada, o que provoca no indivíduo o ‘poder de agir sem reação’, o não-envolvimento. Reagindo a isso, a essa fragmentação, Fernando Pessoa parece agir de maneira curiosa e genial: ele se divide para conquistar o envolvimento total com o todo (TOLEDO, 2001, p.02).

É imprescindível considerar a grande influência dos estudos psicanalíticos nesse período: Sigmund Freud, o fundador da psicanálise, publica, em 1900, *A Interpretação dos Sonhos*.

O caminho que Fernando Pessoa encontra para realizar, em plenitude, seu ideal de despersonalização e de criação literária, de tal forma que a literatura se distancie cada vez mais de uma sociedade alheia a seu processo construtivo, é a criação de personalidades literárias. O grande poeta português, além de escrever em seu próprio nome, criou Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, entre outros de menor profundidade, e a consciência da complexidade de sua criação é tema que o artista lusitano faz questão de

esclarecer. Em sua dissertação de Mestrado, Paulo Jorge Haranaka cita declaração de Fernando Pessoa na revista *Presença*, oportunidade em que distingue a criação pseudônima da criação heterônima: “A obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora de sua pessoa; é duma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu” (PESSOA apud HARANAKA, 1981, p.04).

Observando, dessa forma, o caráter da heteronímia, verificamos que os anagramas de João Guimarães Rosa estão distantes de tal complexidade. Podemos apontar alguns aspectos que sustentam a distinção entre ambos.

A construção dos nomes é, em si, um ponto significativo. Todos são anagramas do autor, ora de Guimarães Rosa, como Soares Guiamar, Meuriss Aragão, Romaguari Sães; ora de João Guimarães Rosa, como Sá Araújo Ségrim (HARANAKA, 1981, p.54). A escolha por anagramas e não simplesmente por pseudônimos comuns revela que Guimarães Rosa não almeja tal “fingimento” literário, antes, é uma maneira criativa, intensificada pelos neologismos dos nomes, de apresentar tais composições. Na introdução das poesias, nosso “poeta do esporádico” rompe com a possível dubiedade: “De Soares Guiamar – despercebido, impresso, inédito, fora-de-moda – que queria livro, o “Anagramas”, e disse palpites...” (ROSA, 1970, p.50). “Sá Araújo Ségrim – poeta comprido – é outro dos anagramáticos, de que hoje disponho”. (p.105). Tal processo construtivo revela um pouco mais da genialidade inventiva do escritor, pois intensifica o caráter de criação da obra literária. Esse recurso permite ao poeta liberdade para, ainda que de modo tímido, apresentar suas impressões das poesias. Tal distanciamento, obtido com o discurso em terceira pessoa, concede licença ao poeta para se tornar crítico primeiro de suas próprias poesias, antecedendo até mesmo o contato do leitor com sua criação. Se considerarmos a relação um tanto conturbada do escritor com suas composições poéticas, esse recurso artístico poderia funcionar também como uma maneira de se preservar, ou quem sabe, de justificar a preferência de um estilo ou temática em detrimento de outros, sobretudo, os vigentes na época, carregados de experimentalismo estético.

Um outro aspecto que a heteronímia desenvolve é a complexidade das personalidades literárias. Em Guimarães Rosa, as referências aos anagramáticos são vagas, dão um breve panorama das poesias, e algumas vezes tornam-se espaço para o autor

apresentar indícios de sua concepção poética. Citemos a introdução feita aos poemas de Soares Guiamar:

ÀS COISAS DE POESIA

De Soares Guiamar - despercebido, impresso, inédito, fora-de-moda – que queria livro, o “Anagramas”, e disse palpites: Ser poeta é já estar em experimentada sorte de velhice. Toda poesia é também uma espécie de pedido de perdão (ROSA, 1970, p.50).

Embora o agrupamento dos poemas acompanhe a seleção de diferentes anagramáticos, não é possível traçar uma personalidade distinta a cada um dos pseudônimos, como faz o poeta português. No entanto, o agrupamento realizado por Guimarães Rosa é significativo, segue critérios formais que conferem certo estilo a cada anagramático.

Com Soares Guiamar, “[...] despercebido, impresso, inédito, fora-de-moda” (ROSA, 1970, p.50) estão nove poemas da coletânea: “Ou...ou”, “Pescaria”, “Teorema”, “Parlenda”, “Alongo-me”, “O aloprado”, “Os três burricos”, “Motivo” e “Adamubies”. Em sua maioria de essência narrativa, tais poemas caracterizam-se pela impessoalidade, seis apresentam-se em terceira pessoa e dos três restantes, um, “Parlenda” (p.52), traz a impressão de um eu lírico coletivo ao versar sobre o legado deixado por Portugal ao Brasil. O vocabulário simples, a sintaxe estruturada e a materialização simbólica sob a forma de uma seqüência temporal caracterizam uma poesia de cunho popular.

Uma outra característica desse grupo é a utilização, embora não rigorosa, de recursos convencionais como a rima e o metro, configurando-se como o conjunto que mais se atém a tais pressupostos poéticos. O poeta vale-se de versos metrificados, geralmente apresentados em quadras, explorando recursos rítmicos em todas as composições. Eis uma das três quadras de “Ou...ou” em que Guimarães Rosa utiliza versos redondilhos maiores e rimas alternadas:

A moça atrás da vidraça
 espia o moço passar.
 O moço nem viu a moça,
 ele é de outro lugar. (ROSA, 1970, p.50).

Poemas de construção alegórica também compõem o grupo. Além de “Ou...ou”, é exemplo de tal construção o poema “Motivo” (p.55), alegoria do processo de envelhecimento da língua.

Já a Meuriss Aragão, “[...] jovem, sem jeito, em sua primeira fase, provavelmente extinta” (ROSA, 1970, p.85), atribuem-se poemas mais desligados da estrutura tradicional; são eles “Mulher Mar Morte”, “Saudade, sempre”, “Saudade, sempre (versão aflita)”, “A ausente perfeita” e “A espantada estória”. Com predominância do discurso em primeira pessoa, mesclam-se, em tal conjunto, composições de sintaxe razoavelmente estruturada com poemas construídos basicamente de sintagmas nominais, a exemplo de “Mulher Mar Morte” (p. 85) e “A espantada estória” (p.87). Eis, como ilustração de agramaticalismo, trecho de “Mulher Mar Morte”:

Devoro-me de a mais a
 imagem indesmanchável
 desfazendo-me – eis e
 vôos entes e sei – vagas
 em mim despedaçadamente
 vasto a
 som sal soledade
 aos
 céu e céu [...] (ROSA, 1970, p.85)

Diferentemente das poesias do grupo anterior, com forte utilização de rimas e versos metrificados, a sonoridade das composições deste segundo grupo sustenta-se por meio de aliteração e recorrência de palavras e estruturas sintagmáticas. Além da recorrência, em “Mulher, Mar, Morte”, às contínuas nasais *m* e *n* ao longo do poema e repetições isoladas em cada verso, a exemplo da sibilante *s* no sétimo verso, citamos alguns versos de “Saudade, sempre” como exemplo de tal sonoridade: “Sem mim/ me agarro a um tanto de mim”, “Horas são outrora”, “O muito em mim me faz:”, “som de solidão” (ROSA, 1970, p.85-86). Dentre os conjuntos de poesia encontrados em Ave, Palavra, este talvez esteja mais próximo das tendências modernistas, em que os elementos visuais e sonoros são mais explorados.

Dois conjuntos de poemas são atribuídos ao anagramático Sá Araújo Ségrim, num total de oito composições: “Distância”, “Recapítulo”, “Contratema” e “Rota”, agrupadas em “Sempre coisas de poesia” (p.105-107) e “Ária”, “Querência”, “Escólio” e

“Torneamento”, em “Quando coisas de poesia” (p.174-176). Assim Guimarães Rosa apresenta o anagramático no primeiro conjunto:

SEMPRE COISAS DE POESIA

SÁ ARAÚJO SÉGRIM – poeta comprido – é outro dos anagramáticos, de que hoje disponho. Se bem talvez um tanto discípulo de SOARES GUIAMAR, sob leves aspectos, sofre só e sozinho verseja. Sei que pensa em breve publicar livro: o “*Segredeiro*”, e do supracitado é, às vezes, o que prefiro. Será que conosco concordam?(ROSA, 1970, p. 105)

No segundo conjunto, Rosa esboça uma possível explicação para a nova aparição do anagramático:

QUANDO COISAS DE POESIA

SE NÃO LHE FIRO A MODÉSTIA, direi, aqui, depressa, que SÁ ARAÚJO SÉGRIM, em geral, agradou. Por isso mesmo, volta, hoje, com novos poemas, que só não sei se escolhemos bem. Sendo coisas mui sentidas. Sendo o que ele não sabe da vida. Digam-se, o mais, amanhã. Leiam-no, porém. (ROSA, 1970, p.174).

Os poemas atribuídos a Sá Araújo Ségrim caracterizam-se pela diversidade, tanto em relação ao aspecto formal quanto ao semântico. Encontram-se nessas composições versos livres e brancos, com exceção de “Distância” (p.105) e “Ária” (p. 174), ainda que não sigam severamente as formas tradicionais. Em geral, Guimarães Rosa vale-se de recursos convencionais, mas não está preso a eles. Muitas vezes associa-os a transgressões também no campo formal, a exemplo de “Alongo-me” (p.53), de Soares Guimar, construído com a utilização de rimas consoantes ao longo de todo o poema, mas desestruturado no que diz respeito à metrificação:

O rio nasce
toda a vida.
Dá-se
ao mar a alma vivida.
A água amadurecida,
a face
ida.
O rio sempre renasce
A morte é vida. (ROSA, 1970, p.53)

Tal forma de construção irmana-se da liberdade formal conquistada pelos poetas desse período, que muitas vezes utilizam recursos tradicionais sem, no entanto, estarem presos a eles. Antonio Candido (1993) afirma que houve no Modernismo uma dessonorização do verso, ao mesmo tempo em que houve uma ressonorização em outros termos. A respeito da rima, o crítico (CANDIDO, 1993, p.40) diz que

No Modernismo, a rima nunca foi abandonada. Mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento. [...] Na segunda fase do Modernismo houve um retorno do seu uso, com mais frequência. Mas conservou-se a liberdade de sua combinação. De modo geral, a poesia moderna se apóia mais no ritmo do que na rima, e esta aparece como vassala daquele.

Quanto à temática, mesclam-se poemas de teor filosófico, metapoético e os voltados ao autoconhecimento, figurativizados pelo mito de Narciso. “Distância”, “Escólio” e “Torneamento”, por exemplo, ainda que através de recursos distintos, são caracterizados pela temática metapoética, enquanto o eu lírico de “Recapítulo”, poema de caráter filosófico, põe-se a refletir sobre a plenitude de um dia comum.

Romaguari Sães, último dos anagramáticos, inédito até a publicação de Ave, Palavra, é introduzido por Guimarães Rosa da seguinte maneira:

AINDA COISAS DE POESIA

Outro anagramático é ROMAGUARI SÃES, o “embevecido”, escondedor de poemas. No grupo, é considerado como um tanto diferente. Tem outra música. Tem um amor mais leve, originário, avançado. Disse, uma vez, em entrevista, que a poesia devia ser um meio de *“restituir o mundo ao seu estado de fluidez, anterior, exempta.”* Aprovam-no? (ROSA, 1970, p.218)

A introdução feita por Guimarães Rosa a Romaguari Sães não só apresenta o anagramático como também dá pistas da concepção rosiana do fazer literário. Ao atribuir à poesia o poder de “restituir o mundo ao seu estado de fluidez, anterior, exempta”, o poeta aproxima-se das idéias, aqui apresentadas, de Octavio Paz, sobretudo quando o crítico mexicano afirma que, com a poesia, a linguagem reconquista seu estado original. “Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento;

em seguida, os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original” (PAZ, 1982, p.58). Mais do que se referir apenas aos poemas de Romaguari Sães, tal pronunciamento engloba toda a obra de Guimarães Rosa, de alta carga poética, e como tal, não deixa de incluir as demais poesias de Ave, Palavra.

Quatro são as composições desse último grupo: “Marjolininha (bailía)”, “Cândida (Marjolininha)”, “Presença e perfil da moça de chapeuzinho cônico” e “Marjolininha (9ª)”. Pela semelhança dos títulos e pela linguagem empregada pelo autor nas composições, “Ainda coisas de poesia” parece ser o grupo mais harmonioso dentre os apresentados. Tais composições caracterizam-se pela simplicidade e pela temática do amor ausente, com tom que nos remete às cantigas líricas trovadorescas. Assim inicia “Marjolininha (bailía)” (ROSA, 1970, p.218):

Ai de mim –
te vejo...
esmolinha que me dás:
uma aurora
e um
seixo;
e quanto digas
quanto faças
quanto és
- Princesa! – [...]

Possuem sintaxe estruturada e vocabulário simples, e a figura da mulher amada algumas vezes dá acesso a reflexões metapoéticas, como acontece em “Cândida (Marjolininha)” (ROSA, 1970, p.219):

Candinha sonha comigo
no sonho sou seu amigo.

Eu que nunca vi Candinha
reconheço-a na poesia.

Mesmo distintos, podemos encontrar semelhanças entre os referidos anagramáticos. Paulo Jorge Haranaka (1981, p. 01) assinala, ainda que em graus diversos, três pontos convergentes entre os pseudônimos rosianos: “um desejo de marcar a temporalidade do que

se pode salvar na transitoriedade da vida; aliados à matéria temporal, *flashes* narrativos, seqüências, estados emocionais ordenados pela lógica da sintaxe poética e o terceiro denominador uma certa contenção poética onde nem sempre fica à vontade”. Destacamos a utilização de imagens que nos reportam ao mito de Narciso; a estreita relação estabelecida pelo artista entre construção narrativa e o percurso de uma viagem e a criação de composições metapoéticas. Tais semelhanças, sobretudo as que se referem a aspectos temáticos, são significativas, pois aproximam os poemas de Ave, Palavra das produções em prosa do autor.

4.5 POESIAS E PSEUDÔNIMOS AO LONGO DA PROSA

Ainda que apenas nas publicações de Ave, Palavra e Magma possamos encontrar o poeta formal, os escritos de João Guimarães Rosa estão povoados de poemas, quadrinhas sertanejas, versos avulsos e ditados, além, também, da presença de pseudônimos no interior de sua obra. Walnice Nogueira Galvão (1989, p.24) diz que, em Guimarães Rosa, “[...] de modo geral, o jogo da intertextualidade prefere citações que oscilam entre a criação pessoal e o folclórico, despistando esforçadamente as tentativas de classificação. A criação pessoal mimetiza amiúde o folclore só em poucos casos extremos podendo-se discriminar uma de outro”. É o caso, por exemplo, da epígrafe de “O recado do morro” (ROSA, 2001, p.27), de tom popular e de referência que nos soa um tanto imprecisa: “- Morro alto, morro grande,/ me conta o teu padecer./ - Pra baixo de mim, não olho;/ p’ra cima, não posso ver... / (*Contracção*. Peça pseudofolclórica)”. Em “Cara-de-Bronze”, conto que, assim como “O recado do morro”, compõe o livro No Urubuquaquá no Pinhém (Corpo de baile) (ROSA, 1965), encontram-se ao longo de toda a narrativa, quadrinhas que um violeiro contratado, João Fulano, compõe a modo de improviso. O “cantador”, como na maioria das vezes é chamado, tem como tema de suas quadras a natureza, o amor e o ambiente sertanejo. Citemos uma:

Butiri, minha palmeira,
é de todo viajor...
Dono dela é o céu sereno,
dono de mim é o meu amor (ROSA, 1965, p.74).

Um dado importante que o narrador agrega a algumas dessas quadras refere-se a sua origem, reportando-nos às Cantigas de Serão de João Barandão e, o mais interessante, ao anagramático Soares Guiamar! Após oferecer-nos mais uma das quadras de João Fulano, o narrador põe a seguinte nota de rodapé:

(*) Cf. Nas Cantigas de Serão, de João Barandão:

Meu boi azulêgo mancha,
meu boi raposo silveiro:
deu dezembro, deu trovão,
deu tristeza e deu janeiro...

Soares Guiamar apresenta variantes, que introduzem um *Meu boi baetão carêta* ou *Meu boi prêto mascarado*, e às vezes deturpam o final do pé-de-verso, para... *ái, o Rio de Janeiro...* (ROSA, 1965, p.115, grifo nosso).

A consciência de haver um anagramático no conto, assim como nos poemas de Ave, Palavra, dão um outro movimento à leitura de tais composições. Volta-nos a atenção ao criador, ao processo construtivo da obra, e, em “Cara-de-bronze”, nos faz reconhecer o poeta que está no prosador Guimarães Rosa. Ao inserir as variantes de que se vale o anagramático, o autor reporta-nos ao processo criativo, redimensionando tais quadrinhas de sabor popular e de criação improvisada, ao universo construído e racional-criativo da produção literária. Soares Guiamar, com suas composições tão próximas da canção popular, toca as origens da poesia (não é à toa que é considerado entre os anagramáticos o mais antigo), que, em língua portuguesa, tem seus primeiros registros nas cantigas trovadorescas.

Quanto a João Barandão, Walnice Nogueira Galvão (1989, p.25) considera-o “o mais ubíquo dos poetas do prosador”, reivindicando-lhe o título de heterônimo, como também atribui aos demais anagramáticos. Compila sua aparição na obra rosiana, ressaltando três registros em “Cara-de-bronze”, um dos quais citamos anteriormente, dois em Tutaméia (ROSA, 1976) – um terceto em “Barra da Vaca” e um quarteto em “Melim-Meloso” – e uma vez como epígrafe da terceira parte de “Com o vaqueiro Mariano”, pertencente a Estas Estórias (ROSA, 1985). Assim aparece João Barandão em “Com o vaqueiro Mariano” (ROSA, 1985, p. 114):

Desapeio, rezo o terço,
Almoço, tomo café.
O meu boi dança comigo,
Meu cavalo dorme em pé.
(Das Cantigas de Serão de João Barandão).

Da mesma forma que nos posicionamos em relação aos anagramáticos, também não consideramos João Barandão como heterônimo de Guimarães Rosa, fato que, embora pareça conflitante, não polemiza radicalmente com o pensamento de Walnice Nogueira Galvão, visto que a estudiosa reconhece a simplicidade das *personas* rosianas em face da complexidade das personalidades criadas por Fernando Pessoa (GALVÃO, 1989, p.21).

Quanto à presença de versos e quadrinhas, Grande Sertão: Veredas (ROSA, 1956) assemelha-se às demais obras de Guimarães Rosa. Galvão ressalta nesse livro “A canção de Siruiz” e “Olerê, Baiana”, “[...] esta última hino do bando de Riobaldo, além de emblematizarem feixes de significações do enredo, surgem e ressurgem no texto de Grande Sertão: Veredas” (GALVÃO, 1998, p.24).

Se voltarmos nossa atenção a tais quadras, verificamos que estão ligadas não apenas pelo tom popular e por sua essência sertaneja, mas também pela presença de estruturas semelhantes e até por repetições de versos ou parte deles. Comparando, por exemplo, certas quadras do cantador João Fulano – uma anteriormente citada e outra que apresentaremos em seguida - com a primeira quadra que recita Riobaldo ao rememorar o amor de Otacília, podemos notar clara semelhança. Eis mais uns versos de João Fulano:

O parajá passou. Só chuveira. O violeiro, da varanda:

Buriti, minha palmeira:
mamãe verde do sertão –
vou soltar meus tristes gados
nesta alegre pastação... (ROSA, 1965, p.77).

Agora, os versos de Riobaldo:

Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse.
Saudade se susteve curta. Desde uns versos:

Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,

olhos de onda do mar... (ROSA, 2006, p.52).

Riobaldo também se refere a “aqueles versos” após a morte de Medeiro Vaz e sua impressão de ter sido escolhido pelo líder do bando para ser seu sucessor. Tais versos assemelham-se à quadra atribuída a João Barandão e, em especial, às variantes realizadas por Soares Guimamar. Diz Riobaldo, a respeito da emoção sentida após possível indicação a líder:

Eu tinha passado por um susto. Agora, a meio a vertigem me dava, desnordeado na vontade de falar aqueles versos, como quem cantasse um coreto:

Meu boi preto mocangueiro,
 árvore para te apresilhar?
 Palmeira que não debruça:
 buriti – sem entortar... (ROSA, 2006, p.80).

Vale a pena citar novamente os versos de João Barandão, em “Cara-de-bronze” (ROSA, 1965, p.115):

Meu boi azulêgo mancha
 Meu boi raposo silveiro:
 Deu dezembo, deu trovão,
 Deu tristeza, deu janeiro...

E na mesma página aparecem como variantes introduzidas por Soares Guimamar os versos: “Meu boi baetão carêta” e “Meu boi prêto mascarado”.

Também em *Ave, Palavra*, Guimarães Rosa vale-se de poemas e versos soltos, não apenas através de seus anagramáticos, mas povoando seus escritos em prosa. Aqui também se encontra mais uma referência ao autor. Em “Grande louvação pastoril” (ROSA, 2001, p.204), espécie de esquete teatral oferecida por Guimarães Rosa à filha do escritor Franklin de Oliveira, Lygia Maria, em seu nascimento, surge como um dos personagens o Dr. João Rosa, “[...] chegando amontado no seu cavalo baio cumprimentador” (ROSA, 2001, p. 208). Em relação à presença de versos, estes aparecem significativamente ao longo da coletânea, por exemplo, em “Evanira!” (p.36), nos diversos textos intitulados “Aquário”, “Zoo”, “Do diário em Paris” e no conjunto de poemas “O burro e o boi no presépio

(catálogo esparso)”, alguns dos quais são relacionados aos poetas anagramáticos no próximo capítulo.

Em “Cara-de-bronze” (ROSA, 1965, p.117), Guimarães Rosa faz ainda uma rápida referência a mais um poeta, Oslino Mar, que, pelas características dadas por Rosa, possui certa erudição.

Sem a pretensão de ter destacado todas as referências de tais recursos na obra rosiana, o que necessitaria um espaço maior de discussão, interrompemos aqui a exposição de poemas e pseudônimos utilizados por Guimarães Rosa em suas composições em prosa. Ainda que breve, tal investigação possibilita-nos fazer algumas considerações.

Diferentemente do que muitas vezes se apregoa, Guimarães Rosa não se afastou totalmente da poesia. Não apenas sua prosa é poética, mas também quadras e versos estão presentes ao longo de suas publicações. É claro que tais composições poéticas, em sua maioria, não primam pelo apuro construtivo característico de sua prosa; antes, indicam uma forma popular de manifestação poética, mas tampouco deixam de exercer papel fundamental na obra do escritor. Ao apresentar-nos poetas em tais construções, em especial o anagramático Soares Guimar (sem considerar os joões compositores, João Barandão, João Fulano e o Dr. João Rosa), o escritor mineiro apresenta-se como versificador, e é dessa forma que vai construir o jogo de máscaras. Através de tal recurso, a figura de Guimarães Rosa permeia suas construções fictícias, seja por meio de epígrafes, notas de rodapé, poemas ou versos. Desvela a construção literária, não ao modo de Fernando Pessoa, - que nos reporta às várias facetas do ser humano dando origem a personalidades literárias, indo ao encontro das questões psicanalíticas em surgimento na época - mas ao próprio fazer literário.

A poesia “formal”, dessa maneira, tem importância significativa na obra rosiana, assim como a canção popular, estando na maioria das vezes relacionadas – sobretudo quando privilegiam a cultura sertaneja. A criação poética, por relacionar-se diretamente com a origem da linguagem, soma-se às demais criações do escritor de maneira harmônica e significativa, pois se identifica com a busca de restauração do idioma empreendida por Guimarães Rosa. A utilização de pseudônimos apresenta-se no contexto rosiano de maneira especial, pois, ao mesmo tempo em que insere duplamente tais composições no universo ficcional, não usurpam da mente do leitor a autoria de João Guimarães Rosa.

5 As poesias de Ave, Palavra: a busca da identidade e da linguagem original

Partindo da concepção de que os poemas de Ave, Palavra filiam-se ao que Octavio Paz denominou de “poesia de convergência” – tipo de produção em que o poeta se volta para a busca da reconciliação entre o “eu” e o universo, à procura do autoconhecimento, sem rejeitar, porém, a consciência do fazer poético e o papel transformador que possui a linguagem - apresentamos a análise dos poemas de Ave, Palavra com base nos textos teóricos resumidos. Busca-se, dessa forma, investigar como a metapoesia e a analogia convivem nas composições poéticas rosianas, examinando, ainda, a presença recorrente de temas que aproximam tais poesias das demais produções de Guimarães Rosa, identificando-as, não como acidente na obra o autor, mas como produção portadora das inquietações que acompanham o artista em sua trajetória literária.

Ao analisar as poesias, encontramos a utilização constante de imagens que nos reportam ao mito de Narciso. A figura do viandante e a presença de um eu poético que se indaga à procura de sua identidade também surgem com bastante frequência nas composições de Ave, Palavra. Reina, dessa forma, o tom reflexivo, existencial que, quando não apresentado como inquietação do próprio eu poético, reveste-se da forma da narrativa.

Para a realização da análise proposta, reagruparemos tais composições de acordo com a temática predominante. Optamos por essa distribuição, e não pela disposição apresentada originalmente através de anagramáticos, por nos parecer que tais poesias trazem semelhanças bastante significativas ao nível temático, caracterizando-se como um traço unificador dessas composições. Ainda que o agrupamento por anagramas seja significativo, sobretudo no campo formal, o novo agrupamento proposto possibilita uma leitura em que os poemas de Ave, Palavra sejam considerados em seu conjunto, destacando não somente semelhanças temáticas, como também imagens e recursos poéticos recorrentes.

Três serão os grupos: um relacionado à busca do autoconhecimento, que se metáforiza através do mito de Narciso, um segundo grupo com poemas de caráter metapoético e o terceiro grupo de tom filosófico. Essa divisão baseia-se na temática predominante dos poemas, o que não significa a ausência de outros temas no interior de

cada composição, como veremos. A fim de aproximarmos tais poemas das demais publicações de Guimarães Rosa, valer-nos-emos de estudos sobre a obra rosiana, sobretudo os que contribuem para a visão geral da obra.

Um dos estudos utilizados é o de Heloisa Vilhena de Araujo, *O Espelho: Contribuição ao Estudo de Guimarães Rosa* (1998), livro em que a estudiosa percorre, através da perspectiva da tradição da cultura ocidental existente na obra rosiana, os contos de *Primeiras Estórias* (ROSA, 1964), observando, nessas produções, a presença da cultura helenista cristianizada ou em vias de cristianização. Utiliza como ponto de partida a análise do conto “O espelho”, abordando as narrativas sob a ótica mítico-religiosa.

No livro citado, a autora reconhece *Primeiras Estórias* como um conjunto de composições em que Guimarães Rosa trata da questão humana sob o viés do livre arbítrio, da possibilidade de escolha que determina a construção da história humana. Desenvolve um importante estudo acerca do mito de Narciso, além de uma substancial investigação teológico-cristã abordando o tema da epifania.

Servir-nos-emos do estudo crítico de Heloisa Vilhena de Araujo para a análise das poesias, em especial, as relacionadas ao mito de Narciso, criando o diálogo de tal texto com as concepções de Octavio Paz, reunidas em *O Arco e a Lira* (1982).

Também nos auxiliarão no trabalho de análise dois ensaios voltados à investigação da linguagem rosiana, “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, de Eduardo F. Coutinho (1968) e “Trilhas no Grande Sertão”, de M. Cavalcanti Proença (1959).

Iniciamos a análise pelo grupo relacionado ao mito de Narciso, seguido dos de caráter metapoético e, enfim, dos poemas de tom filosófico. Em relação ao mito, partiremos de estudos que o relacionam ao conto “O espelho”, de *Primeiras Estórias* (ROSA, 1964), para suscitar as discussões sobre a busca da identidade nas produções rosianas.

5.1 O MITO DE NARCISO: PEQUENA ILUSTRAÇÃO DE POSSÍVEIS LEITURAS

Embora criado na Antigüidade, o mito de Narciso é componente importante da nossa cultura ocidental. Torna-se fonte, assim como vários outros mitos, de investigação psicanalítica, ciência que se desenvolve e conquista lugar privilegiado no século XX. O

mito de Narciso é utilizado por Lacan para explicar “[...] a origem mítica do ‘eu’ em sua dialética com o outro imaginário, semelhante, e com o Outro, simbólico” (CAMBEIRO, 2003, p. 530).

Marilene Ferreira Cambeiro (2003), no artigo “O espelho, reflexos e reflexões na obra de Guimarães Rosa”, aproxima o conto rosiano “O espelho” e a teoria lacaniana da constituição da consciência do “eu”. Baseando-se nos estudos de Lacan, a autora diz que, diferentemente do sujeito da certeza cartesiano, o “eu” no pensamento psicanalítico não está constituído inicialmente, tendo sempre algo que o ilude, e que a realidade humana é formada pelos campos do imaginário, do simbólico e do real.

A criança não tem, a princípio, consciência de seu corpo e sua primeira aproximação da realidade dá-se através do outro maternal que, pondo-a frente ao espelho, propicia-lhe o primeiro reconhecimento jubilatório de sua própria imagem. No entanto, para que o reconhecimento se efetue, a criança necessita de confirmação, e ela a realiza olhando para o outro que está atrás dela. Seu primeiro reconhecimento dá-se através do outro, dando vazão à criação de um “eu ideal”. Em um segundo momento, a criança passa por identificações, espelhamentos que a levam a uma alienação nos ideais do Outro:

[...] se no primeiro momento a criança depende do desejo do outro para se constituir como “eu ideal”, no segundo tempo ela dialeticamente se volta para o Outro, para o simbólico, para o cultural, em busca de espelhos para constituir laços sociais. Esses ideais não abandonam mais o sujeito, segundo Lacan, e são eles que criam e enriquecem a cultura. (CAMBEIRO, 2003, 531-532).

Ao desenvolver uma leitura considerando os estudos lacanianos, Jaime Labastida (2003), no ensaio “*El mito de Narciso en tres grandes poemas de los Contemporáneos*”, afirma que, na verdade, Narciso não reconheceu sua imagem no espelho, representado pela água da fonte, e sim, estabeleceu relação com uma imagem vazia. “*En rigor, Narciso no se enamora de sí mismo, sino de otra imagen (de una imagen de la que ignora la identidad: en esa imagen ve a otro, distinto de sí)*” (LABASTIDA, 2003, p.36). Para Labastida, o mito de Narciso sugere que toda pessoa deve estabelecer uma relação consciente consigo mesma, e, para isso, é necessária uma mediação através de imagens que o homem constrói e com que, pouco a pouco, se identifica.

El hombre se hace persona sólo en la medida en que crea o inventa su imagen. En este sentido, todo cuanto ponemos sobre nosotros, el traje, la máscara, el cabello, el gesto, la palabra (oral o escrita), la poesía, todo, se anuda en la construcción de la imagen de sí mismo. (LABASTIDA, 2003, p.36)

Quanto à poesia, completa: “*Diré que el agua es al espejo lo que el poema a la voz del poeta: hace que el poeta se mire a sí mismo.* (LABASTIDA, 2003, p.37).

Refletindo também a respeito da presença do mito de Narciso na obra rosiana, Heloisa Vilhena de Araujo faz um levantamento bibliográfico acerca do mito e recolhe diferentes versões da história, identificando elementos variáveis entre elas. Porém, de acordo com a estudiosa, tais versões convergem a uma similar significação. A semelhança identificada por Araujo aproxima-se da leitura realizada por Labastida: diz a autora que Narciso vê seu próprio reflexo na fonte e não se reconhece. Ele “se desconhece como outro”. Ao desenvolver sua leitura, Araujo (1998, p.20-23) levanta dois pontos a serem observados em relação a esse mito:

O primeiro ponto a observar é a ligação do *olhar*, e, mais precisamente, do “ver-se a si mesmo” – do reflexo, da reflexão, no fundo, da consciência – com a *morte*. A flor do narciso (família das amariláceas, de que fazem parte os junquinhos) é, pois, uma flor dos mortos. Na Antigüidade, era considerada uma flor fria (*Geoponica*, XI, 25) e úmida, que procurava a sombra e o frescor da beira das fontes [...] O narciso aparece, [...] desde a mais alta Antigüidade, como uma flor sedutora, fascinante, enfeitiçante, que pode levar à paralisia e à morte. Plutarco, como mencionado por Hadot (1976), indica a razão disto: o narciso tem propriedades narcóticas (*Propos de table*, III, 1, 647 B). O próprio nome da flor – *narkissos* – viria de *narke*: entorpecimento, narcose.

O segundo ponto a observar em relação ao mito é a ligação do “ver-se a si mesmo” – do reflexo, da reflexão, da consciência – com o *amor*. Narciso, segundo Pausânias, não se dando conta de que via sua própria imagem, apaixonou-se por si mesmo e *morre de amor* à beira da fonte (Pausânias, IX, 31, 72). Ainda segundo o mesmo autor (IX, 27, 1), a fonte em que Narciso se viu estaria localizada perto do santuário de Eros, deus do Amor [...] Por castigo de Eros, [Narciso] cai numa espécie estéril de amor. Seu castigo, e nisto todas as versões são unânimes, será uma espécie de loucura – não perceber que o objeto de seu amor é ele mesmo [...], não se reconhecer. Narciso olha-se e não se reconhece. Narciso desconhece-se como outro.

A metamorfose de Narciso em flor, no final da narrativa, representa uma regressão: a volta do homem ao estado vegetal. Tal regressão também acontece com a transformação

da ninfa Eco (que chorava pelo amor de Narciso) em pedra. Ambos regressam ao mundo inconsciente, não reflexivo, não-humano. Heloisa Vilhena de Araujo ressalta o paradoxo aí existente: é através do reconhecimento de Narciso na imagem e como imagem que se dá a regressão. No entanto, ao narrar (contar) as metamorfoses de Narciso e Eco, a história mergulha no universo metafórico da literatura, da consciência humana. “Para quem *ouve o mito*, o mundo abre-se em sons e luzes. A morte de um mundo – da loucura – é o nascimento do mundo da *palavra*, das imagens, do contar, do falar, do interpretar, das coisas significadas – do *mitein*. É o mundo do homem humano” (ARAUJO, 1998, p.24, grifos do autor).

Homem humano é expressão usada por Guimarães Rosa – e citada por Araujo - ao finalizar seu livro Grande Sertão: Veredas: “O diabo não há! É o que eu digo... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2006, p.608). Partindo de uma definição tomista, a pesquisadora acredita que o escritor estaria se referindo a ações que o ser humano não compartilha com os animais, que decorrem da vontade, do desejo regido pelo conhecimento de seu fim, orientado pela inteligência: “O homem humano é aquele que tem consciência do *tempo*: aquele que, na sua liberdade de escolha, introduzida pela razão, tem a capacidade de observar o curso dos acontecimentos e de mudá-lo, para bem ou para o mal, transformando o tempo em *história*” (ARAUJO, 1998, p. 11-12, grifos do autor). Rosa humano transforma o mundo em *estória*, ou melhor, desvela o outro do mundo constituído pela arte literária.

A busca de apreender esse homem humano em sua travessia é tema recorrente nas narrativas de João Guimarães Rosa, e não se mostra diferente em suas poesias, especialmente, em sua caminhada para o encontro com o “eu por detrás de mim”. Através de imagens que nos reportam ao mito de Narciso, Guimarães Rosa busca, em alguns dos poemas de Ave, Palavra, criar um eu poético que se volta a si mesmo procurando reconhecer seu verdadeiro ser. Tal reconhecimento dá-se, muitas vezes, por meio do outro, que propiciaria ao eu poético a possibilidade de vislumbrar a si próprio, o que, como nos indica Labastida, não ocorreu na história de Narciso. O outro é representado aqui pela amada, pelo ser divino e pela palavra literária. Tais elementos possibilitam o poeta realizar a travessia ao encontro de seu eu, conferindo ao homem a capacidade de transcendência.

5.2 O ESPELHO COMO REFLEXO DA LITERATURA

No conto “O espelho” de Primeiras Estórias (ROSA, 1972), ao contrário de Narciso que se apaixona pela própria imagem como se fora um ente próprio, não duvidando de sua realidade, o protagonista da história teme a própria imagem e duvida de sua realidade, de sua corporeidade.

Nosso herói, ao contrário, repellido pela imagem, *reconhece sua irrealidade*, figura de sua mortalidade, procura algo melhor, quer encontrar a verdade por detrás da imagem, insuficiente para ele. Como Narciso, mas em outra direção, quer encontrar a eternidade, a totalidade (ARAUJO, 1998, p. 25, grifos nossos).

Tal concepção do protagonista identifica-se com mais um aspecto do mito levantado por Labastida (2003, p.36) que ressalta a irrealidade da imagem projetada no espelho. Para o autor, o reflexo no espelho é somente uma imagem que chamamos de “nossa” e não “nós mesmos”. “*Lo que vemos es una imagen que al propio tiempo es y no es nuestra*”.

Também duvidando da imagem oferecida pelos espelhos, no poema “A ausente perfeita” (ROSA, 1970, p.87), atribuído a Meuriss Aragão, o poeta anseia pelo encontro com algo que, reconhece, está oculto por detrás deles. Tal objeto de desejo é, a princípio, inacessível, mas o “eu” declara poder pressenti-lo em momentos singulares:

A AUSENTE PERFEITA

Mal refletida em multidão de espelhos,
traída pela carne de meus olhos,
pressentida
uma ou outra vez, quando
consigo gastar um quanto da minha
pesada consolação transitória –
poderás ser:
a ave,
a água
a alma?

Em “A ausente perfeita”, o poeta reconhece a irrealidade da imagem refletida em espelhos, reconhece sua mortalidade, sabe que a “carne” de seus olhos o engana, e constrói, ao longo do poema, imagens para corporificar tal idéia.

Os versos são livres, em sua maioria determinados pela lógica das imagens metafóricas. Ao longo da leitura do poema, imagens e sensações são experimentadas pelo leitor: no primeiro verso, pinta-se um cenário de grandes dimensões, alimentado pela “multidão de espelhos”, que, segundo o eu poético, reflete imprecisamente o ser amado. No segundo verso, a atenção volta-se aos olhos do eu poético, e deles o que se destaca é a sua propriedade física para, assim, conotar seu olhar ainda bastante mundano: “traída pela *carne* de meus olhos”. O terceiro verso, constituído de uma única palavra, “pressentida”, por estar, assim, isolada, faz com que o leitor dê uma pausa na leitura, volte sua atenção a ela, possibilitando-lhe sentir o significado da palavra, como a reviver tal sensação um dia experimentada. Os breves momentos de intuição vividos pelo eu poético que o aproxima do Outro, objeto de desejo, são, dessa forma, compartilhados com o leitor, pois através da linguagem do poeta, pode recriá-los.

Em *A Plenitude da Linguagem*, Jean Cohen (1987) discute a possibilidade de o leitor, através da linguagem poética, recriar a experiência “vívda” pelo poeta por meio das figuras que constrói. Dessa forma, o poeta estabelece uma outra maneira de apreensão da linguagem, não por meio de conceitos, mas de imagens, concedendo à palavra metaforizada o sentido das coisas experimentadas. A finalidade da figura não seria operar uma mudança do conteúdo, mas da forma do sentido, transformando o conceito em imagem, o inteligível em sensível. “Toda a poesia é, nesse sentido, poesia do acontecimento. E nisso reside a sua especificidade” (COHEN, 1987, p.159). Paz vai dizer que a linguagem poética, através da imagem, reproduz o momento da percepção e coloca-nos diante de uma realidade concreta. “A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la” (PAZ, 1982, p.137).

Quanto ao agramaticalismo dos versos, motivado pela construção de imagens e não pela submissão a questões sintáticas ou métricas, Octavio Paz afirma ser essa uma das características da poesia contemporânea. Segundo o poeta e crítico, no verso livre contemporâneo, os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. Cada verso é uma imagem, e o poeta, ao afirmar os poderes da versificação acentual ante os

artifícios do metro fixo, proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e o triunfo da analogia sobre o pensamento lógico. (PAZ, 1982, p.90).

Assim como o eu poético de “A ausente perfeita”, o protagonista de “O espelho”, citado por Araujo, também reconhece a capacidade ilusória dos espelhos e adverte seu suposto interlocutor sobre o poder enganador dos olhos: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. [...] Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo os espelhos” (ROSA, 1972, p.72). As referências feitas nos dois textos rosianos citados, lembram a famosa passagem bíblica encontrada em Coríntios, XIII:

Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança; uma vez homem feito, fiz desaparecer o que era de criança. Hoje, na verdade, vemos num espelho, de uma maneira confusa, mas então será face a face; mas então conhecerei como sou conhecido (São Paulo. I Coríntios, XIII, 11-12).

O eu poético em “A ausente perfeita” quer ou busca reconhecer o que está impedido de ver. O que ele consegue, em alguns momentos, como esclarece no poema, é *pressentir*. A palavra *pressentir* no dicionário da língua portuguesa é definida como “**1.** Sentir antecipadamente. **2.** Adivinhar, prever, pressagiar. **3.** Ter suspeitas de, desconfiar, suspeitar. **4.** *Ouvir ou perceber ao longe, ou antes de ver.* **5.** *Sentir influência de (coisa longínqua ou que não se vê)*” (FERREIRA, 2004, grifos nossos). Assim como testemunha o apóstolo Paulo, o poeta ainda vê de maneira confusa. Presente, em certos momentos, a presença dessa “ausente”, espera conhecê-la face à face, e supõe sua possível identidade: “poderás ser: / a ave/ a água / a alma?”. Penetrando ainda mais no pensamento religioso, verificamos que as três palavras/versos apresentadas pelo poeta remete-nos a uma outra passagem bíblica de grande importância para o cristianismo, o batismo de Jesus Cristo nas águas do Jordão: “Tão logo batizado, Jesus emergiu da *água* e eis que os céus se abriram: ele viu o *Espírito de Deus* descer como uma *pomba* e vir sobre ele. E eis que uma voz vinda dos céus dizia: ‘Este é meu Filho bem-amado, que tem todo o meu favor.’ ” (São Mateus, III, 16-17, grifos nossos).

Araujo (1998, p. 245-246) cita S.H. Hooke a propósito do significado do ato batismal:

[...] o batismo é feito com água e a água é uma das primeiras e mais significativas imagens. Em todos os casos de poluição ritual ou mácula, a água [...] é o agente que limpa. Em Ezeq. 36: 25, Jeová diz a Israel, “Derramarei água limpa sobre vós e sereis limpos”. [...] Em segundo lugar, entrar na água ou passar por ela, e.g., o Mar Vermelho ou o Jordão, é um símbolo de morte, envolvendo o fim de uma modalidade de vida e a entrada em nova modalidade. Paulo fala do fiel como tendo sido batizado na morte de Cristo: ao submeter-se ao batismo, o fiel identifica-se com a morte de Cristo; mas, como Paulo indica, Cristo não permaneceu na morte: ressurgiu dos mortos pela glória do Pai; aqueles que estão associados com sua morte pelo batismo devem também estar associados com ele em sua ressurreição, o que envolve participação em sua vida resurrecta, que como vimos, é a vida do Espírito [...] A água e o Espírito estão, agora, indissolivelmente unidos; “se o homem não nascer da água e do Espírito, não entrará no Reino de Deus” foi a palavra do Senhor a Nicodemos. O fiel, ao passar pela água do batismo, uma imagem, para Paulo, de morte e ressurreição, uma imagem, para João, de um novo nascimento, passa, não em imagem, mas na realidade, para a vida da nova criação, que é a vida do Espírito.

Dessa forma, o eu poético anseia pelo seu renascimento, não na imagem, como destaca S.H. Rooke, mas na realidade. Ele ainda não transcendeu, não *excedeu*, termo que exploraremos adiante, mas presente, percebe antes de ver, já possui a consciência de sua mortalidade, de sua outridade. O poeta está assim como o Menino do conto “Os cimos”, no dia seguinte de sua chegada a Brasília: “[...] no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado” (ROSA, 1972, p.170). O eu lírico de “A ausente perfeita” vislumbra o autoconhecimento através do encontro com Deus. A presença divina faria com que o poeta transcendesse e tocasse sua alma. Em “Evanira!” (ROSA, 1970), espécie de esquete teatral encontrada em Ave, Palavra, Guimarães Rosa associa mais uma vez o encontro com o divino e o reconhecimento do eu, e o faz ao narrar um desencontro amoroso. Nesse ínterim, divindade, alma e água unem-se para realizar o descobrimento pelo narrador de sua outridade:

À amada (- “Para que encurtar conversa?”). Foi um minuto: os relógios todos do mundo trabalhavam. Vejo-te, meu íntimo é solúvel em ti.
ANDAM ALVURAS. (Ah, ela era bela, e minha alma se lembrou de Deus.) AMO-TE (- “Meu amor...”)
DE REPENTE, E ME SEPARO DE UM MILHÃO DE COISAS. Uno-me. Eu, enfim, era eu, indispersado. A AMADA. O mundo o mundo o mundo.

[...]
 E, pois, librando-se arcangelicamente, a *alma almíssima*, quando
 A ÁGUA
 DE MIL CÔNCAVOS, MIL SEIOS,
 TE ENVOLVE,
 FELIZ, E CONTUDO TODA PENETRANTE
 - *não mais ausente*. (ROSA, 1970, p.33, grifos do autor)

Dessa forma, tanto em “A ausente perfeita” como em “Evanira!”, água, alma, divindade - no poema, representado por “ave” e na esquete, pela figura do arcanjo - viabilizam o encontro do eu poético com seu íntimo. Através de tal reconhecimento, a consciência da outridade é estabelecida, em “A ausente perfeita”, através do (re) encontro ainda esperado e, em “Evanira!”, “não mais ausente”.

A divindade, a transcendência representada pela figura da ave também surge em outras composições rosianas. Em “Substância”, conto de Primeiras Estórias, Guimarães Rosa narra a história do fazendeiro Sionésio que se apaixona por Maria Exita, moça pobre e sem família que trabalha em sua fazenda quebrando, à mão, polvilho nas lajes. Sionésio, ocupado com a plantação de mandioca e a produção de farinha e polvilho, muito tempo demora a notar Maria Exita que, segundo o narrador, é dona de olhos, “desses, de outra luminosidade” e de um sorriso “artes como um descer de anjos” (ROSA, 1972, p.153). No entanto, ainda que o fazendeiro se interesse por Maria Exita, ele custa a estar preparado para o amor: “Sionésio nem entendia.”. A luminosidade do olhar da moça a que se refere o narrador confunde-se com o alvor do polvilho, e a incompreensibilidade de Sionésio é contraposta com a plenitude de Maria Exita. Citemos um trecho que ilustra tal afirmação:

Demorava para ir vê-la. Só no pino do meio-dia-de um sol do qual o passarinho fugiu. Ela estava em frente da mesa de pedra; àquela hora, sentada no banquinho rasteiro, esperava que trouxessem outros pesados, duros blocos de polvilho. *Alvíssimo, era horrível, aquilo. Atormentava, torturava: os olhos da pessoa tendo de ficar miudinho fechados, feito os de um tatu, ante a implacável alvura, o sol em cima.* O dia inteiro, o ar parava levantado, aos tremeluzes, a gente se perdendo por um negrume do horizonte, para temperar a intensidade brilhante, branca; e tudo cerradamente igual. *Teve dó dela – pobrinha flor. Indagou: - Que serviço você dá? – e era a tola questão. Ela não se vexou. Só o mal-e-mal, o boquinãoabrir, o sorriso devagar. Não se perturbava. Também para um pasmar-nos, com ela acontecesse diferente: nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade.* (ROSA, 1972, p.152-153, grifos nossos).

Quando, enfim, Sionésio é capaz de suportar a luz, de abrir os olhos e aceitar completamente Exita, torna-se possível a união de ambos, encaminhando-se, como nos diz Heloisa Vilhena de Araujo (1998, p.193), para o casamento espiritual:

Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse *no dia de Todos os Pássaros*. (ROSA, 1972, p. 156, grifos nossos).

Ao analisar esse trecho do conto, Araujo (1998, p.193) reconhece o “dia de Todos os Pássaros” como metáfora da ascensão dos filhos de Deus, por intermédio do Espírito Santo, à casa do Pai:

Maria Exita é a luz divina, saída da pedra, do inanimado, da morte. É a luz da nova vida, para além da morte – da vida eterna. Da vida com Deus e em Deus. Nessa vida, vontade e intelecto, coração e mente, estão unificados – “coraçõemente” – na vontade de Deus. No amor de Deus. *É o dia de Todos os Santos, de “Todos os Pássaros”, daqueles que saíram da pedra, do barro humano, e adquiriram asas, novos anjos, para a ascensão a Deus.* (grifos nossos).

O tradutor italiano Edoardo Bizzarri interroga Guimarães Rosa quanto ao significado de “pássaros” em “Cara-de-bronze” (ROSA, 1965) e o autor confirma sua relação semântica com o mais íntimo do ser: “14: **“com seus pássaros” (em seu melhor? com toda a alma?)** Sim. Exato.” (BIZZARRI, 1981, p.65, grifos do autor).

Podemos entender, a partir dessas reflexões, que, em “A ausente perfeita”, a ave como possibilidade de presentificação do ser amado, é o anseio do eu poético pela transcendência, pelo encontro com o divino. Como destacamos, ao apresentar O Arco e a Lira (PAZ, 1982), Octavio Paz defende o sagrado como uma totalidade da qual fazemos parte e ressalta a necessidade de penetrarmos no sagrado para compreender, tanto a ele como a nós mesmos. Para penetrá-lo, segundo Octavio Paz, é necessário que o homem dê o salto que o faz atingir a outra margem. “O ‘salto mortal’, a experiência da ‘outra margem’,

subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer. Mas ‘a outra margem’ está em nós mesmos.” (PAZ, 1982, p.148).

No presente poema, o poeta busca aproximar-se do sagrado e atribui a tal aproximação a possibilidade do encontro com a “ausente perfeita” que, sobretudo, leva-o ao encontro com si próprio. Tais elementos que encarnariam a suposta ausente reportam-nos, não apenas ao sagrado, mas ao eu do poeta. “Água” remete-nos diretamente ao mito de Narciso, ao ato de pôr-se frente de si mesmo. “Alma”, por conseguinte, pode referir-se à presença do outro, da amada ou do amado, figura da identificação mútua, além de ser o próprio poema, como ressaltou Labastida, uma maneira de o poeta olhar a si mesmo. Todas essas manifestações são formas de o homem voltar a sua origem, de alguma maneira, aproximar-se de sua essência. Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz (1982) destaca o sagrado, o amor e a poesia como manifestações de algo que é a própria raiz do homem.

No poema “O aloprado” (p.53), de caráter narrativo, atribuído a Soares Guimaraes, o personagem empreende uma travessia cujo destino é o próprio ser. Porém, diferentemente do eu lírico de “A ausente perfeita”, o salto do aloprado realiza-se, torna-se possível a travessia ao encontro de si mesmo:

O ALOPRADO

O aloprado
sai devagar
entra no mundo
fundo do mar.

Olha por tantas janelas
só em espelho está a olhar.

Mais vê, aí, seu coração:
que o mar é lágrimas e luar.

E desde então
e desde amar
pode ir mais fundo;
nunca, voltar.

Logo de início, o título do poema nos chama atenção: “O aloprado”. No *Léxico de Guimarães Rosa* (MARTINS, 2001), o termo é definido como “mesmo que gamado: *encantado, cativado*”. Aloprado, também, em linguagem popular, nos remete a “**1.** muito

inquieta, muito agitado, 2. amalucado” (FERREIRA, 2004), alguém que se excede em seus atos. É importante considerar a pesquisa sobre o termo *excesso* feita por Heloisa Vilhena de Araujo (1998, p.66).

Na análise do conto “Soroco, sua mãe, sua filha”, a pesquisadora cita um ensaio de Jean Starobinski em que menciona os diversos sentidos da palavra *excesso*. No latim da Bíblia, *excessus vita* é a saída da vida, a morte, a partida para o além, e num breve momento de encantamento, de visão, a alma pode livrar-se de seus laços: é o *excessus mentis*, equivalente do *extasis* do texto grego. Starobinski cita duas passagens bíblicas em que Pedro cai em êxtase e tem uma visão: *Vidi in excessus mentis*. Nesse caso, o excesso é “[...] um transporte, um delírio e pode ser compreendido de acordo com a tradição platonizante, como um privilégio da alma possuída pelo entusiasmo, libertada dos laços corporais pelo furor” (ARAÚJO, 1998, p. 66).

Assim como Soroco, o aloprado tem, então, um *excessus mentis*: possuído pelo entusiasmo da alma, ele “pode ir mais fundo;/ *nunca* voltar”. Não está preso à temporalidade, seu tempo agora é o nunca, não foi traído pela “carne de seus olhos”, o que vê é seu coração. Também em “Substância”, Sionésio e Maria Exita mergulham no “não-tempo” quando, enfim, realizam o casamento espiritual.

Diferentemente de Narciso, o aloprado olha por espelhos e aí reconhece sua outridade: “Olha por tantas janelas/ só em espelho está a olhar/ *mais* vê, aí, seu coração:/ que o mar é lágrimas e luar”. A imagem construída pelo poeta ao fazer equivaler janelas e espelho resulta na obtenção de uma consciência mais profunda da outridade. Ao contrário do espelho, em que se busca o reconhecimento através de seu próprio reflexo, olhar em espelho por janelas significa mirar o que está fora, ou seja, o exterior, o outro: “[...] *mais* vê aí seu coração:/ que o mar é lágrimas e luar”. O aloprado, o encantado toca sua alma ao conhecer profundamente a dupla face do outro, aqui representado pela figura misteriosa do mar. Na última estrofe, Guimarães Rosa joga com a sonoridade e a semelhança das palavras “mar” e “amar” para arrematar seu poema, mais uma vez relacionando amor e autoconhecimento:

E desde então
e desde amar
pode ir mais fundo;

nunca voltar.

É valioso ressaltarmos a importância que Guimarães Rosa dá ao mar em Grande Sertão: Veredas (ROSA, 1956), analisada por M. Cavalcanti Proença. Afirma o crítico (PROENÇA, 1959, p.207):

A raridade com que se entremostra nas seiscentas páginas de Grande Sertão: Veredas valoriza a presença do mar como símbolo cujo sentido não se revela claramente, mas que roça com um largo sopro de poesia trechos de grande intensidade emocional.

Romance de rios, romance de afluentes espriados no sertão, sem saída para o oceano, o mar nele aparece como o grande desconhecido, mistério que se associa à morte, à eternidade, ao fim de tudo, quando a vida deságua no infinito.

Considerando a análise de M.Cavalcanti de Proença e também a importância que atribui o homem ao mar e a seus mistérios, podemos entender que o alopado sai em busca de conhecer o que há de mais íntimo em si, os mistérios da alma em direção à transcendência, onde a vida vence a morte e deságua no infinito.

Quanto à análise lingüística, o verso “e desde amar” também se apresenta como uma quebra no fluxo do pensamento lógico até aqui estruturado no poema. Ainda que com uma leitura reducionista – ao nosso ver - de tal verso, no que diz respeito ao aspecto semântico, Haranaka (1981, p.15) associa-o às construções narrativas do escritor mineiro:

A sua utilização só a posso explicar pela reduplicação de um termo que permite maior sonoridade do verso [contrapondo com o verso “E desde então”]. Este artifício da estranheza, mais comum na poesia, também é muito utilizado por Guimarães Rosa na sua prosa, que vai além da simples construção de imagens estranhas; o rompimento do fluxo do pensamento lógico torna a frase semelhante à inacabada, com o sentido a ser completado com o silêncio decorrente.

Ainda sobre a escolha do personagem “o alopado” e sua ligação com a excessividade, citamos mais um trecho da fala de Jean Starobinski (apud ARAUJO, 1998, p.66) em que associa o significado de excesso com a produção poética de grande valor estético:

O excesso é a marca da superioridade e define a distância entre o julgamento dos espíritos comuns e a beleza poética, que se esconde deles. Esta poesia é “a boa, a excessiva, a divina”... Tem por efeito suscitar, como um eco, um mesmo excesso naqueles que a escutam como convém.

Considerando o poema como espelho do poeta, o aloprado poderia figurar também como aquele que possui a capacidade de aprofundar-se no mundo da palavra, aquele em quem está desperta a capacidade de apreciar a beleza estética.

Em “Ou... ou” (p.50), também do anagramático Soares Guiamar, o amor surge como mais uma maneira de o poeta versar sobre a ânsia do homem por encontrar-se, ou como diz Octavio Paz, por “fundir-se com seu eu cindido”:

OU...OU

A moça atrás da vidraça
 espia o moço passar.
 O moço nem viu a moça,
 ele é de outro lugar.

O que a moça quer ouvir
 o moço sabe contar:
 ah, se ele a visse agora,
 bem que havia de parar.

Atrás da vidraça, a moça
 deixa o peito suspirar:
 O moço passou depressa,
 ou a vida devagar? (p.50)

O poema possui doze versos distribuídos em três estrofes, o vocabulário é simples e a sintaxe estruturada, com predomínio da ordem direta. Seus versos são redondilhos maiores de acentuação tônica predominantemente nas segundas, quartas e sétimas sílabas poéticas, criando um ritmo marcado que se assemelha com as canções populares de tradição

oral. Quanto ao uso da rima, ela se apresenta alternada, o que, de acordo com Haranaka (1981, p. 9), sugere “[...] uma relação com o título (a conjunção alternativa ou), como a expressar o desencontro dos jovens”. A escolha dos substantivos *moço* e *moça* para nomear os personagens marca ainda mais a impressão de alternância, o que enfatiza os diferentes estados em que se apresentam. A moça espera, aguarda o já vislumbrado, o moço, *ainda não vê*. Tais aspectos lingüísticos associados à semântica do poema consolidam o caráter fono-semântico do verso, como nos ensinam Jean Cohen e Octavio Paz. O crítico mexicano vai nos dizer que ritmo, imagem e significado unem-se para realizar a frase poética, o verso (PAZ, 1982, p.84-85).

Em “Ou...ou”, a imagem especular é representada através da vidraça, meio fracassado de comunicação entre os jovens. “Vidraça”, neste poema, aproxima-se muito do sentido de “janelas” em “O alopado”. Ela possibilita que a moça “espie” o moço, que o reconheça como seu par, ao mesmo tempo em que impede que o moço a veja. Ao utilizar *moço* e *moça*, o masculino e o feminino de tal substantivo e não outros nomes quaisquer, o poeta realça a complementariedade entre ambos, o que se atualiza no poema por meio da segunda estrofe:

O que a moça quer ouvir
o moço sabe contar:
ah, se ele a visse agora,
bem que havia de parar.

O poema “Ou...ou” traz algumas semelhanças com o conto “Substância”. A estrofe citada, por exemplo, lembra-nos um trecho do conto em que o narrador afirma, mesmo antes da declaração de Sionésio à amada, e sem nenhuma referência ao interesse recíproco de Maria Exita, que o amor dos dois é plenamente possível: “Sem embargo de que ele, a queria, para si, sempre por sempre. E, ela, havia de gostar dele, também, tão certamente” (ROSA, 1972, p.154). Em “Ou...ou”, diferentemente da moça, o moço não consegue ver através da vidraça, não é capaz de reconhecer o outro. Enquanto o alopado “vai devagar”, o moço passa depressa, está vinculado à pressa que impede a contemplação. A pressa de Sionésio também adia o amor por Maria Exita, impedindo-o de ver a transformação da menina “feiosinha” em bela moça:

Não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na Fazenda. Sem se dar idéias, a surpresa se via formada. Se, às vezes, por assombro, uma moça assim se embelezava, também podia ter sido no tanto-e-tanto. *Só que a ele, Sionésio, faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações.*

Saíra da festa em começo, dada mal sua presença; *pois a vida não lhe deixava cortar pelo sono: era um espreguiçar-se ao adormecer, para poupar tempo no despertar.*” (ROSA, 1972, p.151, grifo nosso)

A moça, pelo contrário, aguarda, contempla a face do outro, porém é necessário que seja reconhecida. O poeta presentifica formalmente a imagem especular no poema ao repetir o primeiro verso alterando sua ordem. Assim se apresenta o primeiro verso:

A moça atrás da vidraça

O poeta reitera-o na última estrofe, porém com o sintagma “a moça” no final, mimetizando o posicionamento do personagem na imagem construída no verso:

Atrás da vidraça, a moça

A recorrência do verso faz com que estejamos atentos a ele, tornando-se, assim, mais significativo o deslocamento proposital do sintagma.

Em “Ou...ou”, a moça espera, “deixa o peito suspirar”. Maria Exita também aguarda o amor de Sionésio. Momentos antes de o fazendeiro declarar seu amor à moça, o narrador declara: “A hora era de nada e tanto; e ela era sempre à espera” (ROSA, 1972, p.156). Quando é indagada por Sionésio se “tem vontade de confirmar o rumo de sua vida, ela responde prontamente: “Só se for já...”. Com os personagens do poema, no entanto, não se realiza o reconhecimento recíproco, e o poeta conclui a composição indagando-se o porquê do desencontro: “O moço passou depressa,/ ou a vida devagar?”.

“Ária” (p.174), composição atribuída a Sá Araújo Ségrim, é mais um dos poemas rosianos em que a imagem especular está presente. Em tal composição, a figura do rio surge atrelada ao autoconhecimento.

ÁRIA

Em meio ao som da cachoeira
 hei-de ouvir-me a vida inteira
 dar teu nome.
 Tudo o mais levam as águas,
 mágoas vagas
 para a foz.
 Vida que o viver consome.
 Um rio, e, do rio à beira,
 tua imagem. Minha voz.
 A cachoeira
 diz teu nome.

O poema possui uma única estrofe com versos redondilhos maiores e trissílabos, o que, segundo Manuel Bandeira (s/d, p.3059) em “A versificação em língua portuguesa” segue o modelo de estrofes compostas, já que, em tais construções “o verso maior é normativo, e o seu número de sílabas impõe a do verso menor”. Cita o heptassílabo, ao qual “se associa o [verso] de três ou quatro sílabas”. Quanto à rima, esta é explorada pelo poeta, ainda que não siga um esquema pré-definido. Possui rimas consoantes nos finais de versos e o poeta vale-se do recurso imitativo da rima interna para ressaltar a sonoridade do poema:

Tudo o mais levam as *águas*
mágoas vagas
 para a foz.

Além de explorar a sonoridade das palavras, o verso “mágoas vagas” traz ao poema um recurso muito usado por Guimarães Rosa, que Eduardo Faria Coutinho (1968, p.213) junto com Mary Daniel chama de “neologismo de função”, que consiste na mudança de classe gramatical. Em “Ária”, o substantivo “vagas” - aqui relacionado com a agitação e elevação das águas de um rio pelos ventos e atualizado no poema lembrando-nos os ressentimentos ainda presentes, perturbadores - é usado como adjetivo.

A presença recorrente das nasais *m* e *n* (em/ meio/ som/ me/ inteira/ nome/ mais/ levam/ mágoas/ consome/ um/ imagem/ minha) produz uma musicalidade branda e contínua, efeito que se perpetua ao longo do poema e que se apresenta como possível inspiração para a escolha do título, “Ária”, definido como “**1.** Peça de música para uma só voz, **2.** Melodia, cantiga. **3.** Parte que exprime o sentimento inspirado pelo assunto da cantata.” (FERREIRA, 2004).

O efeito de continuidade alcançado por meio das contínuas nasais remete-nos ao correr das águas propostas pelo poema, que levam as “mágoas vagas para a foz”.

Nesse poema de tom lírico, o eu poético exalta o bem amado como presença perpétua em meio à transitoriedade da vida. A água surge no poema com o poder de presentificar o bem desejado, perpetuando-o, ao mesmo tempo em que é capaz de dispor do que é efêmero. Nos seis primeiros versos, o poeta constrói, através de imagens metafóricas, tal cenário, presentificando o ser amado por meio da evocação. Cachoeira e foz metaforizam o desenrolar da vida, seu movimento natural, em contínua realização. Diferentemente dos outros acontecimentos que seguem para a foz do esquecimento, o ser amado está presente ao longo de sua existência. O poeta vê-se evocando continuamente seu nome, como a sugerir uma presença que supera e resiste aos acontecimentos da vida:

Em meio ao som da cachoeira
 hei-de ouvir-me a vida inteira
 dar teu nome.
 Tudo o mais levam as águas,
 mágoas vagas
 para a foz.

O sétimo verso, de tom filosófico, surge como uma quebra no desenrolar do poema, funcionando como uma reflexão, uma sentença de tom conclusivo ante os três versos anteriores: “Vida que o viver consome”. Ainda que o poema possua diversa acentuação rítmica, tal verso destaca-se dentre os demais por sua natureza prosaica (com acentuação na 1ª, 3ª, 5ª e 7ª sílabas poéticas), acentuando ainda mais o tom filosófico. Os próximos quatro versos voltam a explorar o recurso imagético e o rio surge presentificando o universo rosiano:

Um rio, e, do rio à beira,
 tua imagem. Minha voz.
 A cachoeira
 diz teu nome.

A imagem apresentada pelo poeta nos dois primeiros versos deste trecho recria o encontro de Narciso com seu reflexo. No entanto, não é à beira do lago que o eu lírico contempla sua imagem, é, ao gosto rosiano, à beira do rio. É sabida pelos leitores de

Guimarães Rosa a importância que o rio tem na obra do escritor. Em *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1956), é possível reconhecer o vínculo construído por Rosa entre rio e personagem, a destacar o protagonista Riobaldo, rio-baldo, o qual, segundo M. Cavalcanti Proença (1959, p.179), “[...] as fases de sua vida encontram reflexo no rio”. Proença afirma que no plano mítico do romance, “o rio é figura de primeira grandeza”.

Há mesmo, no desenrolar da estória, uma indistinção em que ele [rio] e herói se confundem, superpondo-se, ou correndo paralelos. Poderíamos, até, dizer que o rio é mais importante que o homem, pois este o liga a suas emoções, dele se vale para dar corpo às suas idéias, associa-o a seu próprio destino de jagunço, de amoroso e de místico. (PROENÇA, 1959, p.178).

Em “Ária”, o *rio* propicia ao poeta a contemplação do objeto de desejo. O termo surge duas vezes no mesmo verso, produzindo um efeito visual de aproximação.

Um rio, e, do rio à beira,

Tal construção garante movimento ao verso, possibilitando a sensação de estar acercando-se da beira e contemplando a imagem que, de acordo com o poeta, corresponderia a do bem amado. Porém, ainda que veja a imagem do outro, é a sua própria voz que escuta: “tua imagem. Minha voz”. Tal verso remete-nos à imagem de Narciso, à beira do lago, na versão de Ovídio, indagando seu próprio reflexo à espera de resposta e obtendo somente a reprodução de seus próprios atos. Assim Ovídio (2003, p.63-64) narra a chegada de Narciso à beira do lago e os seus questionamentos à floresta e ao amado:

Havia uma lagoa de águas brilhantes e prateadas,
Até a qual os carneiros não vinham, nem as cabras, nem o gado,
Cuja superfície espelhada nunca nem um pássaro, ou animal, ou folha
Jamais tocou [...]
Esgotado pelo calor da caçada, [Narciso] veio descansar,
Achando o lugar muito agradável, e a água
Refrescante para matar a sede. Enquanto tentava
Saciar sua sede naquela água, no mais profundo do seu ser,
Um outro tipo de sede começou a crescer quando viu
Uma imagem na lagoa. Apaixonou-se
Por aquela imagem sem corpo, e encontrou substância
Em algo que era apenas um reflexo. Olhava embevecido para a água,
Encantado consigo mesmo, enfeitado, totalmente petrificado [...]

Ele quer a si próprio; o amante virou o amado,
 O perseguido, o perseguidor. Tenta várias vezes
 Beijar a imagem refletida na água,
 Afunda nela seus braços na tentativa de abraçar o rapaz que vê ali,
 E constata que o rapaz, ele mesmo, é esquivo, sempre. [...]

Ele observa, sem se saciar, aquela imagem
 Vã e ilusória, e quase afunda
 Nos seus próprios olhos. Levanta-se então, só um pouco,
 O suficiente para elevar seus braços em súplica
 Para as árvores ao seu redor, chamando a floresta:
 “Que amor, que amor pode ser assim tão cruel? [...]

Nem muralha, nem portão ou barreira nos separa,
 Apenas uma fina camada de água. Ele está ansioso
 Para que eu o abrace. Quando os meus lábios se aproximam
 Para beijar a lagoa, os dele se aproximam dos meus.
 Você diria que estou prestes a tocá-lo – um quase nada
 Nos separa. Venha até mim, seja você quem for!
 Por que me provoca assim? Aonde vai
 Quando tento alcançá-lo? [...]

Porém, diferentemente de Narciso, o eu lírico de “Ária” parece não esperar pelo encontro carnal com tal objeto de desejo. Em nenhum momento, refere-se a sua presença corporal, o que declara é que, em meio ao *som* da cachoeira, há de ouvir a si próprio evocar o nome do ser amado. Sua presença, dessa maneira, dar-se-ia em forma de sons e imagem e ambas as manifestações seriam fruto voluntário de suas próprias ações. Os dois últimos versos, em íntima relação com os três primeiros, sugerem, através da cachoeira, a constante busca por tal presença ao longo da vida, da travessia do eu lírico. Tal busca não cessa, não se vai com o correr das águas como sucede com “tudo o mais”. Ainda que a cachoeira garanta o permanente movimento, sobretudo porque a presentificação dá-se por meio do som, tal acontecer não objetiva progressão e, sim, contínuo retomar-se. Diz Riobaldo a respeito do curso dos rios: “Eu queria a muita movimentação, horas novas. Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo” (ROSA apud PROENÇA, 1959, p.180).

O debruçar-se do eu poético à beira do rio, parece, dessa forma, conotar sua procura em confrontar-se, em estar diante de si. O nome que pronuncia reiteradamente, ao longo de sua vida, parece ser, na verdade, seu próprio nome, em busca de revelar os mistérios de seu ser. Essa busca, no entanto, dá-se por meio da evocação do nome, da palavra. É por meio da linguagem que o eu poético acredita poder aproximar-se do que deseja. À palavra o poeta confere o poder de reconhecer-se. Vale a pena repetir o que nos diz Labastida: *Diré que el*

agua es al espejo lo que el poema a la voz del poeta: hace que el poeta se mire a sí mismo. (LABASTIDA, 2003, p.37).

Os poemas até aqui apresentados – “A ausente perfeita”, “O aloprado”, “Ou...ou” e “Ária” – são os que mais diretamente referem-se ao mito de Narciso. Porém, incluímos neste grupo os poemas que, ainda que não façam alusão direta ao mito, também têm por tema a busca do autoconhecimento, em que o eu poético confronta-se consigo mesmo. Consideramos, dessa forma, o caráter intrínseco do mito, o qual nos lembra Labastida (2003, p.36): *“El mito de Narciso exige a toda persona, por contraste, que establezca una relación consciente con ella misma: es necesaria una mediación por las imágenes, imágenes que, en rigor, el hombre construye y con las que, poco a poco, se identifica”*. Assim, em “Os três burricos” (p. 54), do anagramático Soares Guiamar, o poeta descreve a viagem de três burricos que são, na verdade, ele mesmo:

OS TRÊS BURRICOS

Por estradas de montanha
vou: os três burricos que sou.
Será que alguém me acompanha?

Também não sei se é uma ida
ao inverso: se regresso.
Muito é o nada nesta vida.

E, dos três, que eram eu mesmo
ora pois, morreram dois;
fiquei só, andando a esmo.

Mortos, mas, vindo comigo
a pesar. E carregar
a ambos é o meu castigo?

Pois a estrada por onde eu ia
findou. Agora, onde estou?
Já cheguei, e não sabia?

Três vezes terei chegado
eu – o só, que não morreu
e um morto eu de cada lado.

Sendo bem isso, ou então
será: morto o que vivo está.
E os vivos, que longe vão?

O poema é constituído de vinte e um versos, sua estrutura estrófica reproduz a figura triádica construída pelo poeta: são sete estrofes de três versos cada. Possui métrica regular, com versos redondilhos maiores, e quanto ao ritmo, predomina a estrutura binária. Tais características do poema o aproximam da poesia dos trovadores medievais e da poesia oral dos cantadores de improviso, cujo resultado é uma composição de ritmo fácil, criando uma tessitura musical. Eis um exemplo de sextilhas improvisadas, com versos redondilhos maiores e ritmo binário que, segundo Luís da Câmara Cascudo (1952, p.361) em *Literatura Oral*, são bem comuns na forma popular dos “desafios” em todo o Brasil:

Eu não vejo quem me afronte
nestes versos de seis *pé*;
Pegue o pinho, companheiro,
e cante lá se quisé...
qu'eu mordo e belisco a isca
sem cair no gereré.

Passarinho, te prepara
para levar uma pisa;
se ajoelhe em meus pés,
tirando fora a camisa,
na poesia de sete
ver se você improvisa. (CASCUDO, 1952, p.361)

Quanto à rima, o poeta dedicou, nessa poesia, uma especial atenção. Em “Os três burricos”, além das rimas finais alternadas, de disposição clássica (aba, cdc, efe, etc), há rima interna no segundo verso de todas as estrofes. Se considerarmos o paralelismo métrico e semântico, a rima interna tornar-se-ia rima final, ao mesmo tempo em que a rima final tomaria seu lugar de rima interna, configurando um jogo sonoro que intensifica o caráter reflexivo da linguagem poética:

Por estradas de *montanha*
vou: os três burricos que *sou*.
Será que alguém me *acompanha*?

Na primeira estrofe, o poeta nos põe a par de sua viagem com os três “eus”, ele mesmo, e convida o leitor/ouvinte a acompanhá-lo. O poema possui um tom reflexivo, e já na segunda estrofe, o poeta questiona a direção de sua viagem: “Também não sei se é uma

ida/ ao inverso: se regresso./ Muito é o nada nessa vida”. Haranaka (1981, p.34) associa as antíteses ida/regresso; muito/nada de tal estrofe com as reflexões feitas pelo narrador do conto “A terceira margem do rio”, de Primeiras Estórias, como a indicar que o caminho percorrido pelo burrico seria o eterno retorno às origens já que, segundo o personagem do conto, “[...] esta vida era só o demoramento” (ROSA, 1972, p.36). No entanto, a estrutura do poema parece aproximar-se mais de outro conto de Primeiras Estórias. A tríade que marca “Os três burricos”, com os dois eus que o poeta carrega, lembra-nos “Soroco, sua mãe, sua filha”. No referido conto, é narrada a história de Sororo que, por culpa da loucura, vê-se obrigado a internar sua mãe e sua filha em um hospício. Heloisa Vilhena de Araujo afirma:

“Soroco, sua mãe, sua filha” retrata [...] a ambigüidade do mundo: Soroco está entre a mãe, que o antecede, e a filha, que o segue. Está no tempo, portanto, entre o passado e o futuro. A velhice reflete-se na mocidade [...] As duas são as “diversidades” da vida de Soroco, “pelo antes, pelo depois”, passado e futuro, começo e fim, mocidade e velhice, casamento e enterro, “uma de cada lado”, uma espelhando a outra (ARAUJO, 1998, p. 65).

E cita trecho do conto: “Soroco estava dando o braço a elas, *uma de cada lado*. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro.” (ROSA, 1972, p. 16, grifos nossos).

Se observarmos o décimo sétimo e o décimo oitavo versos do poema, perceberemos que, além dos referidos textos assemelharem-se por ambos utilizarem a expressão “um de cada lado” - no poema relacionado aos dois “eus” que o eu poético carrega, e no conto, representando Soroco, sua mãe e sua filha - o espelhamento ressaltado no conto apresenta-se no poema através da posição da palavra *eu*, surgida nas extremidades do verso (uma vez embutida em “morreu”) e posicionada no centro do verso seguinte:

Três vezes terei chegado
eu – o só, que não morreu
 e um morto *eu* de cada lado. (grifos nossos).

Um outro trecho que se assemelha ao conto é a estrofe do poema em que o eu poético apresenta os dois eus como mortos, mas que mesmo assim o acompanham, como a sinalizar sua culpa por algo:

Mortos, mas, vindo comigo
a pesar. E carregar
a ambos é o meu castigo?

Em “Soroco, sua mãe, sua filha” (ROSA, 1972, p.16), o narrador conta como as duas mulheres, na visão dos moradores do lugarejo, tornaram-se um fardo na vida de Soroco:

O que os outros diziam: que Soroco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Soroco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso.

Heloisa Vilhena de Araujo (1998, p. 65) afirma que a mãe e a filha de Socoro “são a dor das diversidades da vida caída”. Porém, elas não voltarão mais e quem vai “para longe, fora de conta” é Soroco, como a acenar para sua transcendência, que se dá no conto quando o protagonista entoava a canção que antes cantavam as duas mulheres de sua vida, representantes do passado e do futuro.

No poema, os dois “eus” também surgem como as diversidades da vida do poeta. Ele se sente obrigado a carregá-los, mesmo mortos. A morte dos burricos remete-nos ao finito, à temporalidade, à transitoriedade da vida. No entanto, essa transitoriedade acompanha o eu poético que não é capaz de despojar-se dela, do passado. A expressão “a pesar”, de tom português, nos lembra, foneticamente, “apesar”, “ainda assim”: “Mortos, mas, vindo comigo/ *a pesar...*”. Dessa forma, o poeta busca o caminho do autoconhecimento, mas vê-se refletido em várias marcas do passado. Os dois burricos mortos nos sugerem imagens especulares que, de alguma forma, determinaram e determinam a construção do eu do poeta, são as imagens do outro que nos ajudam a construir nossa própria imagem. Porém, o que parece, é que, ao longo da busca pelo seu eu verdadeiro, o poeta foi, de certa forma, desconstruindo tais imagens, antes norteadoras, e

que agora, mesmo não mais se identificando com elas, o acompanham como resquícios de sua personalidade.

O poeta de “Os três burricos” é um errante, vê-se “andando a esmo”, mas concebe sua ida como um regresso. Para o eu poético de “Os três burricos”, o verdadeiro tempo seria, então, aquele que regressa, que se retoma, o tempo original. Esse tempo é o almejado, sua busca ainda não terminou. Quando chega ao fim da estrada e parece ter terminado sua caminhada, o eu poético volta a se questionar, acenando para o continuar da busca.

Sendo bem isso, ou então
será: morto o que vivo está.
E os vivos, que longe vão?

É necessário continuar a caminhada em busca da origem, da vida e da morte, percurso incessante do homem e da poesia.

“Os três burricos” lembra-nos, imagetivamente, o poema de Carlos Drummond de Andrade, cujo título é “Mortos que andam” (ANDRADE, 1977, p.28). Nesta composição, o poeta sugere o incômodo que o passado lhe desperta, como a acompanhá-lo, incessantemente:

Mortos que andam

Meu Deus, os mortos que andam!
Que nos seguem os passos
e não falam.
Aparecem no bar, no teatro, na biblioteca.
Não nos fitam,
não nos interrogam,
não nos cobram nada.
Acompanham, fiscalizam
nosso caminho e jeito de caminhar,
nossa incômoda sensação de estar vivos
e sentir que nos seguem, nos cercam,
imprescritíveis. E não falam.

Outro poema em que o eu poético volta-se a reflexões existenciais, porém construído com uma linguagem totalmente distinta, é “Mulher mar morte” (p.85), de Meuriss Aragão. Nesse poema, de tom sugestivo, o eu poético defronta-se com uma imagem perturbadora que resulta em uma composição de difícil compreensão:

MULHER
MAR
MORTE

Devoro-me de a mais a
imagem indesmanchável
desfazendo-me – eis e
vôos entes e sei – vagas
em mim despedaçadamente
vasto a
som sal soledade
aos
céu e céu
olhos leste-oeste olhos
onde entre onde
me movo
morro-me e
me arranco de ti
a ti: a
amarga.

“Mulher mar morte” é, junto com “A espantada estória”, um dos poemas mais herméticos de Ave, Palavra. Neste poema, Guimarães Rosa utiliza uma linguagem mais próxima das tendências modernistas, em que os elementos visuais e sonoros são explorados intensamente. Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978, p.15), diz que a lírica européia do século XX fala de maneira enigmática e obscura, proporcionando ao leitor uma nova experiência:

Sua obscuridade o fascina, na mesma medida que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério age profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada [...] Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é objetivo das artes modernas em geral.

A lírica moderna tende a manter-se afastada da mediação de conteúdos claros, buscando uma criação auto-suficiente e pluriforme na significação, “[...] consistindo em um entrelaçamento de tensões absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1972, p.16). Em “Mulher mar morte”, o poeta oferece-nos imagens insólitas,

marcadas pela negação (“indesmanchável”, “desfazendo-me”, “despedaçadamente”); aponta para uma desconstrução total em que ele é o afetado, o que se converte, formalmente no poema, em sintaxe desestruturada e sugestões imagéticas isoladas.

Friedrich aponta como um dos traços da lírica moderna a utilização de sintaxe desmembrada e reduzida a expressões nominais. Em toda a escritura do poema rosiano citado, não há frases sintaticamente estruturadas. Na maioria das vezes, é a semelhança sonora e a disposição das palavras no verso que apontam para uma possível significação. O sétimo verso, por exemplo, “som sal soledade”, apresenta-nos três palavras desconexas que vão significar algo ao leitor se ele puder relacioná-las às três palavras que compõem o título, “Mulher mar morte”. Ambos, o verso e o título, aproximados analogicamente pelo recurso sonoro, possibilita-nos vislumbrar como tais elementos apresentados no título presentificam-se na memória do eu poético, associando mulher/som (referindo-se, possivelmente, à voz da amada); mar/sal e morte/soledade. Um verso do poema que adquire significado por meio das disposições das palavras, ao ser explorada a potencialidade visual de tais termos, é o décimo primeiro: “olhos leste-oeste olhos”. As duas ocorrências da palavra “olhos” estão dispostas uma em cada ponta do verso, similarmente a sua disposição na configuração do rosto humano; as palavras “leste” e “oeste”, justapostas, nos lembram extremos, num jogo de vai-e-vem que se assemelha à propriedade do globo ocular. Por meio dessa imagem, de caráter lúdico, o poeta aponta para a permanente busca que empreende ao longo do poema. Recurso semelhante com o mesmo fim de exaltar tal busca do eu poético encontra-se no verso seguinte: “onde entre onde”. “Entre” serve de intervalo à repetição da palavra “onde”, coincidindo com o real significado da preposição.

A questão sonora também é elemento explorado em “Mulher mar morte”, que traz a aliteração da contínua nasal *m* já no título. Em *Linguística e Poética*, Roman Jakobson (1975, p.150-151) diz: “Numa seqüência em que a similaridade se superpõe à contigüidade, duas seqüências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paronomásica. Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado”. O eu lírico, no referido poema, além de aproximar os elementos do título através da homofonia existente entre eles, perpetua-os ao utilizar recorrentemente as consoantes nasais *m* e *n*, ao longo do poema: “Devoro-me de a *mais a/ imagem indesmanchável/ desfazendo-me.../ ...vagas/ em mim despedaçadamente/ [...] me movo/ morro-me e/ me arranco de ti/ a ti:a/*

amarga”. Tal recorrência figura como eco perturbador no eu lírico. Antonio Candido (1993, p.33) cita Becq de Fouquières ao dizer: “[...] consta-se freqüentemente que a palavra geradora da idéia se torna, por meio de seus elementos fônicos, gerador sonoro do verso, e submete todas as palavras secundárias que a acompanham a uma série de vassalagem tônica”. Como se vê, Guimarães Rosa utiliza abundantemente esse recurso no referido poema, caracterizando a presença disseminada desses três elementos no pensamento do eu lírico.

A mente do poeta está povoada de *imagens*. Tais imagens têm o poder de “desfazê-lo”, através do povoar desses seres, “vôos entes”, em sua mente. Essa ligação visceral entre a imagem do outro e a imagem de si mesmo presentifica-se no poema através de termos que se posicionam especularmente no texto. Em vários momentos, a mesma palavra é repetida antes e depois de outra: “Devoro-me de *a* mais *a*”; “*céu* e *céu*”; “*olhos* leste-oeste *olhos*”; “*onde* entre *onde*”; “*a* ti: *a*”. Eduardo Faria Coutinho (1968, p.221-222), em “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem” enquadra esse tipo de recorrência como recurso aliterativo e ressalta a importância semântica de tal recurso na obra rosiana. Inicia a exposição remontando-se à presença da aliteração em geral:

A aliteração é um dos recursos poéticos mais importantes empregados por Guimarães Rosa [...] Ela se estende desde a simples reduplicação de um fonema ou uma sílaba até a repetição de vocábulos ou expressões inteiros (qual e qual) e serve geralmente ao propósito de reforçar o conteúdo expressional através da criação de uma atmosfera sugestiva.

Heloisa Vilhena de Araujo (1998, p.57) ressalta a utilização desse mesmo recurso nas composições de Primeiras Estórias. Ao analisar “Famigerado”, a autora cita algumas recorrências e reconhece-as como “configuração gráfica e sonora do movimento especular”:

A situação ambígua é retratada [em “Famigerado”], na forma narrativa, na repetição de uma mesma palavra antes e depois de outra: “O medo O” (p.9); “oh-homem-oh” (p.9); “que é que” (p.12). A mesma palavra toma posição ambígua, antes e depois, no começo e no fim – uma refletindo a outra, em posição invertida, como num espelho. [...] esta sintaxe em reflexo repete-se, com insistência, por todos os contos da coletânea. Seria figuração gráfica e sonora do movimento especular.

Apenas para notificar algumas incidências dessa sintaxe, citamos trecho de “A terceira margem do rio”: “[...] e, eu, *rio* abaixo, *rio* afora, *rio* a dentro – o *rio*.” (ROSA, 1972, p.37) e de “Nada é a nossa condição”: “De roda, na vislumbração, o que dos vales e serros vem é o que o horizonte é – *tudo* em *tudo*” (ROSA, 1972, p.82). Dentre os poemas de Ave, Palavra, a incidência desse recurso também é significativa. Além de surgir em “Os três burricos”, no verso “*eu* – o só, que não morreu”, e nos já citados versos de “Mulher mar morte”, tal sintaxe de reflexo também está presente em “A espantada estória” (p.87) - “O relógio *o*” - sem levar em conta outras repetições, que nos parecem apenas tratar-se de recursos sonoros.

Mas o caráter especular em “Mulher mar morte” não está apenas na sintaxe ressaltada. Os pronomes reflexivos no poema, ainda que constituam uma sintaxe imprecisa, dão pistas de um eu poético que se confunde com a própria imagem criada. Assim inicia a composição: “Devoro-me de a mais a/ imagem indesmanchável/ desfazendo-me...”. O eu poético contempla a imagem a partir da qual é definida a sua própria. Ele se devora, se desfaz ao confrontar-se com a imagem que não se desfaz, indesmanchável. Sua imagem, portanto, está regida pela imagem poderosa do outro. As figuras que surgem em “Mulher mar morte” já nos são conhecidas de outros poemas. A amada, o mar – a água, a morte; e o verso “Vôos entes e sei – vagas” parece apontar também para uma outra figura recorrente nesse grupo. “Vôos” remete-nos a pássaros, *asas*. “Entes”, pessoas, o que supomos existir. “Vôos entes” lembra-nos *anjos*. Por meio de uma linguagem sugestiva, tais figuras compõem o poema de uma maneira a perturbar o eu poético, sentindo-se subjugado por elas: “me movo/ morro-me e/ me arranco de ti/ a ti: a/ amarga”. A “amarga” imagem? A questão sonora garante aqui mais uma significação: *Mulher; mar; morte; me, mim*. Assim como a consoante nasal aproxima os três elementos que compõem o título, aproxima também o eu poético em relação visceral com tais figuras.

A construção “Vôos entes” é também um momento de criatividade em “Mulher mar morte”. Ao utilizar o substantivo “entes” com função de adjetivo, Guimarães Rosa atualiza um desvio sintático recorrente em sua prosa, o neologismo de função.

Mais um poema é extraído de Meuriss Aragão: “Saudade, sempre” (p.85-86):

SAUDADE, SEMPRE

Sem mim
 me agarro a um tanto de mim
 não aqui
 já existente
 sobre tudo e abismo.
 Horas são outrora
 além-de. O
 muito em mim me faz:
 som de solidão.

Logo no início, algo inesperado: o título, que nos parece nomear uma composição saudosista, reportando-se a um ser amado, por exemplo, introduz um poema cujo foco é o próprio eu lírico. Valendo-se de versos livres e brancos, o poeta propõe-se a versar sobre a existência de um eu transcendente, um outro eu que está além do espaço e do tempo presente. O poeta utiliza recorrência de palavras e semelhanças fonéticas para assegurar a sonoridade da composição: “Sem *mim/ me* agarro a um tanto de *mim*”; “*Horas* são *outrora*”; “*muito em mim me faz*”. A aliteração de contínuas nasais parece ser mesmo o tipo preferido de Guimarães Rosa dentre as composições de Ave, Palavra, provavelmente devido as suas poesias, especialmente nesse grupo, voltarem-se para o eu, o “mim”. A recorrência às semelhanças sonoras entre as palavras torna-se, também, uma forma de revitalizá-las. No verso “Horas são outrora”, a semelhança sonora reaviva no leitor a origem do processo aglutinador que sofreu a palavra “outrora”, *outra hora*. Dessa forma, o poeta confronta dois termos que, ainda partindo de uma mesma raiz, apontam para distintos significados. “Horas”, no “aqui, já existente”, lembra-nos tempo medido, cotidiano, pressa, transitoriedade. Já a palavra “outrora”, por sua vez, acena a tempos outros, livres do imperialismo do relógio vivido no tempo presente; aponta não apenas para o passado, mas também para o futuro, “além-de”. Diz Guimarães Rosa em “Evanira!”, esquete teatral de Ave, Palavra (ROSA, 1970, p.44): “- A SAUDADE é necessária. A SAUDADE, o delicado sofrimento. A angústia/ que varre/ das folhas secas/ a árvore. A SAUDADE que sorri? A SAUDADE que avança. SAUDADE – é quando os semi-cegos tentam fazer-se olhos? *É quando começamos a desconfiar do tempo?*” (grifos do autor).

No verso anterior, “sobre tudo e abismo”, as palavras também são exploradas pelo mesmo processo de revitalização. Os termos “sobre tudo”, lembram-nos imediatamente a forma justaposta formadora de advérbio “sobretudo”, palavra definida como “principalmente, especialmente” (FERREIRA,2004). Ao desconstruir a justaposição, que não mais conserva o sentido individual dos termos, o poeta reaviva tais significados, contrapondo-a com a palavra “abismo” que, ao contrário de “sobre tudo”, significa “lugar profundo, precipício.” (FERREIRA, 2004). Com o termo revitalizado, o poeta pode, nesse verso, ressaltar a dupla face do ser, superfície e intimidade.

A revitalização de termos como “sobre tudo” e “outrora” aproxima-se da prática e do desejo rosiano de renovar a língua, devolvendo às palavras sua carga significativa. Diz Eduardo Faria Coutinho (1968, p.203) a respeito da função do escritor:

Como tudo na vida, as formas da língua também envelhecem e se tornam completamente inexpressivas após uso prolongado: palavras perdem o seu significado originário, expressões se tornam obsoletas, construções sintáticas inteiras caem em desuso e são substituídas por outras. Cabe, então, ao escritor, consciente de sua missão, refletir sobre cada palavra ou construção que utiliza e fazê-la recobrar sua energia primitiva, desgastada pelo uso. Em outras palavras, ele tem de revitalizar a linguagem. E é este o processo de revitalização que Guimarães Rosa emprega em suas obras...

Ainda em relação ao título, parece que ele nos aponta para uma outra composição rosiana. Em Magma, Guimarães Rosa insere um poema intitulado “Saudade” (ROSA, 1997, p.132):

Saudade

Saudade de tudo!...

Saudade, essencial e orgânica,
de horas passadas,
que eu podia viver e não vivi!...

Saudade de gente que não conheço,
 de amigos nascidos noutras terras,
 de almas órfãs e irmãs,
 de minha gente dispersa,
 que talvez até hoje ainda espere por mim...

Saudade triste do passado,
 saudade gloriosa do futuro,
 saudade de todos os presentes
 vividos fora de mim!...

Pressa!...
 Ânsia voraz de me fazer em muitos,
 fome angustiosa da fusão de tudo,
 sede da volta final
 da grande experiência:
 uma só alma em um só corpo,
 uma só alma-corpo,
 um só,
 um!...
 Como quem fecha numa gota
 o Oceano,
 afogado no fundo de si mesmo...

Já aqui na composição pertencente ao livro de poemas, Guimarães Rosa apresenta sua ânsia de descobrir-se em infinitas faces, de fundir-se em “uma só alma-corpo”. Alguns trechos parecem aproximar-se mais substancialmente da composição da maturidade. Na segunda estrofe, quando se refere à saudade do passado, do futuro e de todos os presentes vividos fora de si, lembra-nos o trecho aqui analisado de “Saudade, sempre”, em que o poeta refere-se aos tempos que o levam a aproximar-se do eu pleno, cuja referência são os versos “Horas são outrora/ além-de...”. O final da composição pertencente a Magma também dialoga com a idéia essencial de “Saudade, sempre”, ao construir uma imagem que funciona como o significado-chave do poema, apontando para o íntimo do ser: “Como

quem fecha numa gota/ o Oceano,/ afogado no fundo de si mesmo...”. O título da composição de Ave, Palavra, dessa forma, parece referir-se ao poema de Magma, como a indicar a permanência da mesma preocupação que acompanha a carreira literária do artista. “Saudade, *sempre*” aponta para o desejo eterno do poeta-prosador em aproximar-se cada vez mais da essência do ser.

A composição de Ave, Palavra tem o seguinte desfecho: “...O/ muito em mim me faz:/ som de solidão”. O poeta, com esse trecho, sugere que o enveredar-se cada vez mais na essência de seu eu leva-o a aproximar-se da solidão.

Em entrevista a Günter Lorenz (ROSA apud LORENZ, 1973, p.329), Guimarães Rosa afirma que a solidão é um passo para o infinito, para a plenitude do ser. Através dela, o ser humano pode enfrentar seus medos, se reconhecer. O diabo surge no discurso rosiano como o “outro” que nos leva ao conhecimento:

Au found, je suis un solitaire (No fundo, eu sou um homem solitário), eu também digo; mas como não sou Mallarmé, isto significa para mim a felicidade. Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística. [...] Provavelmente eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito.

O eu poético, então, aproximar-se-ia cada vez mais do infinito à medida que atingisse a mais íntima solidão, o mais íntimo de seu ser.

Além de “Saudade” e “Saudade, sempre”, um terceiro poema surge com título semelhante: “Saudade, sempre (versão aflita)” (p.86), de Meuriss Aragão.

SAUDADE, SEMPRE

(Versão aflita)

Alma é dor escondida.

O coração existe

animal a um canto

- o triste.
 Posso pecar contra ti
 ingenuamente:
 há fogo, o fundo
 o instante; não,
 o esquecimento
 é voluntária covardia.

O poema divide-se em dois momentos. Nos quatro primeiros versos, com um tom impessoal, o poeta dá-se a reflexões por meio de sentenças definidoras. No quinto verso, surge uma primeira pessoa, e o eu poético, como em uma luta interior, põe-se a enumerar sintagmas nominais, desembocando em uma frase de tom sentencioso. Ainda que utilize linguagem simples e sintaxe predominantemente estruturada, o poema torna-se de difícil compreensão.

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich (1978, p.16) acentua o caráter dissonante da poesia moderna. Diversos são os recursos que o artista desse período utiliza para exprimir tal dissonância. Dentre os recursos que Friedrich (1978, p.16) destaca, estão: “[...] traços de origem arcaica, mística e oculta contrasta[ndo] com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo”. De acordo com o crítico, tais tensões são, em parte, formais “e querem, freqüentemente, ser entendidas como tais”.

Em “Saudade, sempre (versão aflita)”, o poeta dá a impressão de estar dialogando consigo mesmo, pondo-se a versar sobre uma questão que o aflige. Inicia teorizando a respeito do que se supõe ser a saudade e, no oitavo verso, nega-se a si mesmo como a afugentar um pensamento que condena: “... não,/ o esquecimento/ é voluntária covardia.”. O poeta parece não estar preocupado em ser ou não compreendido. Friedrich (1978, p.16) diz que, em relação ao poeta moderno, “sua obscuridade é intencional”. Para abordarmos esse poema de sentido impreciso, recorreremos a aproximações que tal poesia estabelece com “Evanira!”, outra composição rosiana.

Pensemos nos quatro primeiros versos. O poeta, ao filosofar sobre a saudade, diz:

Alma é dor escondida.
 O coração existe
 animal a um canto
 - o triste.

Nesse trecho, o poeta versa sobre um estado latente de dor que a alma, o coração carrega. O adjetivo “escondida” e a construção imagética “animal a um canto” conotam um sentimento que subsiste silenciado, e que assim, escondido, traz a pontencialidade de, em algum momento e por algum motivo, vir à tona. O narrador de “Evanira!” também fala da dor e a reconhece como presença substituidora da alegria ausente. Em um trecho em que expõe seu temor pelo distanciamento da saudade, vista como algo positivo, cita uma frase em inglês que diz: “*that joy, once lost, is pain*” (ROSA, 1970, p.39). “- o triste”, de que fala o eu poético, contrasta-se com “*that joy*”, de “Evanira!”. O eu poético de Ave, Palavra parece rodear o universo da dor, uma existência em que a saudade, o estar em si, não se realiza. Os próximos dois versos apontam para a possibilidade de escolha do eu poético pelo erro, pelo pecado:

Posso pecar contra ti
 ingenuamente:

Porém, é apenas uma possibilidade, “posso pecar”, e através da leitura dos versos seguintes, constatamos que ela não se realiza:

há fogo, o fundo
 o instante; não,
 o esquecimento
 é voluntária covardia.

O eu poético afirma que “há fogo”. Também em “*Evanira!*”, texto em que Guimarães Rosa esboça bastantes definições de saudade, encontramos frases em que o autor associa saudade e fogo: “Às vezes, a saudade dá labaredas”; “Saudade – um fogo enorme, num monte de gelo”. Ao descrever sua “esperança insistente” em busca do amor, o

narrador declara: “E a saudade, a fogo lento”. O eu poético de “Saudade, sempre (versão aflita)” hesita em manter-se na saudade, mas reconhece no “fundo” de seu interior, o fogo, a labareda que alimenta o sentimento. O esquecimento parece, então, covardia frente à evidência da saudade, da proximidade de seu “eu” verdadeiro.

Pôde-se notar como as composições até aqui analisadas tematizam a questão do eu. Em todos os poemas, o real aproximar-se da imagem verdadeira, de seu “eu” que se desdobra além da aparência, dar-se-ia por meio do confronto com o outro, seja este a divindade, o amor ou as vozes que nos habitam pelas relações construídas ao longo de nossa existência. Tais manifestações nos poemas de Ave, Palavra, como se tentou expor, estão intimamente ligadas com as demais composições de João Guimarães Rosa, ilustrado aqui, ainda que não sistematicamente, através de alguns textos de Primeiras Estórias e Ave, Palavra.

5.3 Lucidez poética nas composições em verso de Ave, Palavra

Convivendo com os poemas de caráter especular, cujo enfoque é o autoconhecimento, têm-se, em Ave, Palavra, composições em que a preocupação poética volta-se ao fazer literário. Tal presença, dentre os poemas, alia-se a outra das tendências de que nos fala Octavio Paz - apresentada inicialmente neste trabalho - conhecida pelo nome de *ironia*. Maria Esther Maciel (1999, p.19), no capítulo “Poéticas da lucidez”, assinala que é no Romantismo, com a vertente dos alemães de Jena, em fins do século XVIII, que se inicia a prática fundada na aliança explícita entre criação e reflexão, e que tal prática marcou pelo menos a metade da história da poesia moderna ocidental, estando ainda presente, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo. Diz a autora (MACIEL, 1999, p.20) que a ironia torna-se, a partir da concepção romântica, não mais um simples recurso de retórica, e, sim, um “sofisticado artifício literário”. Tal recurso permite ao poeta distanciar-se criticamente de sua obra, ao mesmo tempo em que nesta introduz o seu ato de distanciamento, possibilitando, dessa forma, “[...] não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, como também a relação dialógica entre exame crítico e criação poética”:

[...] a ironia define o sujeito cindido pela consciência de sua própria cisão. Articula-se, assim, como um conceito que, posteriormente redimensionado à luz das teorias poéticas do século XX, sob o nome de metalinguagem, constitui a primeira tentativa de se evidenciar, teoricamente, o descentramento do “eu” poético e a crise da idéia de literatura como representação – uma das grandes contribuições do primeiro romantismo para a formação da poesia e da crítica modernas.

Isso não significa a ausência, em poetas anteriores, do exercício da reflexão dentro ou a partir da poesia que faziam. No entanto, “[...] ainda estavam comprometidos com todo um sistema metafísico clássico e/ou cristão, sustentado na busca da verdade e da totalidade, representadas por Deus e pela Razão” (MACIEL, 1999, p.21).

A linguagem, com seus mecanismos de construção e desconstrução, converte-se, para grande parte dos poetas modernos, no âmago da experiência poética, compreendida enquanto universo múltiplo e autônomo. O poema-crítico, fruto dessa nova perspectiva

poética, é definido pela autora (MACIEL, 1999, p.23) como um tipo de construção em que se manifesta a união das funções poética e metalingüística da linguagem: “[...] o poema-crítico distingue-se não só por exibir sua materialidade enquanto produto engenhoso da consciência lúdica do poeta, como também por promover a sondagem de sua própria arquitetura à medida que se vai construindo”.

Bastantes são os poemas que fazem alusão à criação literária em Ave, Palavra, alguns exemplos encontramos já ao analisar as composições enquadradas no primeiro grupo. Porém, destacamos, dentre as composições da coletânea, quatro que essencialmente têm por tema o fazer literário, que, como definiu Maciel, promovem a sondagem da criação literária temática e constitutivamente. São elas: “Motivo” (p.55), “Distância” (p.105), “Escólio” (p.175) e “Torneamento” (p.175-176). O método de análise seguirá o desenvolvido no grupo anterior, isto é, por meio de aproximações com outras obras do autor e com demais textos de Guimarães Rosa que sondam o fazer literário, como a entrevista dada pelo artista a Günter Lorenz (ROSA apud LORENZ, 1973), as correspondências trocadas com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (BIZZARRI, 1980) e trechos dos prefácios que compõem Tutaméia (ROSA, 1976). A utilização dos referidos textos rosianos justifica-se pela tendência moderna, que atinge os artistas desse período, de pensar o próprio fazer literário.

Com o desenvolvimento de uma corrente literária auto-referencialista, os poetas modernos, após Baudelaire, vêm a necessidade de teorizar sobre a poesia que constroem, de justificar “[...] sua ousada postura de reverência amorosa à linguagem, [incumbindo-se] de elaborar e teorizar um novo conceito de poesia”. Maciel (1999, p.22) ressalta que, a partir deste e dos movimentos anteriores, surgiram, além do poema-crítico, “[...] textos críticos em prosa, sob a forma de ensaios, manifestos, fragmentos, cartas e depoimentos, que do Romantismo até hoje, precedem, acompanham ou elucidam as obras poéticas de seus autores”. Como artista moderno interessado no processo de renovação da linguagem, João Guimarães Rosa filia-se aos poetas preocupados com repensar o fazer literário. Maria Célia Leonel (2000, p.67), ao referir-se a tal tendência nos escritos de Guimarães Rosa, afirma que

[...] há, a reger a produção rosiana, uma poética, um projeto estético de que o escritor pode não ter consciência plena, mas que tende a explicitar

em muitos momentos. Aliás Guimarães Rosa encaixa-se entre aqueles autores que se comprazem em pensar o seu ofício, em determinar o conceito de obra literária, as suas direções, de modo claro e muitas vezes didático na correspondência e em escritos paratextuais e de maneira explícita e implícita na produção artística.

A partir dessa perspectiva, seguiremos para a análise dos poemas citados. Iniciamos com “Distância” (p.105), poema atribuído a Sá Araujo Ségrim em que é narrada uma viagem frustrada de um cavaleiro e um cachorro, que se perdem na história:

DISTÂNCIA

Um cavaleiro e um cachorro
viajam para a paisagem.
Conseguiram que esse morro
não lhes barrasse a passagem.
Conseguiram um riacho
com seus goles, com sua margem.
Conseguiram boa sede.
Constataram:
cai a tarde.

Sobre a tarde, cai a noite,
sobre a noite, a madrugada.
Imagino o cavaleiro
testa orvalhada e estrelada.
O pensar do cavaleiro
talvez o amar, ou nem nada.
Imagino o cachorrinho
imaginário na estrada.
Caía a tarde.

Para a tarde o cavaleiro
ia, conforme avistado.
Após, também o cachorro.
Todos – iam, de bom grado,
à tarde do cavaleiro
do cachorro, do outro lado
- que na tarde se perderam,
no morro, no ar, no contado.
Caiu a tarde.

Em “Distância”, a (ir)realidade literária é revelada ao leitor: “*Imagino o cachorrinho/ imaginário na estrada*” (grifos nossos). O poeta, como se vê, não busca o fingimento literário, no próprio corpo do texto menciona seu caráter ficcional. No livro A

Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze, Tatiana Salem Levy (20003, p. 13) resalta a mudança paradigmática ocorrida na literatura do século XX anunciada por escritores como Mallarmé, Kafka e Proust: o rompimento com premissas fundamentais de uma determinada concepção de realismo literário que objetivavam dar conta dos mínimos detalhes da realidade, substituído pela proposta de enfatizar o ato da criação e a realidade própria da literatura. Em “Distância”, todas as figuras apresentam-se, antes de tudo, como ficção.

Nos primeiros versos, diz-se dos dois personagens - o cavaleiro e o cachorro – que viajam *para* a paisagem. Ao buscarmos o termo “paisagem” no dicionário da língua portuguesa, encontramos uma definição que abarca não apenas o real empírico, mas que também abrange um caráter de representação: “1. Espaço de terreno que se abrange num lance de vista. 2. Pintura, gravura ou desenho que *representa* uma paisagem natural ou urbana”(FERREIRA, 2004, grifo nosso). Embora os personagens viajem *para* a paisagem, ela não está terminada, e, sim, vai ao longo do texto sendo construída. Na primeira estrofe, o morro, o riacho (com seus goles e sua margem), são “conseguidos” pelos personagens. “Conseguir” denota realização, alcance de um objetivo, pode-se pensar, também, que o cavaleiro e o cachorro viajam para elaborar a paisagem, tendo o morro e o riacho como suas primeiras conquistas.

Na segunda estrofe, o verbo em primeira pessoa surge no poema, inserindo o eu poético no texto. A presença personificada do poeta, em meio a uma linguagem até então narrativa, não traz à composição novos acontecimentos, o eu poético divaga, libera sua imaginação em ações que não se realizam na história contada nos versos anteriores nem, tampouco, presentificam-se nos posteriores. Tais divagações são apresentadas pelo eu poético no terreno do imaginário, do desejo ainda não realizado, acenando como uma realização poética máxima: “Sobre a tarde, cai a noite,/ sobre a noite, a madrugada./ Imagino o cavaleiro/ testa orvalhada e estrelada/ O pensar do cavaleiro/ talvez o amar, ou nem nada./ Imagino o cachorrinho/ imaginário na estrada./ Caía a tarde”. Essa conquista imagética viria através da madrugada, que orvalharia e estrelaria o rosto do cavaleiro. No entanto, o cavaleiro não consegue transpor a tarde e a noite, atingindo a madrugada, o “outro lado”. Ele se perde na tarde, no *contado*, na narrativa: “Todos – iam, de bom grado,

à tarde do cavaleiro/ do cachorro, do outro lado/ - que na tarde se perderam,/ no morro, no ar, no *contado*./ Caiu a tarde” (grifo nosso).

A imagem (paisagem), seria construída no tempo e, por isso, tendente à narrativa. É importante notar a presença do verbo “cair” no final de cada estrofe, conjugado em tempos verbais distintos. Em um primeiro momento, o verbo surge no presente do indicativo: “Cai a tarde”. É, como o próprio poema indica, a constatação de um ambiente, um ambiente inicial de construção literária. Na segunda estrofe - constituída da imaginação liberta do poeta que daria margem ao desenrolar da história - o verbo está no pretérito imperfeito do indicativo, consagrado como o tempo verbal típico da linguagem narrativa que se perdura no tempo através de um passado perpetuado. Na última estrofe, o verbo cair apresenta-se no pretérito perfeito que caracteriza um passado concluído, ultrapassado. É determinado por esse tempo verbal que o poema termina, mas com sabor de narrativa gorada.

Não se tem ou busca, portanto, apenas um lugar, mas um desenrolar temporal. Esse discurso marcado no tempo é tampouco suficiente para realizar a narrativa literária, é necessária a fantasia, a inventividade representada pela segunda estrofe. O cachorrinho imaginado, inventado, pode significar no texto, a palavra literária, ao lado do cavaleiro, o poeta. Juntos, caminhariam em busca da criação literária, que ultrapassa a linguagem convencional e atinge o mito, o outro lado, devolvendo à palavra seu poder de criação.

Alguns termos presentes em “Distância” já nos são conhecidos por frequentarmos tanto as discussões por nós suscitadas como também as poesias do grupo anterior. Na segunda estrofe, em que alude à realização plena do fazer literário, o poeta refere-se ao “nada” como o pensamento do poeta e o “outro lado” como destino final dos personagens. Tanto o “outro lado” como o “nada”, reporta-nos ao âmbito da transcendência. Outro recurso explorado é a sonoridade da palavra “morro”, que acena também para o campo do transcendental. Além de aludir a “pequeno monte”, harmônico na construção da paisagem, “morro” também nos lembra morte: morro, obstáculo a superar; morro, morte a transcender. “Distância” torna-se exemplar para ilustrar a analogia que o escritor mineiro estabelece entre renovação humana e renovação da língua. Em Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens, Marli Fantini (2003, p.51), afirma:

Não raras são as situações em que Guimarães Rosa relaciona a renovação da língua à renovação do mundo. Sabe-se, ademais, que uma das

principais metas incluídas em seu “projeto de longo alcance” era a criação de uma literatura feita para perdurar, no mínimo, até o próximo milênio. Um dos documentos a atestar tal propósito é o acervo espistolar de Meyer-Clason, de onde se pode recortar esta surpreendente afirmativa de Rosa: “A gente tem de escrever para setecentos anos. Para o Juízo Final. Nenhum esforço suplementar fica perdido”.

“Distância”, pequena obra literária, ilustra uma narrativa falhada que finda sem ter conseguido se perpetuar no tempo. Os personagens caminhavam para o “outro lado”, mas se perderam na história, na paisagem. O próprio título – “Distância” – alude a não realização do feito. Como texto literário, o poema realiza-se, ilustrando, paradoxalmente, uma narrativa que não se realiza como obra de arte.

Uma outra característica da literatura moderna presente nesse poema e também em outros da coletânea, a exemplo de “Ou...ou”, “O aloprado”, “Pescaria”, “Parlenda” e “Teorema” é a busca da despersonalização do texto, que rompe a unidade entre poesia e pessoa empírica. Diz Tatiana Salem Levy (2003, p.40) que, através do distanciamento do “eu”, a obra é aproximada do leitor. “Atingir o *ele* significa abrir a possibilidade de todos experimentarem a literatura. Um discurso sem *eu* é um discurso de todos, um discurso de ninguém”. Ainda que em “Distância” esteja presente o discurso em primeira pessoa, é o poeta como criador quem fala, na ânsia pela plena realização artística.

Outro poema em que o artista privilegia o aspecto metaliterário é “Motivo” (p.55), atribuído ao anagramático Soares Guiamar. Nessa composição, o poeta nos põe a par da viagem imaginária de um menino que, assim como em “Distância”, tem sua travessia frustrada:

MOTIVO

O menino foi andando
 entrou num elevador
 a casa virou montanha
 o luar partiu-a em três
 o menino saiu de selvas
 montado no gurupés
 adormeceu sobre neve

despertou noutro cantar
 mas deu-se que envelhecera
 bem antes de despertar
 então ele veio andando
 só podia regressar
 ao porquê, ao onde, ao quando
 - a causa, tempo e lugar.

Assim como em “Distância”, “Motivo” é um poema de versos heptassílabos, sendo exploradas, um tanto regularmente - mas não de modo rigoroso - as rimas finais dos versos. Como assinalamos em “Os três burricos”, o que também vale para “Ou...ou” e “O aloprado”, esses dois poemas do presente grupo aproximam-se, pela linguagem simples e pelo seguimento, ainda que não religiosamente, às convenções poéticas, das trovas criadas pela poesia de caráter popular.

Uma figura recorrente que surge em “Motivo” é a da montanha. Em “Os três burricos”, o eu poético vai “por estradas de montanha”; em “Distância”, como vimos, “morro” é figura explorada semântica e sonoramente. Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa também faz menção à montanha. Uma das vezes em que surge tal figura é quando o escritor intitula-se feiticeiro da palavra, e explica que, para realizar tal magia lingüística, é necessário que o feiticeiro provenha do sertão: “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas” (ROSA apud LORENZ, 1973, p.342). Nas três composições citadas, é narrado o percurso de uma viagem e, nesse contexto, montanha surge como obstáculo a superar, momento de aprendizagem o qual é submetido o eu poético e/ou os personagens.

“Distância” e “Motivo” têm como tema a criação literária, porém, ao segundo poema, Guimarães Rosa reserva a linguagem alegórica para sua construção. “Motivo” pode ser lido como alegoria da linguagem que não se realiza como palavra literária. Vejamos como tal leitura pode ser validada no contexto rosiano.

Dentro da ficção brasileira, o escritor é reconhecido como o maior representante de uma renovação estética de pós-guerra, contribuindo com a invenção mitopoética, concebendo a linguagem como valor-em-si. Em suas criações, busca uma linguagem

original, “[...] linguagem ainda impura, mas viva, tal como o ouro recém-tirado da mina e ainda infiltrado na pedra; e que Guimarães Rosa recriou com o superior equilíbrio que lhe adveio de uma natural visão poética somada a uma sólida cultura” (COELHO, 1975, p. 205).

Em “Motivo”, as aventuras do menino, no início carregadas de fantasia, libertas de toda temporalidade e espacialidade, são interrompidas por uma súbita velhice. Sua juventude, impulsionadora de maravilhas e possibilidades, é amputada “bem antes de despertar”. Só lhe resta regressar, voltar ao mundo real, com suas restrições, sem magia, sem vigor.

Ainda nos reportando à entrevista dada a Günter Lorenz, Guimarães Rosa comenta a postura dos escritores de seu tempo, acusando-os de realizarem uma literatura local, datada, advinda de uma linguagem gasta e pobre de significado. Para ele, a maioria dos escritores escreve para o dia, e não para o infinito. É necessário renovar a língua e, dessa forma, renovar o mundo. Nosso poeta (ROSA apud LORENZ, 1973, p.345) diz que

O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta, e o que está morto não pode expressar idéias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma linguagem literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro, sem pensar muito.

Em “Hipotrérico” (ROSA, 1976), prefácio dedicado à questão do neologismo, Guimarães Rosa discute ironicamente a resistência que temos em aceitar a renovação lingüística, no entanto, ressalta a naturalidade com que neologismos manifestam-se no ambiente popular. Após definir “hipotrérico” como “[...] antipodático, sengraçante imprizado; ou talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia” e denunciá-lo como intolerante à aparição de palavras inventadas, conclui:

Somos todos, neste ponto [com relação à intolerância a neologismos], um tento ou cento hipotréricos? Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende. Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? Assenta-nos bem à

modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado. (ROSA, 1976, p.64).

Os devaneios, as aventuras do personagem de “Motivo” podem significar a meninice da língua, latente em suas infinitas possibilidades, mas encoberta pela velhice dos costumes, da conveniência. A viagem extraordinária empreendida pelo menino-linguagem é representada por inusitadas aproximações surgidas nos oito primeiros versos. O menino inicia sua viagem rumo a sua elevação: “O menino foi andando/ entrou num elevador”. A figura da montanha logo surge no caminho do menino, desembocando nos belos versos: “o menino saiu de selvas/ montado no gurupés”. A palavra *gurupés*, definida como “no veleiro, mastro que se lança, inclinado, do bico da proa para a frente, no plano longitudinal” (FERREIRA, 2004) confere ao menino, a capacidade de estar à frente, no plano longitudinal, “tomado no sentido da maior dimensão”. O menino, nesse momento, é toda invenção, possibilidade. No entanto, nos próximos versos, sua viagem é interrompida. Os seis últimos versos, introduzidos pela conjunção adversativa “mas”, revela um menino envelhecido “bem antes de despertar”, uma linguagem engessada, presa ao costume, à tradição. É necessário despertá-la, não para a realidade que nos rodeia, mas para um tempo e um espaço original, mítico, onde a língua nos reporte ao infinito, ao outro do mundo em que se encontra a literatura. Diz Guimarães Rosa (apud LORENZ, 1973, p. 340): “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenho de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen*” (“cuidar dele”, em alemão).

Os oito primeiros versos acenam para uma linguagem que transcende o sentido convencional das palavras, livre à criatividade e a novos sentidos. Porém, como uma viagem, uma transcendência que não consegue plenamente realizar-se, a palavra volta a ser montanhas de cinzas, por não poder livrar-se das convenções impostas do momento e lugar presentes.

“Motivo” e “Distância” estão entre os poemas de Ave, Palavra que apresentam mais uma semelhança com as demais composições rosianas. Além dos dois poemas citados, que se filiam às composições de caráter metapoético, “O aloprado”, “Os três burricos” e “Ou...ou”, do grupo cujo enfoque é o autoconhecimento, trazem a narrativa como elemento

essencial em suas elaborações. Em especial, nas composições poéticas aqui mencionadas, o caráter narrativo dos poemas está sempre ligado à questão da execução de uma viagem.

Benedito Nunes (1969), em ensaio dedicado à questão da viagem, fala sobre a presença marcante que tal elemento tem na obra de João Guimarães Rosa. A viagem está presente desde as narrativas de Sagarana e torna-se eixo central na elaboração de Grande Sertão: Veredas. Afirma o crítico (NUNES, 1969, p.175) que viagem e existência confundem-se na trajetória de Riobaldo, unindo-se nessa viagem, por meio do relato, “os diferentes fios do Bem e do Mal, que compõem o emaranhado da existência”:

Vivendo de momento a momento, de lugar a lugar, sem a compreensão da linha temporal e sinuosa que liga todos os momentos e todos os lugares da existência, só percebemos saídas e entradas, idas e vindas. Mas a viagem redonda, a travessia das coisas, - que é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos, nessa aprendizagem da vida, em que o próprio viver consiste - a viagem-travessia que se transvive na lembrança, constitui o saldo imponderável das ações, que a memória e a imaginação juntas recriam.

Em “O aloprado”, como discutimos anteriormente, o personagem segue em direção ao fundo do mar. No entanto, ao adentrar o mar e conhecer seus mistérios é seu próprio coração que passa a conhecer profundamente. O personagem é nomeado por Guimarães Rosa como o aloprado, o “encantado”. Sua viagem-travessia foi concluída e o saldo dessa viagem não é nada mais que o encontro consigo mesmo. Em “Os três burricos”, o eu poético sai em errância carregando outros dois “eus” – ele mesmo – em uma trajetória marcada pela reflexão e pelo questionamento de sua existência. A narrativa não se conclui porque tampouco o eu poético chega a uma conclusão quanto à compreensão de seu ser. “Distância” também se caracteriza, como antes ressaltamos, por um poema que ilustra uma narrativa inconclusa. A associação feita entre narração e vida parece não estar apenas nos poemas rosianos. A palavra poética entendida como criação é concepção adotada por Guimarães Rosa, relacionando vida e linguagem:

Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana

como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger. (NUNES, 1969, p.179).

Em “Cara-de-Bronze”, de Corpo de Baile (ROSA, 1956), “verdadeira síntese da concepção-do-mundo de Guimarães Rosa”, de acordo com Nunes, o motivo da viagem ressurgiu atrelada à questão da palavra poética:

A viagem do Grivo realiza-se como travessia por entre coisas que vão sendo nomeadas, uma a uma, detalhadamente [...] Os nexos que ligam os diferentes momentos da travessia, e que dão acesso ao mundo natural e humano, enfim conhecido e possuído, através do *logos* poético que o recriou, só se produzem, sob forma de *narrativa*, na viagem concluída.” (NUNES, 1969, p.184, grifo do autor).

Também em “Distância” a narrativa só se concluiria se o cavaleiro atingisse a madrugada, o “outro lado”. No entanto, a travessia não se realiza e a composição converte-se em poema da narrativa frustrada. É necessário ressaltar que o poema como composição poética realiza-se, com destaque a construções imagéticas de grande valor estético e a utilização de recursos sonoros interessantes. Mas é a história que ele conta que não se realiza, assim como também não se realiza a transcendência dos personagens criados.

Ainda dentro da questão da metapoesia nos poemas de Ave, Palavra, analisemos o poema “Escólio” (p.175):

ESCÓLIO

O que sei, não me serve.
 Decoro o que não sei.
 Relembro-me:
 deslumbro-me, desprezo-me.
 O querubim é um dragão
 suas asas não se acabam.
 Sempre ele me acha em falta
 ou no remorso de tanta lucidez.

Somos, anciãos, amargos.
 Tão amargos, juntos,
 que temos de construir
 do nada –
 que é humano e nos envolve.
 A gente tem de tirar dele
 algo, pedaço de alto:
 alma, amor, praga ou poema.

Em “Escólio”, o poeta questiona-se sobre seu saber e cria a figura do querubim que atua como propiciadora de conhecimento. Rejeita o que sabe; não lhe serve, diz o eu poético. O que quer é o que não sabe, e ele o decora, o aprende de cor, de coração. Interessante notar que, na introdução feita por Guimarães Rosa a Sá Araújo Ségrim, anagramático ao qual é atribuído tal poema, o escritor descreve suas composições referindo-se ao não saber do anagramático:

SE NÃO LHE FIRO A MODÉSTIA, direi aqui, depressa, que SÁ ARAÚJO SÉGRIM, em geral, agradou. Por isso mesmo, volta, hoje, com novos poemas, que só não sei se escolhemos bem. Sendo coisas mui sentidas. *Sendo o que ele não sabe da vida*. Digam-me o mais, amanhã. Leiam-no, porém. (ROSA, 1970, p.174).

O eu poético apreende o “não saber” pela via do coração. Esse “não saber” apreendido o faz lembrar, e o poeta reforça a íntima relação entre as ações por meio da aliteração: “Relembro-me: / deslumbro-me, desprezo-me.”. Ao versar sobre a revelação do sagrado, Octavio Paz (1982, p.161) diz que, às vezes, sem causa aparente, vemos a verdade que nos rodeia, e que essa visão é uma espécie de teofania ou aparição, pois o mundo se revela para nós em suas dobras e abismos: “Um sopro nos golpeia a fronte. Estamos encantados, suspensos no meio da tarde imóvel. Adivinhamos que somos de outro mundo. É a ‘vida anterior’, que retorna”. Ao apreender o não sabido pela via do coração, é dado ao eu poético de “Escólio” lembrar-se, retornar à vida ou experiência anterior. Sua primeira reação é de deslumbramento, fascinação, seguida de rejeição, repulsa: o eu poético reconhece sua mortalidade. Os quatro versos seguintes convertem em imagem a revelação

ofertada ao poeta. “O querubim é um dragão/ suas asas não se acabam./ Sempre ele me acha em falta/ ou no remorso de tanta lucidez”. É por meio do outro que o eu poético vê-se. Sua presença mostra o verso e o reverso do eu, torna-se seu reflexo. “Presença estranha somos nós também. Isso que me repele, me atrai. Esse outro é também eu. A fascinação seria inexplicável se o horror ante a ‘outridade’ não estivesse, pela raiz, cingido pela suspeita de nossa identidade final com aquilo que nos parece tão estranho e alheio” (PAZ, 1982, p.160-161). A figura que possibilita o eu poético de “Escólio” de revelar-se, de vislumbrar seu estado de *lucidez*, de luz, é o querubim metaforizado em dragão. O que aqui é assinalado no anjo não é a beleza, visto como mensageiro da paz, e sim algo que nos aproxima do temível, do ser fabuloso que, na maioria das vezes, é representado com cauda de serpente, garras e asas, mas que a mitologia chinesa traz como característica o poder da renovação.

Ao relembrar-se, ao retornar à vida ou experiência anterior, diz o eu poético que se *deslumbra*. Deslumbrar pode ser entendido, segundo o dicionário da língua portuguesa, como “1. *Ofuscar ou turvar a vista de, pela muita luz ou pelo brilho excessivo*; encandear; translumbrar. 2. Perturbar o entendimento de. 3. Causar assombro a; maravilhar, fascinar. 4. Seduzir; fascinar; 5. Causar deslumbramento. 6. Ofuscar ou turvar a vista. 7. *Deixar-se fascinar ou seduzir*” (FERREIRA, 2004, grifo nosso). A figura da luz que ofusca, além de estar presente em “Substância”, mencionado aqui no momento da análise de “A ausente perfeita”, está presente em outros contos de Primeiras Estórias. O protagonista de “O espelho”, após muito perseguir a sua “vera forma”, que acreditava poder vislumbrar frente ao espelho, encontra a “forma vazia, sem imagem, luz, transparência, nada”: “Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo.” (ROSA, 1972, p.76).

Para Heloisa Vilhena de Araujo (1998, p.37), o herói de “O espelho”, ao deparar-se com o espelho vazio, estava tendo uma *visio intellectualis*. Assim como São Paulo que “levantou-se e, com olhos abertos, não via nada”, é dado ao protagonista do conto rosiano o conhecimento direto de Deus:

O que aparece e não aparece no espelho de “O espelho” – “água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo” (p.76) -, no espelho da superfície do rio de “A terceira margem do rio”, é assim, a essência da Verdade, o que estrutura, secretamente, o homem enquanto tal - o *homem humano*. É ela que o libera para seu ser próprio, no tempo, para sua história própria, enquanto mantém-se escondida: que o libera para o seu errar, para os seus *excessos*, em direção à morte ou à vida, à destruição ou à criação, *ao mutismo ou à linguagem*, à regressão ou ao amadurecimento.” (ARAUJO, 1998, p.237) (grifo nosso).

Em “Escólio”, a revelação concretiza-se com a visão do querubim, que, de acordo com Santo Agostinho (apud ARAUJO, 1998, p.36), é também realidade que se pode conhecer através da *visio intellectualis*, a mais alta modalidade de visão que o homem pode ter, possibilitando-lhe a consciência da mortalidade, da humanidade. A partir do momento em que o anjo possibilita a revelação de si mesmo ao eu poético, ele se põe a versar sobre o que pode construir, o que pode realizar. É do nada que nascerá a nova experiência: alma, amor, praga ou poema. Dessa forma, o eu poético reconhece sua identidade, sua capacidade de escolha, seu poder de construir sua história, de realizar-se como *homem humano*.

A pesquisa do caráter metapoético de “Escólio” pode-se iniciar pelo título. Ao investigá-lo, encontramos sua definição como “comentário destinado a tornar inteligível um autor clássico. Um esclarecimento, uma explicação ou interpretação de um texto” (FERREIRA, 2004). Tal definição possibilita uma segunda leitura do poema: ele versaria sobre a preocupação do poeta em pensar o próprio fazer poético. Os oito primeiros versos são regidos pela primeira pessoa do singular; o poeta espreita sua forma de conceber a criação literária.

Um outro aspecto da figura criada pelo poeta que aproxima mais tal composição da discussão do fazer literário é a escolha do dragão, monstro fabuloso que habita o mundo do imaginário, pertencente, então, ao universo ficcional. A lucidez que o eu poético diz estar às vezes ausente ou completamente presente em si também pode nos remeter à idéia de estar diante ou não da manifestação da inspiração.

O processo de criação rosiano é um dos temas abordados na entrevista a G. Lorenz. Embora admita que trabalhe duro e aplicadamente, Guimarães Rosa declara que há algo que o impulsiona a escrever, alheio à sua vontade:

Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão. *Mich reitet auf einmal der Teufel* (“De repente o diabo me cavalga”), que neste caso se chama precisamente inspiração. Isto me acontece de forma tão conseqüente e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo (ROSA apud LORENZ, 1973, p.327).

Em sua correspondência com Edoardo Bizzarri (1981, p.58), Guimarães Rosa faz novamente referência a seu processo de criação:

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.

Octavio Paz (1982, p.194) compartilha da idéia de Rosa e afirma que tanto o poeta inspirado como o poeta artesão são acometidos do que ele chama de “irrupção da vontade alheia”.

Nos versos seguintes, o poeta inclui-se em um grupo: “Somos, anciãos, amargos”. O verbo ser, assim, isolado, conquista um sentido absoluto. Cria uma tensão na construção do verso; espera-se que ele atue como verbo de ligação, possibilitando a predicação do sujeito, mas o que é valorizado é uma espécie de intransitividade do verbo: *Somos*. O poeta é, especialmente, ser. A partir desse verso, não trata mais da criação particular, mas faz referência a todos os poetas. Prestigia, assim, a coletividade, o fazer poético de todos os tempos e espaços.

Atentando-nos ao termo “anciãos”, percebemos que a idéia contida nessa palavra é recorrente na produção rosiana. Além de personagens no universo narrativo que relacionam velhice e sabedoria, a introdução feita por Guimarães Rosa ao anagramático Soares Guimar apresenta um aforismo dedicado ao poeta e à poesia em que tal idéia surge: “Ser poeta é já estar em *experimentada sorte de velhice*. Toda poesia é também uma espécie de

pedido de perdão” (ROSA, 1970, p.50, grifo nosso). A velhice do poeta, o seu estado de ancião, reporta-nos à questão do refletir, do estar voltado para o poético. Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz (1982, p.213) diz que, independentemente de qual seja a forma de criação do poeta, se através da inspiração ou da construção, o refletir é condição essencial para a criação poética: “A pré-meditação é o traço determinante do ato de criar e aquilo que o torna possível. Sem pré-meditação não há inspiração ou revelação da outridade”. Ao ressaltar a intransitividade do verbo “ser”, Guimarães Rosa dá a “anciãos” a função de substantivo. Dessa forma, reafirma o espírito reflexivo, de pré-meditação do poeta.

A presença e reiteração do adjetivo “amargos”, intimamente associado à construção poética, reporta-nos à idéia heideggeriana da angústia como uma das vias para atingirmos a condição original. Para o poeta de “Escólio”, o estado de amargura leva os poetas a construírem do nada, os faz produzir, criar: “A gente tem de tirar dele/ algo, pedaço de alto:/ alma, amor, praga ou poema”. Octavio Paz apregoa que o nada não é algo exterior a nós, é, antes, fundamento para o ser. O poeta de “Escólio” compartilha da concepção de Paz ao dizer “que temos de construir/ do nada -/ que é *humano e nos envolve*” (grifos nossos). A questão do nada reaparece em “Os três burricos”, através do questionamento do eu poético: “Também não sei se é uma ida/ ao inverso: se regresso. / Muito é o nada nesta vida” (p.54). Para Octavio Paz, o nada, a origem atualiza-se na poesia através do silêncio “que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude” (PAZ, 1982, P.179). Para o poeta de “Escólio”, o nada precede a criação poética.

“Torneamento” (p. 176), de Sá Araújo Ségrim, também é um poema de cunho metapoético:

TORNAMENTO

- I -

A viagem dos teus cabelos –
estes cabelos povoariam legião de poemas

e as borboletas circulam indagando tua cintura,
 incertamente. Teu corpo em movimento
 detém uma significação de perfume.
 O som de um violino conseguiria dissolver
 um copo de ouro?

- II -

Houve reis que construíram seus nomes milenários
 e poetas que governam palácios em caminhos,
 Povos. Proêmios. Penas.
 Mas toda você, um gosto só, matar-me-ia a sede
 e teus pés e rosas.

- III -

Às vezes – o destino não se esquece –
 as grades estão abertas,
 as almas estão despertas:
 às vezes,
 quando quanda,
 quando à hora,
 quando os deuses,
 de repente
 - entes-
 a gente
 se encontra.

Um traço que singulariza essa poesia, dentre as demais da coletânea, é sua disposição. Ela vem distribuída em três partes, como a destacar nuances diferentes de um mesmo tema. A princípio acredita-se que o poeta esteja falando sobre a mulher amada, mas a inserção do sexto e sétimo versos faz-nos questionar qual é o objeto de desejo a que o poeta se refere.

A primeira parte, de tom um tanto erótico, é constituída de elementos sinestésicos. Os cabelos da amada povoariam legião de poemas. A palavra *legião*, “grande quantidade de anjos”, reporta-nos à figura do querubim do poema anterior e de outros já aqui mencionados. Mas os seres alados neste poema são as borboletas. Elas investigam, indagam a cintura do ser amado - como a aludir à fertilidade - que, de acordo com o poeta, detém uma significação de perfume. Logo após essas imagens, um questionamento curioso: “O som de um violino conseguiria dissolver/ um copo de ouro?”. Distintamente, a segunda parte adquire um tom sério, com sabor de reflexão histórica, referindo-se a poetas e reis, sugerindo-nos o poder advindo da palavra: “Houve reis que construíram seus nomes milenários/ e poetas que governam palácios em caminhos,/ Povos. Proêmios. Penas.” Para Octavio Paz, a história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento, o homem caracterizando-se como um ser de palavras: “Esquece-se com freqüência que, como todas as outras criações humanas, os Impérios e os Estados estão feitos de palavras: são feitos verbais” (PAZ, 1982, p. 35-36). Guimarães Rosa (apud LORENZ, 1973, p. 348) também se refere ao poder da palavra ao associar poesia e religião: “A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões. Cristo é um bom exemplo disso”. O poeta de “Torneamento” poderia, dessa forma, estar se referindo a pessoas, reis e poetas, que utilizaram e utilizam a palavra como forma de poder.

Pode-se, então, ler o questionamento anterior como uma alusão ao poder das palavras de transformar a realidade, metonimicamente aqui representadas por sua face sonora: “O som de um violino conseguiria dissolver/ um copo de ouro?”. Mas o poeta diz-se interessado na palavra em sua pureza, “um gosto só” lhe satisfaz. Este “gosto só” defendido pelo poeta, não é, como se poderia imaginar, o sentido único, mas o sentido puro, em suas infinitas facetas, a que alude através da sinestesia mencionada na estrofe anterior. O poeta não se refere também a qualquer som e, sim, ao som de um violino, próximo, portanto, da arte. Estamos lidando com a palavra literária.

Na última parte, o poeta volta-se para a revelação poética, para aquele momento de reconhecimento de que nos fala Paz, quando “quando”, quando o homem supera sua

carência e se realiza como *ente*, ser, quando ao poeta é revelada a palavra transformada em arte:

Às vezes – o destino não se esquece –
 as grades estão abertas,
 as almas estão despertas,
 às vezes,
 quando quanda,
 quando à hora,
 quando os deuses,
 de repente
 - entes -
 a gente
 se encontra.

Um momento raro de neologismo nas poesias rosianas: “quando quanda”. Além de explorar a sonoridade das palavras, Guimarães Rosa concede à poesia, o que é comum nas composições em prosa, um processo neologístico apresentado por Coutinho (1968, p.212) como “criação interparadigmática”. Consiste na formação de vocábulos derivados de cognatos pertencentes a classes gramaticais diferentes. Em “Torneamento”, “quanda” é verbo proveniente do advérbio “quando”, posto lado a lado no verso, intensificando ainda mais seu caráter lúdico e significativo.

Ainda que os poemas apresentados nesse grupo aproximem-se pela dedicação à metapoesia, cada composição utiliza linguagem e enfoque distintos. No poema “Distância”, o poeta, através de uma linguagem simbólica, ilustra a criação literária por meio da construção de uma narrativa interna. “Motivo” apresenta-se como alegoria da palavra poética que não se realiza por culpa do conservadorismo lingüístico. Já “Escólio” é sobre a revelação literária que o poeta versa, enquanto “Torneamento”, ao tratar a poesia como musa, trata da revelação poética e do poder da palavra de transformar e criar a realidade.

Por meio de aproximações com outros textos rosianos, notamos que tais poesias contêm as inquietações mais presentes em Guimarães Rosa, no que diz respeito ao fazer literário. Por meio de uma linguagem concisa, mas, sobretudo, sugestiva, o escritor foi

capaz, nos poemas de Ave, Palavra, de alcançar a linguagem poética, relacionando mais uma vez aspecto metafísico e metaliterário. Um trecho de “Aletria e hermenêutica” (ROSA, 1976, p.04) que ilustra as aproximações estabelecidas por Guimarães Rosa entre analogia e ironia, em especial nas composições que fazem parte do primeiro e segundo grupos de poemas do presente trabalho, é o momento em que o escritor parodia os versículos de Coríntios XIII, conferindo à arte literária o poder de salvação: “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas”.

5.4 POEMAS DE CARÁTER FILOSÓFICO

O terceiro conjunto, dedicado aos poemas de carácter filosófico, constitui o grupo de maior diversidade dentre as composições de Ave, Palavra. Não apenas por coexistir processos construtivos distintos, mas também pela temática filosófica, aqui, abarcar composições de diversos assuntos.

A classificação de tais poesias baseia-se no carácter reflexivo, meditativo das composições, mas não desconsidera a simultaneidade de temas que convivem em seu interior, muitas vezes retomando as idéias presentes no primeiro grupo. Tal classificação é um recurso didático para a abordagem dos poemas, do qual reconhecemos as limitações.

A fim de nos mantermos na linha de análise desenvolvida, buscamos ressaltar traços comuns que aproximam tais composições das demais da coletânea.

Iniciamos com “A espantada estória” (p.87), um dos poemas mais bem elaborados e complexos de Ave, Palavra. Nesse poema, atribuído a Meuriss Aragão, o tempo torna-se tema da poesia, utilizando-se uma linguagem hermética e sugestiva. O poeta anseia pelo tempo original, mas o contrasta com a angústia do homem frente à ditadura do relógio:

A ESPANTADA ESTÓRIA

O relógio o
 crustáceo
 de dentro de pólo-norte
 e escudos de vidro
 em dar remédio
 desfechos indivisos
 cirúrgicas mandíbulas
 desoras antenas;
 ele entranha e em torno e erra
 o milagre monótono
 intacto em colméias;
 nem e sempre outro adeus
 me não-usa, gasta o

fim não fim:
 repete antecipadamente
 meu único momento?

...nele
 eternizo
 agonizo
 metalicamente
 maquinalmente
 sobressaltada-
 mente
 ciente.

Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* (1982, p.70), refere-se à questão do tempo dizendo que

A medida não é o tempo, mas modo de calculá-lo. Heidegger mostrou que toda medida é uma forma de tornar o tempo presente. Calendários e relógios são maneiras de marcar nossos passos. Essa presentificação pressupõe uma redução ou abstração do tempo original: o relógio presentifica o tempo e, para presentificá-lo, divide-o em porções iguais e carentes de sentido. A temporalidade – que é o próprio homem e que, por conseguinte, dá sentido a tudo em que toca – é anterior à presentificação e é o que a faz possível.

Em “A espantada estória”, Guimarães Rosa versa sobre a angústia do homem frente à existência marcada pelo imperialismo do relógio, que aprisiona e banaliza o tempo, reduzindo o desenrolar da vida a mero acontecimento repetitivo. Investiguemos a linguagem de “A espantada estória” para sustentar tal afirmação.

Tomemos como destaque no título, a presença do adjetivo “espantada”. Esse termo é geralmente usado para indicar o estado de um ser afetado por sua sensibilidade, portanto, qualidade atribuível apenas a seres dotados dessa capacidade de comoção. Ao atribuí-lo à palavra “estória”, o poeta personifica o substantivo, e já que o termo nominaliza o suposto discurso poético (o poema é uma estória), ele faz com que se evidencie o poema-objeto, e

não uma possível reação despertada por ele (como, por exemplo, se realçaria em “A *espantosa* estória”): arte valorizada como objeto estético.

É-nos apresentada, então, uma estória, mas não uma estória qualquer, uma estória “espantada”. Se compararmos a poesia com a narrativa, diríamos, grosso modo, que a diferença entre esses dois gêneros é a presença nessa última de um elemento que falta à primeira: a marcação do tempo. Porém, o adjetivo “espantada” confere à narrativa atemporalidade, a estória agora mergulha no mundo da poesia: estática, ela estaria alheia ao tempo metrificado.

“O relógio o/crustáceo/de dentro de pólo-norte”. No terceiro verso, o poeta reporta-se ao hemisfério norte onde o conceito de tempo é muito peculiar, já que, por causa da rotação da Terra, no verão, há seis meses de contínua claridade e, no inverno, seis meses de escuridão completa. Se lembrarmos que a lírica moderna caracteriza-se por uma linguagem sugestiva que convida o leitor a construir o sentido do poema, preenchendo os seus silêncios, uma possibilidade de leitura desse texto poderia ser que, em um primeiro momento, “A espantada estória”, de Guimarães Rosa, aproxima o relógio de uma existência indiferente à sua ditadura: aproxima-o da realidade de seres distantes da civilização, a exemplo dos esquimós, aqui figurativizados pelo crustáceo, (remetendo-se à carapaça-couraça do caranguejo) que vivem em um lugar adverso, confinados em iglus para se protegerem (e escudos de vidro/em dar remédio), sem que haja uma divisão clara do que chamamos dia (desfechos indivisos), valendo-se de suas próprias potencialidades para sobreviver, alheios às horas, seguindo o ritmo natural da vida (cirúrgicas mandíbulas/desoras antenas). O relógio, desejando-se companheiro cruel da Natureza, anuncia o fim e o início de um novo ciclo, o milagre de um novo dia, mas é traído por ela que reduz o raiar do dia a milagre monótono, pois ali ela silencia e tudo permanece intacto em sua natural constância (ele entranha e em torno e erra/o milagre monótono/intacto em colméias).

Percebe-se que, até o segundo ponto-e-vírgula, o poema conta-nos a suposta estória, na verdade mais próxima de uma descrição, já que é uma estória que se quer atemporal. A partir disto, o eu lírico apresenta-se manifestando o impacto do relógio em sua existência. Com sentenças paradoxais, o poeta deságua em um questionamento chave: “repete antecipadamente/meu único momento?”. O tempo cronométrico, então, faz com que o fluir

natural da vida pareça eterna sucessão de horas, criando um amargo sabor de momentos repetidos, vazios de significação, tudo sentido e racionalizado pelo poeta “sobressaltada-mente/ *ciente*”. O relógio aprisiona e retira dos instantes a sua singularidade, banalizando-os. A batida do relógio anuncia uma repetição daquilo que na verdade é inédito.

Realçando a lírica moderna com sua poesia pluriforme na significação, a imagem “escudos de vidro” reporta-nos, também, ao objeto relógio que, na busca de apreender o tempo, distancia-se ainda mais do tempo autêntico. Heidegger (1993, p.213) diz que

Entende-se o tempo conhecido como a sucessão na seqüência de agoras, quando se mede e calcula o tempo. Temos o tempo calculado – ao menos assim parece – imediatamente à mão, diante de nós, quando tomamos na mão o relógio, o medidor do tempo e, olhando para a posição dos ponteiros, constatamos: “Agora são 20 horas e 50 minutos”.

Dizemos “agora” e pensamos no tempo. Mas em parte alguma do relógio que nos indica o tempo encontramos o tempo, nem no mostrador nem no mecanismo. Tampouco encontramos o tempo nos cronômetros da técnica moderna. Impõe-se a afirmação: quanto maior a perfeição técnica, isto é, quanto mais exatos no efeito de medição, tanto menor será a oportunidade para meditar sobre o que é próprio do tempo.

É esse tempo autêntico que o eu lírico busca apreender e ressaltar ao mencionar uma civilização tão alheia ao imperialismo do relógio, em contraste com sua angústia frente a um mecanismo banalizador e redutor das experiências vividas pelo homem.

A idéia da morte é algo que, dentro do contexto de “A espantada estória”, deve ser considerada. Algumas palavras e construções utilizadas pelo poeta, na presente composição, fazem parte do campo semântico de “morte”: nem e sempre outro adeus; fim não fim; meu único momento; eternizo; agonizo. Morte, aqui, não seria sinônimo de fim. É um “fim não fim”, é um passo para eternidade.

O poeta, então, ao rejeitar o tempo cronométrico em nome de um tempo autêntico, está na verdade valorizando o tempo da própria linguagem poética. À medida que constrói a poesia, o tempo autêntico é recriado na composição, tornando-se não apenas uma composição que versa e reivindica o tempo original, mas que o presentifica por meio do discurso poético, que é tempo arquetípico, mito.

Como no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para se converter em ritmo. [...] O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. “O que passou, passou”, dizem. Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar. [...] O poema é tempo arquetípico, que se faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo. (PAZ, 1982, p. 77-78).

Tem-se, dessa forma, um poeta que está em busca do tempo original que rege o universo e, conseqüentemente, a criação poética.

Ao longo do poema, surgem marcas temporais que mais indeterminam que determinam. As referências feitas, no poema, à questão do tempo, desconstroem a concepção de tempo medido, buscando enfatizar a existência do tempo autêntico. Isso se dá por meio das construções ou escolhas vocabulares que acentuam tal contraste: através da palavra “desoras” que significa “fora de horas”; através da utilização de prefixos indicadores de negação em palavras cujo sentido são de finitude e medida, o que ocorre no verso “*desfechos indivisos*”; em construções paradoxais a exemplo dos versos “*nem e sempre outro adeus*”, “*gasta o/ fim não fim*”, “*repete antecipadamente/ meu único momento?*” e por meio de palavras antitéticas, “*eternizo/ agonizo*”.

Maria Célia Leonel (2000), em Guimarães Rosa: Magma e Gênese da Obra, reconhece no poema “Caranguejo”, de Magma (ROSA, 1997, p.42-44), a origem da figura do crustáceo presente em “A espantada estória”. Eis o poema:

Caranguejo

Caranguejo feiíssimo,
monstruoso,
que te arrastas na areia
como a miniatura
De um tanque de guerra...
Gosto de ti, caranguejo,

Câncer meu padrinho
nas folhinhas,
pois nasci sob as bênçãos do teu signo
zodiacal...

Teu par de puãs cirúrgicas oscila
à frente do escudo lamacento
de velho hoplita.
E mais oito patas, peludas,
serrilhadas,
de crustáceo nobre,
retombam no mole desengonço
de pés e braços muito usados,
desarticulados,
de um bebê de celulóide.
Caranguejo sujo,
desconforme,
como um atarracado Buda roxo
ou um ídolo asteca...

És forte, e ao menor risco te escondes
na carapaça bronca,
como fazem os seres evoluídos,
misanthropos, retraídos:
o filósofo, a asceta,
o cágado, o ouriço, o caracol...

Caranguejo hediondo,
de armadura espessa,
prudente desertor...
Para as lutas do amor, quero aprender contigo,
quero fazer como fazes, animalejo frio,
que, tão calcariamente encouraçado,
só sabes recuar... (ROSA, 1997, p.42-44)

Comparando “A espantada estória” com os poemas reunidos no livro de estréia, Leonel (2000, p. 235) considera-o um poema de grande qualidade estética:

O relógio-crustáceo é superior à maioria das figuras de Magma. Aqui há o implícito, a metáfora que falta aos poemas de iniciante. O texto incrusta-se em soluções comuns na época da sua produção, o que é mais visível na estrofe final, mas as raízes da construção da figura estão, sem dúvida, no texto da coletânea de que tratamos.

Por meio dessa informação genética, é possível verificar o salto que a linguagem rosiana deu em direção à poética moderna. Já não se tem um poeta que simplesmente sente e busca, através da linguagem, transmitir suas sensações e percepções, o que se mostra aqui é o tipo de poeta moderno apresentado por Friedrich (1978, p.17):

Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver em um assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo [...] Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as.

São a essas palavras desarmoniosas que o poeta recorre ao inserir sua percepção diretamente pessoal neste poema, remetendo-o a um universo hostil e racional “...nele/ eternizo/ agonizo/ metalicamente/ maquinalmente/ sobressaltada-/ mente/ ciente”.

Um outro traço da lírica moderna ressaltado por Hugo Friedrich (1978, p.18) refere-se à sintaxe. Esta surge desmembrada e reduzida a expressões nominais. A comparação e a metáfora são aplicadas sem os termos naturais de ligação, forçando “uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável”.

Em “A espantada estória”, os verbos são escassos, valorizando-se a presença de sintagmas nominais. “A exclusão dos verbos intensifica a fragmentação desta poesia [moderna] não só no plano formal e sintático, mas reforça ademais o isolamento daquilo

que é mostrado com o substantivo, aumentando, assim, a tensão.” (FRIEDRICH, 1978, p.155). Essa disposição das palavras faz com que os sintagmas nominais ganhem em intensidade significativa, valorizando cada imagem construída por eles, independente de uma regência verbal que os situe no tempo: “desfechos indivisos/ cirúrgicas mandíbulas/ desoras antenas”. Tal traço contrasta com o título da poesia, que embora remeta a um possível desenrolar de acontecimentos, camufla-o em nome de uma sobrelevação da metáfora relógio-crustáceo, supervalorizando cada elemento que constitui e caracteriza a figura.

Na última estrofe de “A espantada estória”, o poeta insere a poesia em um ambiente racionalizado, estimulado pela materialização do tempo cronometrado, realidade imposta ao poeta, que usa a semelhança gráfica do sufixo formador de advérbio, para aproximá-lo da idéia expressa pela estrofe: “...nele/ eternizo/ agonizo/ metalicamente/ maquinaalmente/ sobressaltada-/ mente/ ciente”(grifo nosso).

A questão do tempo é tema presente na terceira parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de Tutaméia (ROSA, 1976). Valendo-se da figura do relógio, o narrador conta sua frustração em tentar reviver momentos de felicidade um dia experimentados. Após várias tentativas, constata que isso é impossível, reconhecendo, assim, a singularidade que marca cada experiência da vida. Assim se pronuncia a respeito do relógio: “- Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar...” (ROSA, 1976, p.150). Utilizando a figura da escolopendra, definida como centopéia pelo Léxico de Guimarães Rosa (MARTINS, 2001), a terceira parte do prefácio termina com uma metáfora que ressalta a idéia de renovação, identificando tempo e vida, travessia: “O tempo não é um relógio – é uma escolopendra.” (ROSA, 1976, p.151).

Em “Sobre a escova e a dúvida”, o narrador inicia a discussão a respeito do tempo a partir da lembrança de um súbito despertar em plena madrugada, fato que lhe trouxe inigualável satisfação, repetindo-se o feito por três noites seguidas. Além da questão do tempo, uma outra discussão originou-se dessa experiência: em que consistiria, de fato, a verdadeira felicidade. No poema “Recapítulo” (p.106), atribuído a Sá Araújo Ségrim, também se versa a questão da felicidade, reconhecendo sua presença em um dia comum, entediante:

RECAPÍTULO

Neste dia
 quieto e repartido em tédio e falta de coragem,
 não mereci a música que sofro na memória,
 não me doeram a fuga, o espesso, o pesado, o opaco;
 não respondi.
 Apenas fui feliz?

O poeta questiona-se sobre a verdadeira felicidade ao experimentar, no intervalo de um dia, a possibilidade de distanciar-se das coisas humanas. Seu discurso é de negação, tudo que o afetava esteve, por um momento, ausente. O que lhe trouxe a felicidade foi o não sentir, “não respondi”. Pôde experimentar a plenitude de ser, simplesmente. Diz o narrador do prefácio: “Deixei a pequena janela da cozinheira, arquifeliz, confirmo. Por três noites o prodígio tornou a colher-me, o involuntário jogo. Que maneira? Tudo é incauto e pseudo, *as flores sou eu não meditando*, mesmo o de hoje é um dia que comprei fiado” (ROSA, 1976, p.151). Todo o ímpeto humano, a coragem, a fuga, o peso da complexidade da vida – aqui presentificado pelo substantivo “espesso” - e a angústia pelo não conhecido – o opaco – silencia, possibilitando ao eu poético experimentar o nada.

É o que mais se parece com a “felicidade”: um modo sem seqüência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas. Não se imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa deveras adequada e perfeita. (ROSA, 1976, p.150)

As idéias metaforizadas por Guimarães Rosa em “Recapítulo” e “Sobre a escova e a dúvida” irmanam-se das concepções de Octavio Paz. Diz o crítico mexicano: “Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós. O ser implica o não ser; e vice-versa. Sem dúvida, foi isso que Heidegger quis dizer afirmando que o ser emerge ou brota da experiência do nada.” (PAZ, 1982, p.182) O narrador do prefácio lastima-se por não poder reviver tal experiência. De maneira a sugerir a criação literária como forma de recriar a experiência um dia experimentada, declara: “Tento por vãos meios, ainda que cópia, *recaptá-la*. Aquilo, como um *texto* alvo novamente, sem *trechos*, livrado de *enredo*, ao fim

de ásperos *rascunhos*. *Mas tenho de relê-los*. (ROSA, 1976, p.151, grifos nossos). A maneira de reviver a experiência, de “recaptá-la”, é através da criação literária e Guimarães Rosa também a recria em sua produção em verso, fazendo seu *Recapítulo*.

Ainda que por meio de outra linguagem e enfoque distinto, “Adamubies?” (p.55) também é uma composição de questionamentos existencialistas. O eu poético, nessa composição, apresenta-se em estado de espera:

ADAMUBIES?

Corpo triste
alva memória
tenho fadiga
não tenho história.

Triste sono:
sonhar quero.
Pelo que espero
tudo abandono.

Corpo triste, triste sono,
faz frio à beira da cova.
Onde espero a lua nova
como um cão espera o dono.

Em “Adamubies?”, assim como no poema “A ausente perfeita”, há a consciência da mortalidade por parte do eu poético. A forma como se refere a si, “corpo triste”, “fadiga”, remete-nos a seu caráter físico. A memória, que poderia levá-lo a outra esfera da realidade humana, é concebida como inexistente. O poeta está sem memória, não tem história. Um dos aforismos que compõem “Aquário (Berlim)” (p.60), conjunto de pequenos textos inspirados em animais aquáticos inserido em *Ave, Palavra*, parece versar sobre a mesma situação: “O peixe sem rastro: isto é, a água sem nenhuma memória”. Embora não nos remeta ao tema da viagem como muitos dos poemas de *Ave, Palavra*, o poeta de “Adamubies?” usa palavras que fazem parte do campo semântico de caminhada, trajeto longo: fala-nos de um corpo fatigado, cansado. Mas o eu poético não quer apenas dormir, ter o descanso corporal, ele quer sonhar. Sente sua mortalidade, está “à beira da cova”; porém, assim como o peixe, está sem rastro. Sua passagem pela vida não deixa pegadas, não transforma o tempo em história: não se reconhece como homem humano. No entanto,

está em vigília, espera a lua nova, o renascimento. Um outro aforismo que surge no livro também nos remete à questão da memória: “A memória nem mesmo sabe bem andar de costas: o que ela quer é passar apenas para diante” (p.81). É essa renovação que o poeta espera, tem esperança, subserviente e fiel como um cão.

O título do poema é, em princípio, incompreensível. Paulo Jorge Haranaka (1981, p. 28) afirma que o título dá-nos uma pista para a leitura do poema, identificando sua origem com um neologismo latino:

AD é uma preposição que dá entre outras coisas a idéia indicativa de começo de uma ação. ADAMO verbo transitivo incoativo que significa começar a amar, apaixonar-se, amar muito. UBI advérbio interrogativo com idéia de onde? em que lugar?

Relacionando-se essas três partes do todo, o questionamento: onde buscar o amor, quando o início da ação de amar?

A espera do eu poético, o seu reconhecimento como homem humano pode dar-se através do amor.

Realizando uma leitura rítmica do poema, nota-se o apoio no ritmo binário, criando uma tessitura melódica cadenciada. “Corpo triste/ alva memória/ tenho fadiga/ não tenho história”. A sua estruturação em quartetos, com a primeira estrofe de rimas alternadas ou cruzadas, e as duas seguintes de rimas enlaçadas, contribuem para a cadência binária da composição. Octavio Paz (1982, p.73), ao tratar desse tema, enfatiza o papel significativo do esquema rítmico, portador de intencionalidade, algo como uma direção, ao mesmo tempo em que o caracteriza como elemento constitutivo da condição humana: “o ritmo é inseparável de nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para ‘algo’, para o ‘outro’: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes”. Em “Adamubies?”, Guimarães Rosa presentifica esse movimento secular, através da melodia cadenciada que reflete o desejo latente do eu poético de lançar-se ao outro, ao desejado.

A idéia da superação pela via amorosa é retomada em “Teorema” (p.51), poema que, assim como “Adamubies?”, está entre as composições de Soares Guimarães. Nessa composição, Guimarães Rosa cria algumas metáforas e vale-se da equivalência conteúdo/expressão para fechar a composição:

TEOREMA

Malmequer falhado,
cão madrugador,
pôde simples fado:
tem amado.

Malmequer maior,
deus decapitado;
se cumprido for,
viverá de amor.

Malmequer e bem,
com porquê e a quem:
severo exercício,
amar é transgredir-se.

Há também aqui uma preocupação formal na construção do poema. De ritmo binário, a composição possui três estrofes de quatro versos cada. O poema parece dividir-se em dois momentos e essa divisão reflete-se tanto no campo formal como no campo semântico. A primeira parte, constituída das duas primeiras estrofes, tem caráter metafórico. O poeta descreve uma brincadeira juvenil bem popular: o despentalar da flor interrogando-a sobre a correspondência ou não do amor. A segunda parte, constituída da terceira estrofe, tem um tom sentencioso. Aqui, o poema abandona o ambiente inocente, descompromissado, marcado pela linguagem figurada, e adota o tom direto, a seriedade da fase adulta. O título é elemento criativo na composição. Sua escolha ilustra os dois momentos descritos pelo poeta.

O termo “teorema”, comum no universo das ciências, significa uma proposição que precisa ser demonstrada para tornar-se evidente. No dicionário enciclopédico ilustrado, teorema vem definido como “qualquer proposição logicamente decorrente de um conjunto de postulados ou axiomas. Uma vez que sua fundamentação lógica nos axiomas esteja demonstrada, um teorema recém-descoberto torna-se ponto de apoio em potencial para a descoberta e demonstração de outros teoremas, dele decorrentes.” No âmbito juvenil, da crença no poder da consulta à natureza, tal definição adquire comicidade e ingenuidade, pois confere ao ato inocente da consulta caráter confiável, indiscutível, assim como crêem os apaixonados consultores da adolescência. Relacionando-a à segunda parte, a definição parece abarcar as certezas que o adulto necessita, metaforizado pela crença na ciência, no

conhecimento verificável, busca essa ilustrada no poema pelo desejo de tornar o sentimento amoroso algo coerente: “com porquê e a quem”. O amor precisa, então, de demonstração para tornar-se evidente, para se concretizar e a carnalização acontece, no poema, através do despetalar da flor.

A linha melódica do poema dá-se por meio da aliteração da contínua nasal /m/: malmequer/ madrugador/ amado/ malmequer/ maior/ amor/ malmequer/ amar; e de sua nasalização: simples/ tem/ cumprido/ bem/ com. Antonio Candido (1993, p.35), ao citar a teoria de Maurice Grammont que defende a correspondência entre sonoridade e sentimento, diz que as contínuas nasais *m* e *n* conferem ao verso lentidão, brandura, langor, timidez. Tal sugestão sonora está afim com a construção de “Teorema” que retrata a inocência e o cuidadoso realizar da brincadeira malmequer. No entanto, Paulo Jorge Haranaka (1981, p.23) afirma que a inter-relação entre som dessas palavras forma uma cadência melódica que é quebrada pelo último verso. Analisando-o, percebemos que isso ocorre porque, ao último verso, o poeta reserva a utilização de um outro recurso poético, realiza uma distinta equivalência de som e sentido.

O poema é constituído de versos redondilhos menores, exceto o quarto verso, constituído de três sílabas, e o último verso, de seis sílabas poéticas. Considerando que, quanto à estrofação, o verso maior de um poema é normativo, e o seu número de sílabas impõe o do verso menor, o quarto verso, trissílabo, parece não desobedecer às normas de estrofação. Apenas no último verso, na ocasião em que o poeta constrói uma máxima para o fechamento da composição, há extrapolação do número de sílabas poéticas, seis: “amar é transgredir-se”. Há, aí, a transgressão das convenções poéticas, mimetizando a transgressão que necessita o ato de amar. Esse recurso, de na iminência da construção do verso mimetizar o discurso poético, tem presença considerável nas composições de *Ave, palavra*, a exemplo de “Ou... ou” e “Os três burricos” e “Mulher mar morte”.

Um outro momento em que se sente a quebra do paralelismo entre as estrofes do poema é a utilização interrompida, na terceira estrofe, da construção metafórica.

“Malmequer falhado/ *cão madrugador*”. Essa metáfora da primeira estrofe, que se volta à consequência do resultado da brincadeira, suscita a idéia de insônia, sofrimento causado pelo amor não correspondido. A palavra “madrugador” também nos remete a precocidade com que o sofrimento amoroso surge na vida do ser humano.

A imagem construída na segunda estrofe, “Malmequer maior/ deus decapitado”, volta-se à flor em pedaços, à realização da consulta, metaforizando com a palavra “deus”, o poder conferido a ela.

Há na terceira estrofe, quebra de expectativa, não surge a metáfora esperada. A palavra malmequer deixa de representar o nome da brincadeira e o poeta recupera o sentido das palavras justapostas que a compõem: “Malmequer e bem,/ com porquê e a quem:/ severo exercício,/ amar é transgredir-se.” A linguagem, no último verso é, portanto, direta, denotativa. O poeta versa, agora, o amor fundamentado, advindo da persistência, do empenho em amar, que o leva a transgredir, transcender.

Como vimos, é recorrente nas poesias desse último grupo certos temas, figuras e linguagens presentes nos demais poemas, como também está presente o diálogo com outros textos de Guimarães Rosa. O tom diversificado dá-se por causa da diversidade de assuntos e enfoques adotados pelo autor. Devem-se considerar, nessa questão, o caráter originário das poesias - tendo sido publicadas inicialmente em seções e em meio jornalístico – e o fato de a natureza do texto literário primar pela liberdade criativa.

Um exemplo dessa liberdade dentre as composições poéticas rosianas é a presença de “Parlenda” (p.52), poema de caráter alegórico em que se versa a colonização portuguesa e o legado deixado ao Brasil. Irônico e de tom crítico, tal poema elenca as conseqüências herdadas, ironizando a responsabilidade atribuída ao povo colonizado:

PARLENDIA

Papagaio foi à caça
voltou para Portugal
ausência de verdes matas
extinta raça real.

Deu voz de um príncipe louro
viagem por bem e mal.

Deixou-me suas palavras
apenas, no vegetal
caladas; ouro e segredo
um castelo e um coqueiral.

Mas a vida que me herdaram
viver, é bem desigual
- velas no mar, um degredo

e a saudade: azuis e sal.

Que eu sofra noites florestas
e minha culpa por al.

As duas primeiras estrofes retratam fatos históricos que rodearam a colonização do território brasileiro: a chegada das naus portuguesas em uma terra inexplorada. A descrição do território conquistado figura no poema de maneira implícita, ressalta-se sua importância em contraste com a situação lusitana; “ausência de verdes matas, extinta raça real”. “Por bem ou por mal” a viagem da família real é realizada em direção às novas terras.

Nas estrofes seguintes, o poeta dedica-se a retratar a face do colonizado. Na terceira estrofe, elenca o que nos herdou como povo da nação dali procedente: relatos da nova terra, resquícios da presença real e as muitas histórias que a permeia. Paradoxalmente, ao eu poético, representante dos descendentes dessa nova terra, resta-lhe o degredo, a busca por outras terras, como a figurar ironicamente a culpa do colonizado, por algo. A utilização do pronome “al”, de pequena utilização no dialeto brasileiro, confere ironia ao verso, como a indicar a isenção de culpa de que se valem os colonizadores. A escolha do título, “Parlenda”, parece ironizar também a precária consciência histórica que marca o povo brasileiro. Além de denominar versos infantis, o título também é definido como algo “para divertir, ajudar a memorizar.” (FERREIRA, 2004).

Com “Parlenda”, os poemas de Ave, Palavra abarcam um universo maior da esfera de criação de João Guimarães Rosa, e a importância dos poemas para a investigação da linguagem poética do autor justifica-se ainda mais.

5.5 ROMAGUARI SÃES: UM TANTO DIFERENTE

Dentre as composições poéticas de Ave, Palavra, o anagramático Romaguari Sães parece possuir os poemas que mais se caracterizam como grupo. Leiamos a introdução feita por Guimarães Rosa (1970, p.218) ao anagramático:

AINDA COISAS DE POESIA

Outro anagramático é ROMAGUARI SÃES, o “embevecido”, escondedor de poemas. No grupo, é considerado como um tanto diferente. Tem outra música. Tem um amor mais leve, originário,

avançado. Disse, uma vez, em entrevista, que a poesia devia ser um meio de “*restituir o mundo ao seu estado de fluidez, anterior, exempta.*” Aprovam-no?

Dentre os poemas atribuídos aos demais anagramáticos, encontramos maior diversidade de linguagem e figuras. Já aqui, por meio dos títulos, reconhecemos, em Guimarães Rosa, o desejo de assinalar o diálogo entre as composições: “Marjolininha (bailía)” (p.218), “Cândida (Marjolininha)” (p.219), “Presença e perfil da moça de chapeuzinho cônico” (p.220) e “Marjolininha (9ª)” (p.221). As indicações “bailía” e “9ª”, aliadas às informações que o autor oferece na introdução, dão pistas de uma poesia que quer se aproximar das cantigas medievais, das trovas, o que comprovamos pela linguagem utilizada em suas construções.

Estão presentes, nestas composições, as convenções do amor cortês: a idealização da mulher amada, “e quanto digas/ quanto faças/ quanto és/ - Princesa! -” (Marjolininha); a vassalagem amorosa: “Em primeiro lugar/ ela não está presente; / vizinha de mim/ indefinidamente” (Presença e perfil da moça de chapeuzinho cônico) e a expressão da *coita* de amor “Ai de mim -/ te vejo.../ esmolinha que me dás:/ uma aurora/ e um/ seixo; [seixo tendo como variante “aceno”]” (Marjolininha). A escolha de determinadas palavras, próprias do campo semântico das composições medievais, “amigo”, “bailai”, “prado”, reforçam a semelhança.

O fato de essas poesias caracterizarem-se mais acentuadamente como conjunto pode ter relação com suas origens. Diferentemente dos demais anagramáticos, publicados inicialmente em jornal, Romaguari Sães é apresentado ao público pela primeira vez com a publicação da coletânea, trazendo a indicação “inédito” ao pé da página. Walnice Nogueira Galvão (1998, p.22), ao referir-se ao até então ineditismo das poesias do segundo conjunto dedicado a Sá Araújo Ségrim e das composições de Romaguari Sães, questiona-se:

[...] uma indagação persiste: terá Guimarães Rosa escrito os dois conjuntos de poemas que dá como inéditos, “Quando Coisas de Poesia” de Sá Araújo Ségrim e “Ainda Coisas de Poesia” de Romaguari Sães, à época dos demais, por algum motivo não os publicando? Ou os criou expressamente para Ave, Palavra?

Ainda que sejam, entre elas, mais parecidas, isso não impediu que tais poesias compartilhassem a utilização de aspectos temáticos e formais com as demais da coletânea. Façamos uma breve leitura de “Cândida (Marjolininha)”:

CÂNDIDA

(Marjolininha)

Candinha sonha comigo
no sonho sou seu amigo.

Eu que nunca vi Candinha
reconheço-a na poesia.

Sonho que Candinha dorme
sonho que Candinha sonha

neste mundo certo e enorme
nesta vida não tristonha.

Candinha sonha um abrigo
no futuro – no conforme.

Que da simples alegria
o seu sonho se componha.

Candinha? Um sonho se sonha.

Os versos são redondilhos maiores valendo-se de rimas finais, recursos bastante comuns nas demais composições de Ave, Palavra. O ritmo binário, aqui presente, também é o preferido por Guimarães Rosa, garantindo ao texto uma leitura cadenciada.

Quanto ao aspecto semântico, as semelhanças continuam. A figura do ser amado está marcada pela ausência, aqui, no poema “Presença e perfil da moça de chapeuzinho cônico”, como também em “A ausente perfeita”, um dos poemas de grande importância de Ave, Palavra. A referência ao fazer literário surge no quarto verso: “Eu que nunca vi Candinha/ reconheço-a na poesia”. Em “Presença e perfil da moça de chapeuzinho cônico” (p.220), a musa não é nomeada, mas também surge como eterna ausente:

PRESENÇA E PERFIL DA MOÇA DE CHAPEUZINHO CÔNICO

Em primeiro lugar

ela não está presente;
vizinha de mim
indefinidamente.

Tudo o mais, isto sim,
ela representa:
representa o fim
de qualquer começo.

(Do chapéu, não me esqueço.)

Seu perfil repensa
um outro pensamento.

(A moça pousada
no meu pensamento.)

Repetindo o inédito
ela se representa.

A musa desses poemas parece apontar para um tema presente em outras composições da coletânea: a palavra poética. A idéia da musa como algo reconhecível na poesia - o que nos aponta o eu poético de “Marjolininha”-, como ser que se *representa* repetindo o inédito, como a apontar para a atualização da palavra transformada na composição poética, aproximam tais poemas da temática existente nas demais composições de Ave, Palavra.

6 Considerações finais

Após percorrer detalhadamente grande parte das poesias da coletânea, podemos analisar quais são os traços semelhantes entre tais composições, o que as faz próximas dos textos em prosa do autor e, também, o que as filia a um tipo de produção poética intitulada “poesia de convergência”. Através da análise das poesias, pôde-se notar que as composições em verso de Guimarães Rosa - sob assinatura de anagramáticos e publicadas em *Ave, Palavra* (1970) - aproximam-se por seu caráter temático, por imagens recorrentes e por mesclarem, em sua grande maioria, a visão analógica do mundo e as questões metapoéticas que determinam a produção literária moderna. A questão mítico-religiosa, representada pela alusão ao mito de Narciso e pelas formas de apreensão do sagrado de que nos fala Heloisa Vilhena de Araujo e Octavio Paz, surge, nas composições rosianas, intimamente relacionada com o ato de criação literária.

Vimos que grande parte dos poemas analisados versam sobre a questão do ser e sua busca por reconhecer-se. Lateja no poeta a *consciência* da falta: ele vislumbra sua condição original, ser contingente e finito, e almeja transcender-se, atingir a outra margem, dar o *salto mortal*. O sagrado e o poético aproximam-se: para que o homem torne a si, para que dê o salto mortal, é necessária a aparição, a imagem.

Assim como o sagrado e o poético, o amor também brota da mesma fonte, os três partem da sensação inicial humana de estar separado de si. O amor, então, é mais uma forma que o poeta tem para versar sobre a ânsia do homem por encontrar-se, por fundir-se com o eu cindido.

Nas composições poéticas de *Ave, Palavra*, Guimarães Rosa faz suscitar a busca do homem pela sua regeneração, e ele a realiza através do encontro com o Outro nos campos amoroso, religioso, filosófico e poético. Rosa utiliza nas poesias, o que é bastante recorrente em suas composições em prosa, a figura do caminhante. A solidão, o caminhar solitário, surge como meio de se comungar com seu próprio eu. No capítulo “A outra margem”, Paz (1982, p.161-162) fala da solidão como caminho para o autoconhecimento:

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão conosco mesmos. Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. O estranho, o outro, é nosso duplo.

A concepção rosiana de solidão como porta do infinito já foi discutida. Porém, embora estando *in via*, o personagem nem sempre realiza o salto. No entanto, ainda que o moço não reconheça o amor, como em “Ou...ou”, ou os personagens não atinjam a verdadeira poesia, como em “Motivo” e “Distância”, Guimarães Rosa atinge a revelação poética, pois nos faz, através das imagens criadas por ele, experimentar uma nova vivência. Pela poesia, o artista reconquista o estado original das palavras: seus valores plásticos e sonoros, afetivos e significativos. Guimarães Rosa reaviva a linguagem ao explorar, em suas composições, a potencialidade sonora das palavras, por meio de rimas, aliteraões, alterando-as ou recuperando os seus significados; ao equivaler conteúdo e expressão; ao recriar o sentido do poema por meio do ritmo; ao aproximar os versos por meio da analogia; ao criar palavras; ao possibilitar, a partir das imagens construídas, a experiência poética.

Quanto à necessidade de refletir e se debruçar sobre a criação poética, Octavio Paz vai nos dizer que isso só pode ser explicado como consequência da Idade Moderna.

Contemporânea de uma sociedade mercantilista e racionalista, a poesia moderna não tem valor, simplesmente por não poder transformar-se em objeto de troca, não ingressar no intercâmbio de bens mercantis: “Ao se reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras” (PAZ, 1982, p.297).

Um outro fato determinante é que, com a mesma decisão do pensamento filosófico, a poesia tenta fundar a palavra poética no próprio homem. Diferentemente do religioso, o poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho, é a revelação de si que o homem faz a si. “Dessa circunstância procede o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia

lhe recusa e que a teologia só lhe concede em parte, o poeta desdobra-se em crítico.” (PAZ, 1982, p.285). Quanto mais se distancia do convívio social, mais o poeta aproxima-se da busca do que Octavio Paz chama de “a metade perdida do homem”. Descontente com as instituições religiosas, e concebendo a palavra poética como base em que se apóiam as escrituras sagradas, o poeta crê na poesia como meio de restauração humana:

Todas as empresas da arte moderna se encaminham para o restabelecimento do diálogo com essa metade. O auge da poesia popular, o recurso do sonho e do delírio, o emprego da analogia como chave do universo, as tentativas de recuperar a linguagem original, o retorno aos mitos, a descida para a noite, o amor pelas artes dos primitivos, tudo é busca do homem perdido. Fantasma de uma cidade de pedra e dinheiro, despojado de sua existência concreta e histórica, o poeta cruza os braços e vislumbra que todos fomos arrancados de algo e lançados ao vazio: à história, ao tempo. A situação de desterro, de si mesmo e de seus semelhantes, leva o poeta a adivinhar que só ao tocar o ponto extremo da condição solitária cessará a condenação. Porque ali onde parece que já não há nada nem ninguém, na fronteira última, aparece o outro, aparecem *todos*. O homem só, lançado nessa noite que não sabemos se é a da vida ou a da morte, inerte, perdidos todos os liames, descendo interminavelmente, é o homem original, o homem real, a metade perdida. O homem original são todos os homens.

A travessia, a busca pela outra margem, é marca indiscutível da literatura empreendida por João Guimarães Rosa. A crença na renovação da língua como forma de possibilitar a ressurreição do homem é também convicção do artista. Porém, tal renovação lingüística não está, em suas poesias, diretamente ligada a neologismos, quebra freqüente de sintaxe, vocabulário regionalista, como muito agrada e surpreende os leitores da prosa rosiana. Pelo contrário, na maioria das vezes o que se percebe é a busca por uma linguagem aparentemente simples e de sintaxe estruturada. Embora o autor explore recursos formais na construção dos poemas, a exemplo da imagem especular no verso de “Os três burricos” ou da revitalização das palavras “outrora” e “sobre tudo”, em “Saudade, sempre”, tais construções, em sua maioria, garantem significação sonora. Porém, o fato de a sintaxe ser simples não significa, como vimos, composições menos elaboradas. Guimarães Rosa consegue apresentar, por meio de tal linguagem, complexos questionamentos existenciais, e

a busca pela forma simples a identificamos, também, pela presença significativa de poemas que se aproximam das composições populares.

Ainda que realize subversões sintáticas e inovações variadas, mais acentuadas em algumas poesias, menos ressaltadas em outras, não é apenas por essa via que apresenta o desejo de renovação latente em seu discurso e em sua obra. A renovação da língua dá-se como tema e como acontecimento poético, como poder da poesia de nomear, de fundar a realidade através da imagem. Salvo alguns poemas de sintaxe desestruturada, a exemplo de “A espantada estória” (p.87) e “Mulher Mar Morte” (p.85), as poesias de João Guimarães Rosa encontradas em *Ave, Palavra* são acessíveis, não explora profundamente as potencialidades visuais das palavras, como faziam muitos dos seus contemporâneos concretistas, não são feitas para se ver, mas para se ouvir. Seu movimento é contrário: Rosa aproxima-se da origem da poesia: a palavra falada.

Acreditamos que por meio desse estudo, puderam-se reconhecer, nas poesias da coletânea, traços que as aproximam das demais realizações literárias do artista e de suas concepções de poesia. A evidência de tais características, somada à qualidade estética que elas provaram possuir, apresentam-se para reivindicar um espaço na conceituada obra rosiana, contribuindo para uma visão mais ampla do processo criativo do artista, sobretudo no que diz respeito a sua linguagem poética, investigando as diferentes formas de manifestação literária de que se valeu um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

ARAÚJO, H. V. de. **O espelho**: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 1998.

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: _____. **Enciclopédia Delta Larousse** v. VI. s/d.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: CHIAMP, I. (Coord.) **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-118.

BIZZARRI, E. **J. Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas, série 1: Estudos Brasileiros, 2).

BRASIL, A. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

CAMBEIRO, M. F. O espelho, reflexos, reflexões na obra de Guimarães Rosa. In: DUARTE, L. P., et al. (Orgs.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003. p. 530-534.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1993.

CANDIDO, A. e CASTELO, J. A. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. 9. ed. São Paulo: DIFEL, 1983.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964. p.121-140.

CASCUDO, L. C. **Literatura oral**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1952.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Trad. G. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COELHO, N. N. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: ÁVILA, A. (Org.) **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 203-211.

_____. O advento da obra rosiana. In: _____. **Guimarães Rosa: (dois estudos)**. São Paulo: Quíron; Brasília, INL, 1975. p.1- 21.

COHEN, J. **A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade**. Tradução de J. C. S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1987.

_____. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

COUTINHO, E. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, E. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ INL, 1991. p.202-234. (Fortuna crítica).

DOYLE, P. Bibliografia de e sobre João Guimarães Rosa. In: _____. **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968. p. 193-255.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Tradução de M. L. Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
Fondo de cultura econômica, Círculo de lectores, 1998. p.15-27.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**.3.ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, W. N. Heteronímia em Guimarães Rosa. **Revista USP** (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa). São Paulo, n. 36, p.18-25, dez./fev. 1997-1998.

GONÇALVES, A. J. O legado de João Guimarães Rosa. **Revista USP** (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa). São Paulo, n. 36, p.6-17, dez./fev. 1997-1998.

HARANAKA, P. J. **Leituras de João Guimarães Rosa poeta**. 1981, 172f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

HEIDEGGER, M. **Heidegger**. Trad. E. Stein. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 3. ed. Tradução de. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

LABASTIDA, J. El mito de Narciso en tres grandes poemas de los Contemporáneos. In: SERNA, J. R. de la. (Org.). **Antonio Candido**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.p.35-49.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LEVY, T. S. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Dumará, 2003.

LORENZ, G. W. Guimarães Rosa. In:___**Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro**. Tradução de R. C. Abílio e F. de S. Rodrigues. São Paulo: E. P. V., 1973.

MACIEL, M. E. Poéticas da lucidez. In: _____ **Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX**. RJ/ BH: Sette Letras, FALÉ-UFMG, 1999.

MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MELO NETO, J. C. Da função moderna da poesia. In: _____ **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.97-101.

NUNES, B. Guimarães Rosa. In:_____ **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.143-210.

OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: COUTINHO A. (Org.). **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001. p. 475-526.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de V. L. L. Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAZ, O. **A outra voz**. Tradução de W. Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **O arco e a lira**. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Prólogo ao tomo I. In: _____ **La casa de la presencia: Poesia e história**. México: Fondo de Cultura Econômica, Círculo de Lectores, 1998.

PESSOA, F. **Obra poética e em prosa**. Porto: Lello & Irmão, 1986.

PIRES, A. D. Símbolo e alegoria como categorias estéticas: do Simbolismo ao Modernismo. In: _____. **Pela volúpia do vago**: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. Araraquara, 2002. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. p.247-253.

PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande Sertão. In: _____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p.153- 241.

RIMBAUD, J. A. Carta a Georges Izambard e Paul Demeny. In: CHIAMP, I. (Coord.) **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 119-124.

_____. **Uma temporada no inferno**. Tradução de P. H. Filho. Porto Alegre: L & PM, 2001.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **No urubuquaquá, no pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **Tutaméia** (terceiras estórias). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

_____. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

SANTOS, A. L. Símbolo x alegoria. In: **Remate de males**. Campinas, n.10, p.13-20, 1990.

SILVA, F. P. L da. Poesia e alteridade em *Ave, palavra*. In: DUARTE, L. P., et al. (Orgs.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2000. p. 251-256.

TELLES, G. M. **Vanguarda moderna e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

TODOROV, T. A crise romântica. In: _____. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papirus, 1996. p.193-279.

TOLEDO, P. **O barroco Fernando Pessoa e a heteronímia como reflexo da “Era Gutemberg”**. Disponível em: <<http://www.kplus.cosmo.com.br>>. Acesso em: 4 set. 2006.

WILLEMART, F. A modernidade na literatura francesa. In: CHIAMP, I. (Coord.) **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 99-101.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARRIGUCCI, D. Guimarães Rosa e Góngora: metáforas. In: **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.123-129.

PIRES, A. D. O recado da poesia. In: DUARTE, L. P., et al. (Orgs.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003.p.72-77.

ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. **Estas estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Sagarana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

XISTO, P. À busca da poesia. In: COUTINHO, E. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1991. p.113-141.