

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

AS VÁRIAS FACES DA PALAVRA ROSEANA

Elvira Livonete Costa

GOIÂNIA, 2016

ELVIRA LIVONETE COSTA

AS VÁRIAS FACES DA PALAVRA ROSEANA

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu*, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

GOIÂNIA, 2016

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

C837v Costa, Elvira Livonete.
As várias faces da palavra Roseana [manuscrito] / Elvira
Livonete Costa – Goiânia, 2016.
111 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras
– Literatura e Crítica Literária, 2016.

“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.
Bibliografia.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Poesia lírica. I.
Título.

CDU 821.134.3(81)-3.09(043)

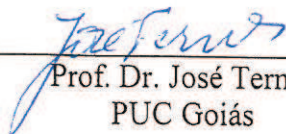
AS VÁRIAS FACES DA PALAVRA ROSEANA

Dissertação aprovada em 10 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. José Ternes
PUC Goiás



Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso
IFG

Prof. Dr. Eris Antônio Oliveira
PUC Goiás (Suplente)

Aos meus pais (in memoriam)
que sempre me incentivaram e apoiaram

“Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia...”
João Guimarães Rosa

AGRADECIMENTOS

A Deus por me acompanhar, sustentar e fortalecer a cada passo dessa árdua travessia.

Ao meu companheiro Jair Valmor Basso e aos meus filhos Giovanna Costa e Silva e Vítor Daniel Costa Sousa pelo apoio constante.

Ao meu orientador Prof. Dr. Divino José Pinto, pela confiança, motivação e amizade ao me conduzir pela tessitura dessa dissertação, partilhando segurança e equilíbrio.

Ao Prof. Dr. José Ternes, por me amparar e encaminhar à filosofia, doando seu tempo ao longo de todo o ano com tanta atenção e profissionalismo.

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves por ter me encaminhado a Guimarães Rosa.

À Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado, pelas importantes e pertinentes contribuições ao meu trabalho, sempre com gentileza e atenção.

Ao Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso, pela gentileza em aceitar ler o meu trabalho e dar sua contribuição.

À Gilsamara Marinho, colega de mestrado e amiga de todas as horas.

RESUMO

O enigmático fenômeno da criação literária de João Guimarães Rosa surpreende e fascina a críticos e leitores, a princípio pela vasta rede de recursos linguísticos que sua escrita engendra, entretanto na medida que adentram o espaço poético roseano são arremessados a uma dimensão de pura incerteza e magia, na qual o extraordinário lirismo do autor toma a palavra e anuncia seu dito pleno, original e arrebatador. *Ave, Palavra* recria o mundo por meio de uma poesia sóbria, todavia essencial, decantada de uma linguagem vigorosa e enérgica que nunca se cansa de assombrar por sua natureza rebelde e obscura. Este trabalho visa explorar o complexo sistema percorrido pela linguagem literária mencionada por Michel Foucault, a qual comanda os fluxos poéticos de Rosa em *Ave, Palavra*, por meio da análise de certos procedimentos de criação linguística e elaboração estilística presentes em toda sua composição; destina-se também a investigar o lirismo que mana do verbo essencial nesse espaço áspero e árido, o qual se dobra sobre si mesmo, ocultando as várias faces da palavra complexa e a insólita intenção da escrita roseana de reverenciar a arte poética, visto que *Ave, Palavra* comporta uma ação lírica articulada no espaço soberano da obra: aquele descrito por Maurice Blanchot, em que transcende e converte toda a superficialidade do mundo exterior em um dito incessante, inesgotável e avassalador.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. *Ave, Palavra*. Atividade Lírica. Poeticidade. Linguagem.

ABSTRACT

The enigmatic phenomenon of literary creation of João Guimarães Rosa surprises and fascinates critics and readers, at first by the vast of linguistic network resources that engenders your writing, however the extent that enter into the Rosa's poetic space are hurled to a dimension of pure uncertainty and magic, in which the extraordinary lyricism of the author that takes the word and announces your full said, original and rapture. *Ave, Palavra* recreates the world by means of a sober poetry, however essential, decanted from a vigorous and energetic language that never gets tired of to haunt by your rebellious and obscure nature. This paper aims to explore the complex system percussed by the literary language mentioned by Michel Foucault, which commands the Rosa's poetic flows in *Ave, Palavra*, by means of the analysis of certain procedures creation of linguistic and stylistic elaboration presents in all of your composition; also is intended to investigate the lyricism that the essential verb emanates in this rough and rid space, in which bend over himself, hiding the various faces of the complex word and the unusual intention of Rosa's written of the reverence to the poetic art, since that *Ave, Palavra* bears an action lyrical articulated in the sovereign space of the work: that was described by Maurice Blanchot in which transcends and converts all the superficiality of the outside world in a incessant said, inexhaustible and overwhelming.

Keywords: João Guimarães Rosa. *Ave, Palavra*. Lyrical Activity. Poetic. Language.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	06
I – PELAS VEREDAS DA PALAVRA ROSEANA	09
1.1– A complexidade reveladora da palavra	17
1.2– Linguagem e Invenção em <i>Ave Palavra</i>	24
1.3 – Outras veredas da palavra	34
1.3.1 - Rosa e os diálogos possíveis com Charles Baudelaire	36
1.3.2 - A Dimensão Lírica da Narrativa Complexa em “Evanira!”	38
1.3.3 - Imagem, Som e Ritmo	42
II – ESSENCIALIZAÇÃO: DO SER E DA LINGUAGEM	46
2.1 – De volta ao ser da linguagem	46
2.2 – Dimensões do verbo essencial	57
2.3 – Do espaço literário roseano	69
III – GUIMARÃES ROSA: LINGUAGENS EM PROFUSÃO	80
3.1 – Narrativa poética ou poesia narrada?	80
3.2 – Rosa e as novas configurações da linguagem	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	109

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Refletir sobre a complexidade da palavra roseana requer repensar seus surpreendentes malabarismos linguísticos, uma vez que em suas obras os conceitos são desconstruídos e reestruturados pela utilização de recursos elementares intrínsecos em sua escritura, visando garantir a plenitude da fala infinita da linguagem. Apesar de já haverem muitos estudos acerca da obra do escritor, a escolha dos textos roseanos como objeto desse estudo se deve principalmente ao caráter multifacetado e abrangente de um fazer literário caracterizado pelo hermetismo, opacidade e profusão de sentidos que sua produção literária abarca, na qual ainda se encontram interstícios que necessitam serem permeados. Esse trabalho propõe uma investigação acerca da atividade criativa de João Guimarães Rosa a partir de uma ação interpretativa de alguns procedimentos que engendram o universo inexprimível de sua escrita poética. Para tanto, propomos a análise de alguns aspectos de sua narrativa, *Ave, Palavra* (2001), recheada de nuances poéticas e outras formas textuais, priorizando a totalidade sem limite da palavra como elemento essencial e força propulsora da obscura linguagem empreendida pelo autor, conduzidos pelo constante devir que se estabelece por meio do embate entre o desconcertante estranhamento do texto e o prazer da leitura.

Esta pesquisa, de natureza teórica, será pautada nos diversos aspectos do modo de sua composição poética, abordando os procedimentos adotados pelo escritor em sua linguagem que resulta na pluralidade significativa de sua escritura. Busca-se ainda delimitar o espaço de fruição criado dentro do universo metafísico roseano, que possibilita a apropriação do texto pela linguagem. Assim, nosso estudo pretende investigar as formas de composição de Guimarães Rosa como acontecimento fundamental do Ser da linguagem que se manifesta na palavra. Uma incursão pelas veredas do universo roseano, conduzidas pela obsessão de sua palavra que percorre toda sua produção para desaguar em *Ave, Palavra* (2001), obra que, segundo nossa hipótese, inventaria pela ação intratextual toda a sua criação. Para tanto, analisaremos alguns aspectos da produção literária de Guimarães Rosa, a partir dos procedimentos utilizados pelo escritor na requintada elaboração de sua tessitura, para delimitar o espaço de fruição nas dobraduras dos

textos roseanos e investigar o modo como o universo se desvela através da linguagem que o constitui.

Dividiremos este trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, pretende-se, à luz da teoria de Michel Foucault, como suporte principal, realizar uma leitura do livro objeto deste estudo, *Ave, Palavra* (2001), que revele o diálogo que Guimarães Rosa trava com ele mesmo e com o mundo, para, a partir daí, realizar o rigoroso processo de construção da linguagem literária. Ele desconstrói a língua visando apreender a natureza original da palavra, a palavra pura, aquela que se concretiza sob a forma de signos visíveis e fundamenta o caráter indelével de sua escritura. Nesta saga, o autor não emite signos descompromissadamente, ele desfere golpes de significância ao longo de toda sua narrativa complexa, suas metáforas emitem gritos inarticulados que tragam o leitor para o centro de seus redemoinhos existenciais, signos que secretamente materializam a essência da linguagem que permeia toda a obra. A linguagem se mostra como questão central da prática literária, um espaço infinito que se deixa penetrar sutilmente pela literatura. Esta, por sua vez, potencializa uma superfície aberta na linguagem, e a partir daí, tornam-se partes de um só corpo, esse processo é descrito por Foucault (2000) em *Linguagem e Literatura* como um “ritual que traça o espaço da consagração das palavras”. Buscaremos estabelecer como se desvela a complexidade da palavra nos textos de Rosa, pautados nos conceitos foucaultianos de constituição da linguagem literária como uma forma de transgressão da linguagem cotidiana, enquanto representação e significação das coisas e do mundo.

O segundo capítulo, *Essencialização do Ser e da Linguagem*, discute a configuração de um *Espaço Literário*, como é chamado por Maurice Blanchot (1987), em meio à arquitetura textual roseana. Espaço em que habita a palavra profética em seu caráter essencial e atemporal, aquela que comporta significações várias enquanto palavra plural, tendo em vista que pode ser construída, reconstruída, interpretada e reinterpretada por meio dos abismos que a separam de seu sentido primeiro. Na dimensão metafísica em que reside o ser da linguagem, o autor deve estar disposto a se entregar sem reservas ao canto inumano e sedutor da literatura, até ao ponto da desrazão e finalmente, da perda absoluta de sua identidade. No terceiro capítulo, *Guimarães Rosa: Linguagens em Profusão*, lançamos múltiplos olhares acerca da obra *Ave, Palavra* (2001), conduzidos pela forma caótica de que é composta por meio de gêneros híbridos e bricolagem textual, uma ação contínua

que ultrapassa o plano da palavra para se realizar nas interpretações ilimitadas da metáfora investigada por Paul Ricoeur (2000). Nesta *miscelânea*, o autor desconstrói a clássica unidade textual para estabelecer tensões que deixam em suspenso qualquer definição única, uma composição que nos remete à essência e originalidade dos movimentos de vanguarda europeia, por desafiar a lógica e se isentar da obrigação de produzir algum sentido.

I - PELAS VEREDAS DA PALAVRA ROSEANA

Neste capítulo, pretende-se, sustentados por conceitos foucaultianos acerca da linguagem literária e pelas reflexões de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna, realizar uma leitura do livro objeto desse estudo, *Ave Palavra* (ROSA, 2001), que revele o diálogo que o eu lírico de Guimarães Rosa trava com ele mesmo e com o mundo por meio de sua trajetória literária. Contemplamos alguns aspectos que contribuem para o enredamento da escritura roseana, traço decorrente da complexidade da palavra e a supremacia da linguagem, em meio à forma caótica da obra, na qual o autor dissolve signos sob “efeitos expressivos” propiciando ao leitor o êxtase da fruição. O texto de Rosa transcende todos os paradoxos estabelecidos pela língua comum, possui caráter indomável, não obedece a estruturas e nem regras, é rebelde, subversivo, assim como o texto cheio de *gana* citado por Roland Barthes em *O Prazer do Texto* (1996). Busca-se aqui uma travessia pelas obscuras margens do *corpus* textual roseano, potencializando os traços que engendram o estranhamento e concomitantemente a fruição nos textos do autor.

Ave, Palavra (ROSA, 2001) é uma obra montada por João Guimarães Rosa e Paulo Rónai, que reúne 56 textos publicados em jornais e revistas entre 1947 e 1967. Uma “miscelânea”, como era chamada pelo escritor, composta por suas notas de viagens, diários, contos, crônicas, poesias, flagrantes, reportagens poéticas e meditações. A obra distancia-se de suas produções anteriores, visto que foge do ambiente sertanejo e volta-se para o homem, todavia apresenta a mesma magistral qualidade estética e a encantadora elaboração linguística. Rosa já semeia no título de *Ave, Palavra* as pistas do objeto que permeia toda a dimensão poética dos textos, o autor rende à palavra a consagração que compõe a essência de sua escritura. *Ave*, saudação de origem latina, abarca o louvor à matéria-prima de todos os textos que recheiam esse livro, em que a erudição e o fascínio pelas línguas estampam desde a capa o minucioso cuidado com a plumagem significativa de sua principal personagem, a palavra. Rosa mostra que é verdadeiramente cidadão do mundo ao descrever ambientes quase desconhecidos de diferentes lugares por onde andou, destacando detalhes com a sutileza incomparável de quem decompõe o mundo por meio dos olhos da alma. Isto posto, abstrai um lirismo extremo da energia pulsante da palavra por meio do som, da forma, dos sentidos multiplicados e do estranhamento provocado por suas inovações linguísticas. Ele aufere magia e

riqueza à sua tessitura fazendo uso do inglês, holandês, russo, alemão e japonês em diferentes partes de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), ademais lança mão até mesmo de línguas arcaicas como o latim e o grego. Alguns estudos publicados no Suplemento Literário do jornal Minas Gerais apontam que o autor tenha cunhado palavras a partir de línguas bastante raras como malaio, sânscrito, persa, hindu e árabe. Sua escrita criativa passeia por diversos idiomas, todavia não deixa de privilegiar a grandiosidade da língua portuguesa em meio a sua ancestralidade indígena.

Ave, Palavra (2001) faz poesia por meio da potência criadora do verbo e refaz o mundo pela poesia, uma “ave” sublime criação roseana que irrompe em palavra o ser das mais diminutas coisas. Aqui a palavra vela e desvela o lado obscuro do mundo e do homem, anunciando verdades inesperadas da alma, e ocultas aos olhos. Tangenciar o universo dessa obra engendra seguir obstinadamente e sem receio pelas trilhas de uma palavra errante, manifestada unicamente por meio de uma linguagem em estado de poesia. A ação poética estabelecida nessa coletânea recolhe um “lirismo em alta tensão” nas mais variadas formas de manifestação, uma capacidade extraordinária da linguagem roseana capaz de arrancar a ferrugem das palavras para então entoar o dito pleno e vigoroso da poesia que verseja nessa coletânea. *Ave, Palavra* é poesia crespada, fundada em uma palavra de recuo e norteadada por uma linguagem rebelde, autônoma e inapreensível. As instâncias da criação poética roseana falam de um lugar sem origem, sem leis e sem regras, uma ação que absorve o mundo, todavia não pode ser contida, visto que transborda sempre para mais além. A poesia aqui recolhe uma fala essencial que materializa na palavra o aspecto fugaz e invertebrado do ser, por meio de um discurso que transcende para a incompreensibilidade oriunda de estados da alma, tal como aponta Hugo Friedrich (1978) acerca da *Estrutura da Lírica Moderna*. O gênio criador de Rosa deslinda e desagrega inapreensíveis espaços átonos do mundo exterior, confinando aspectos surpreendentes e obscuros da vida em forma de um lirismo extraordinário, sua poesia descortina e conduz a um território dificilmente apreendido, todavia tão próximo. Por intermédio da palavra, o leitor estabelece uma inovadora relação com ele mesmo e com tudo que o cerca. O ser do mundo faz-se palavra, Ave!

A natureza singular do poema estabelecido em *Ave, Palavra* (2001) revela sua essência revolucionária ao abolir toda categorização dos gêneros, para então

dialogar com todos eles. Aqui o discurso roseano destrói todas as fronteiras e barreiras da escrita, por meio de uma linguagem sem cabresto e imprevisível, coordenada tão somente pelos não limites da palavra literária descrita por Michel Foucault (2001). Esses são os princípios que fundamentam e norteiam o pensamento elevado de Guimarães Rosa ao tecer a mais autêntica e pura poesia. São traços que revelam também a razão do autor ter se distanciado de *Magma* (1997), fato que intrigou a críticos e leitores na época. A obra se desprende do âmago da ação poética roseana na medida que se afasta do original processo composicional do autor, o qual incorpora à palavra a essência obscura de uma poesia que emana do espaço longínquo e desértico da linguagem literária.

Considerada sua primeira obra, *Magma*¹ (1997) é uma coletânea de poemas premiada pela Academia Brasileira de Letras e bastante elogiada por escritores e críticos, contudo Guimarães sempre a considerou uma obra não muito relevante, uma “obra menor”. Seu rigor intelectual e autocrítico o levou a individualizar-se daquela por considerá-la inconsistente estilisticamente, logo decidiu não publicá-la, fato que veio a ocorrer somente após sua morte. A verdade é que o autor discordava quanto ao modo clássico de pensar e fazer poesia, rejeitando a tradicional “obrigação” de disposição e forma dos poemas. Para Rosa, “toda a literatura já é impregnada de poesia”, sentimentos e pensamentos não têm forma, jamais seria possível transcrevê-los de maneira “engessada”, a exteriorização do íntimo e da consciência seria como um barco na correnteza, sem rumo e sem controle. Todavia, já é possível perceber nessa coletânea algumas nuances que evocam o ser pulsante de uma linguagem que nos acena de longe ansiando por expandir-se infinitamente pelas veredas da palavra roseana.

O termo *Magma* aponta para a massa espessa, fluida e profunda. O sentido dessa palavra faz uma perfeita relação com toda a obra de Rosa e configura o próprio estilo do autor, que se traduz na fluidez impalpável e a profundidade do “nada” da condição humana que se evidenciam a cada palavra. *Magma*, mistura de rochas localizadas à grande profundidade da crosta terrestre, matéria que nos remete à ideia de gênese, a origem de tudo, assim como foi a referida obra na carreira literária de Guimarães Rosa. Guilherme de Almeida conseguiu vislumbrar

¹ O livro “*Magma*” ganhou, em 1936, o concurso literário criado pela Academia Brasileira de Letras, em que Guimarães Rosa assina sob o pseudônimo “Viator”. A obra com mais de sessenta poemas permaneceu guardada, e só veio a ser publicada 61 anos depois.

nessa obra os traços que faria o mundo render-se ante as futuras obras de Guimarães, como a exuberância linguística, o regionalismo revigorado, indagações metafísicas e o caráter universal da literatura.

Magma é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal. [...] E ainda a nota novíssima dos “háikáis – o sutil concentrado poético japonês de dezessete sílabas – que o autor tão finamente soube compreender e “recriar” em português...” (ROSA, 1997, pp. 6/7).

O modelo Háikái japonês, poemas de apenas três versos citados acima por Guilherme de Almeida, configura uma inovação adotada pelo escritor que conhecia, pesquisava e admirava vários dos aspectos da cultura, religião e filosofia oriental. Os poemas são agrupados pela forma e organizados em blocos de acordo com o universo a que pertencem: animais, natureza, cultura negra e indígena, mitos e credences, manifestações filosóficas, amor e vida no campo, enfim, uma maneira de relacionar conteúdo e expressão. Na coletânea de poemas as cobras, aves, insetos, sapos, peixes, bois e cavalos são apresentados e descritos de forma detalhada e minuciosa, apresentando um universo selvagem que se desvela à nossa frente de forma sutil e surpreendente. O autor os enfatiza com características quase humanas por meio de sua refinada elaboração linguística e profundo conhecimento de seus hábitos. O animal se mostra em sua obra como elemento constituinte da natureza do homem e vice-versa.

Magma (1997) é composta, em sua maior parte, por versos livres, dotados de ausência ou irregularidade de rimas e uma enorme variedade métrica. Entretanto, a rima não foi por inteiro extinguida, o que houve foi uma espécie de emancipação quanto à utilização das rimas nos poemas, os modernistas as inseriam à sua maneira, visto que possuíam maior liberdade de criação. O processo combinatório da poética de Rosa opera com os elementos líricos transformando-se a partir da magia do som, depositando nos elementos rítmicos da língua um movimento que faz soar sentidos inauditos. Rosa busca na cadência harmoniosa das palavras para musicar sua criação poética, as anáforas abarcam a constante relação imagem-som-movimento criadas pelo autor para construir os traços característicos de animais e insetos, como em “c[k]ágado”, “Caranguejo”, “A aranha”, “Paisagem”, “Azul”, “Verde”, “Il-Rapto”. Metáforas, Onomatopeias, aliterações e neologismos semânticos também

são presença constante ao descrever esse universo em movimento da vida selvagem com a originalidade e criatividade típica do autor, como observamos no verso a seguir:

-Glu!...Muitas bolhas na espuma...

E as outras aeroplanam, assestando... (ROSA, 1997, p. 63)

O livro é composto também por poemas bastante extensos e apresentam uma temática cultural (étnica) que ressalta o folclore, a figura do índio e do mestiço, como os poemas “Iara” e “Ritmos Selvagens”, “Luar da mata”, “O caboclo d’água”, “No Araguaia”, “Batuque” e “A terrível parábola”, em meio a um cenário que exalta a fauna e flora nacional. Lembrando que o Brasil vivia nas décadas de 1920 a 1930, um período de intenso nacionalismo cultural durante o período modernista, conhecido como “Verde-amarelismo”, quadro que trabalha a paisagem realística do Brasil, valorizando a beleza dos elementos naturais de nossa terra e a integração com seus habitantes. Todavia, foi o particular interesse de Rosa pelos costumes e idiomas o levou a passar um período na região amazônica e no Brasil central junto aos índios Terenas, fazendo suas pesquisas e tentando apreender um pouco de seus hábitos, o mistério de sua língua e de seu ser. A sensibilidade singular do autor imbuída em sua fala corrobora para compor seus poemas a partir de um cromatismo intenso ao descrever o Brasil tropical, decompondo e realçando a multiplicidade do colorido da natureza local, valorizando detalhes sutis de forma surpreendente. As Metáforas e outras várias predicções compõem o universo semântico de *Magma*, criando uma intensa atmosfera colorida e iluminada, como nesse trecho do poema “Tentativa” (ROSA, 1997, p.125), em que as metáforas construídas pelo autor aludem a verdadeira experiência química.

Manhã básica, alcalina\neutralizando a gota ácida do sol./O tornassol do céu, no fundo/do grande tubo de ensaio, vai se espaçando, cada vez mais azul./Dos poços da marna alagada,/cheios, como frascos chatos sem gargalos,/sobem vapores alvacentos./A pressão calca cinco atmosferas,/e o calor cresce, nas alavancas de pirômetros negros,/dilatando as sombras./Rápida,/uma revoada triangular de periquitos/estraleja e crepita,/flambada em alça enorme de platina,/ como o fio de chama, fugidio e verde,/de um sal de boro.../Quanto esforço de manhã,/para riscar, tão alto,/um corisco de esperança. (ROSA, 1997, p. 125)

A temática regionalista (rural) focada no sertanejo e seus costumes já se encontra presente nessa sua primeira obra, característica que posteriormente iria se firmar definitivamente como traço marcante na carreira literária de Guimarães Rosa. Como exemplo, citamos o poema “Boiada”, no qual o ritmo cadenciado conseguido por meio da disposição de versos longos alternados com versos curtos alcança grande expressividade e nos remete à ideia de movimento e velocidade dos bois e vaqueiros.

- Eh, boi... Eh, boi!...”/ É gado magro, é gado bravo, que vem do sertão. E os cascos pesados,/Atropelados,/ Vão martelando o chão/Na soltura sem fim do Chapadão do Urucuia..// ” - Boiada boa!...”/Ancas cavadas,/costelas à mostra,/chifres pontudos de curraleiros,/tinir de argolas de bois carreiros,...” [...] ”-Olha o bicho atacando!.../ Olha o bicho crescendo na vara!.../ firma na vara, mulato bom!...”/Põe prá lá, marrueiro!.../ “-Verga e não quebra, que é de pau d’arco da beira d’água. (ROSA, 1997, pp. 28 e 31)

Apesar de se mostrar, de certa forma, insatisfeito com sua primeira composição, Rosa já destila suavemente sua essência diferenciada no corpus de *Magma*, os fluxos que potencializam os não limites de sua palavra já ameaçam explodir, mesmo diante das obscuras barreiras que o impedem de abrir-se no espaço infinito da linguagem. *Magma* (ROSA, 1997) foi um embrião privado de receber as características fundamentais do pai, um filho que não trilhou todos os caminhos de seu progenitor, se diluindo prematuramente ante a obsessão rigorosa da fala roseana, talvez por isto tenha sido deixado para traz, adormecido em alguma margem, lamentando suas próprias limitações.

Doravante, o escritor continuou sua jornada errante e, ao longo de sua trajetória Rosa realizou uma verdadeira metamorfose na produção literária brasileira através de sua capacidade incomum de ler e descrever o mundo em sua essência. Rosa Interioriza o mundo bem antes de deixá-lo escrito nas páginas de seus livros, não esse mundo que se encontra à luz de nossos olhos, mas aquele que percorremos e não conhecemos. O autor não desvia os olhos após um primeiro olhar, vislumbra o que há por trás de seu objeto. Ele não ouviu somente os sons característicos dos lugares por onde passou, ouviu seus “ruídos”, prova disto é que Guimarães não apenas visitou o sertão ao pretender escrever sobre este, ele viveu o sertão e levou o sertão para viver dentro dele.

Em *O Prazer do Texto* (1996), Roland Barthes fala sobre o jogo de desejo e fruição em uma escritura. O autor reflete acerca do prazer decorrente da leitura de uma obra, traçando relações que nos remetem a um caso de amor envolvendo autor, leitor e texto. Barthes coloca as características necessárias a uma tessitura para atrair e envolver aquele que a obra “deseja”, um jogo de sedução que requer elaboração da linguagem e um fazer que comporta uma articulação meticulosa. O leitor deve ser surpreendido a todo momento por uma linguagem viva e latente que fulgure sob “códigos antipáticos”, ou seja, o comum e correto da língua literária (cultural) colidindo-se com a subversão dos desvios linguísticos e lexicais, um embate que perpassa os sentidos do leitor. Os espaços vazios resultantes do encontro do “trivial e o nobre” são classificados pelo crítico como *fendas*, as quais propiciam a mobilidade e dinamicidade da leitura, lugar onde o leitor é dragado pelo encantamento da linguagem. Ele afirma ainda que separadamente, nem a margem sensata e nem a subversiva da linguagem transcende os sentidos do leitor, mas sim, a interação entre ambas. Barthes estabelece que o choque entre a cultura e os desvios da língua que é erótico, atraente e propicia o prazer do texto. A alternância entre a violência (destruição) realizada pela margem subversiva e os movimentos tranquilos da língua eleva e sustenta o leitor, o qual segue se deliciando com as sensações produzidas pelo impacto entre as duas, se rende e se entrega ao êxtase da fruição.

A língua é destruída e reconstruída aos olhos do leitor, um movimento frenético e sensual das palavras, um mostrar-se e cobrir-se que aguça os ímpetos e a imaginação. Um dizer oculto no não-dizer contido nas rupturas do discurso, onde as metáforas acariciam o corpo de fruição do leitor, sugerem e produzem toda a significação que lhe desorienta e tira o chão, ao mesmo tempo lhe conduz aos prazeres mais inusitados.

A tessitura empreendida por João Guimarães Rosa mostra-se como esse *texto-limite* mencionado por Barthes. Aparamos cada minúcia deixada pelo escritor, cada palavra desvela uma imensidão de sentidos que transbordam em grandes ondas nosso desejo de fruição. O escritor excede toda tagarelice textual, porquanto a verticalidade de sua escrita centra-se não na apreensão do significado, mas na voluptuosidade da significância. Barthes classifica dois tipos distintos de textos:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1996, pp. 20 e 21)

O crítico faz apontamentos sobre as características de uma obra literária a partir da forma como esta é empreendida e posteriormente absorvida pelo leitor. O termo prazer se refere a uma sensação ou sentimento agradável, ligado à satisfação, alegria, contentamento, júbilo, deleite, satisfação emocional, isto posto, um texto de prazer segue pautado na cultura tradicional, em sua maior parte não se desprende das regras de linguagem, mantendo o sentido denotativo da escrita. São textos comedidos que não apresentam desafios ao leitor, visto que se mostram claros e de fácil apreensão, enfim uma *leitura confortável*. O signo fruição relaciona-se a um grau mais elevado na experimentação do prazer, a palavra fruição (do latim *fruitio*) significa “ação ou o efeito de fruir; gozo, posse, usufruto”, o leitor é de certa forma arrebatado pelo texto, entra em um estado de êxtase por meio de uma entrega absoluta. Porém atentamos para a importância da consolidação de vínculos entre o sujeito e o objeto para que haja fruição, ou seja, é essencial uma aproximação desse sujeito a seu objeto, pressupondo a vontade e o desejo recíproco como aspectos constituintes desse sujeito.

A produção semântico-linguística de Guimarães Rosa é essa que desconforta e subverte o lugar-comum. Fica clara sua intencional dinamização da língua associada ao uso de arcaísmos, neologismos e estilizações lexicais como forma de ampliação das possibilidades de expressão textual. O caráter perfeccionista do escritor abarca sua cuidadosa elaboração linguística e a intensidade inovadora de sua escritura. Um trabalho árduo, sem preguiça de tecer o melhor, sempre em busca da perfeição. Sem dúvida alguma, Guimarães Rosa alimenta o corpo de fruição de seu leitor, estremecendo suas bases culturais e sua estrutura psicológica. A radical subversão dos meios linguísticos e literários mostra-se em sua nova roupagem lexical, no vigor do canto e ritmo de sua narrativa e na plumagem das palavras metafóricas, no entanto a transcendência de sua linguagem perpassa sua tessitura, suscitando estranheza e desconforto. A escrita roseana

amálgama signos, certezas e dúvidas, um incessante devir poético e metafísico que atropela e fragmenta nosso ser.

A leitura da obra do autor não é uma travessia tranquila, porquanto João Guimarães Rosa não é produtor de uma literatura fácil, ele era consciente de que sua tessitura comporta uma arte que jamais seria descartável, pois nela encena a essência de sua poética e vem impregnada por sua singular concepção de mundo, por conseguinte requer um leitor atento, perspicaz, audacioso e corajoso. Sobre isto o próprio escritor afirma em carta a sua tradutora, Harriet de Onís.

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase que aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. (Carta a Harriet de Onís de 04-11- 1964).

O jogo de palavras de Rosa remete o leitor a um mundo que perpassa até mesmo as intenções do próprio autor ao utilizar tais recursos, um processo que requer um habilidoso trato com o ato de criação lexical para atingir os efeitos estéticos esperados. Sua elaboração neológica promove um constante jogo de sedução, expressividade e estranhamento.

1.1- A complexidade reveladora da palavra

A obra literária de Guimarães Rosa nos remete a um território inóspito que se mostra fechado a qualquer afirmação definitiva acerca de seu ser ambíguo e recluso, um não-lugar atravessado pelo constante devir poético do autor. Sua escrita absorve o leitor aos poucos, entrelaçando-se a ele sem aceitar recusas. Um mostrar-se e cobrir-se hipnótico que o atrai e consome vagarosamente por meio do jogo sedutor revelado pela magia e poder das palavras.

A busca incessante de Rosa para penetrar no espaço arredio em que habita a palavra sempre ficou clara em meio às suas inquietações, o dizer misterioso do autor só é possível porque de certa forma ele conseguiu adentrar esse terreno fugidio e vislumbrar as faces secretas da palavra pura. No entanto, ele trava um embate árduo e constante na composição de todos os seus textos, desconstrói a língua visando apreender a natureza original da palavra, aquela que se concretiza

sob a forma de signos² visíveis e fundamenta o caráter indelével de sua escritura. Toda sua produção literária abarca um caráter multifacetado e abrangente por meio de um fazer literário caracterizado pelo hermetismo, opacidade e profusão de sentidos. Contudo, em *Ave, Palavra* (2001) Guimarães Rosa se supera e surpreende uma vez mais pela magia e mistério desta, que é considerada a mais intrigante, porquanto se fecha sobre si mesma em um movimento que transcende qualquer concepção lógica, por conseguinte, se esquiva a todo olhar que busca sua real identidade.

Ave, Palavra (2001) é um livro acidentado, áspero e assimétrico que se esquiva ante ao eixo nivelador empregado pela crítica tradicional. Uma obra flutuante que se desprende do lugar comum para se revelar no caráter transgressivo da linguagem literária, na inacessibilidade de seu ser, na opacidade e ambiguidade de sua escrita. O autor desconstrói a clássica unidade textual para estabelecer tensões por meio de uma palavra que se imiscui nesta mistura de formas, gêneros (poemas, crônicas, cartas, diários), e estilos (lírico, épico e dramático) que transcendem o universo comum. *Ave, Palavra* (2001) torna-se um completo nada, uma conotação da subjetividade do mundo, uma transgressão total que não se deixa definir, somente pela ação plurissignificativa de suas metáforas poderíamos obter algum sentido em meio à sua poética.

O pensamento filosófico contemporâneo de Michel Foucault acerca dos saberes que norteiam o homem moderno, evidencia em *As Palavras e as Coisas* (2007), a relação existente entre a linguagem e o sujeito no interior das palavras, por conseguinte, sua relação com o mundo por meio da linguagem como sujeito de seu próprio conhecimento. Para o filósofo só é possível pensar o homem a partir daquilo que o constitui, ou seja, de toda estrutura que o precede, possibilitando o conhecimento de si mesmo, das coisas e do mundo. Na pirâmide das ciências humanas, a linguagem aparece como a base fundamental de todo conhecimento elencado por Foucault no seio da modernidade, porquanto tanto a biologia, a economia e a sociologia são linguagens representativas a partir de estruturas que se complementam e se dispõem por meio das estruturas e regras da própria linguagem.

² Ferdinand Saussure define o signo linguístico como a união do sentido e da imagem acústica, na qual se estabelece uma relação de oposição entre significado (plano das ideias) e significante (plano de expressão). O estudioso compara em *seu Curso de linguística geral* (1969) que o signo linguístico se assemelha a uma moeda, “uma entidade psíquica de duas faces” (p. 80).

Mesmo com toda sua obscuridade a linguagem possibilita ao homem olhar para si mesmo por meio dela, ela se coloca diante dele como um espelho para que se mire. Um movimento de duplicação em que o ser do homem é manifestado através do ser da linguagem, portanto a linguagem se revela como elemento central capaz de organizar e representar o pensamento do homem, um processo em que ele se mostra como sujeito e objeto de conhecimento.

Ao longo do tempo a humanidade se organizou e se firmou por meio do poder das palavras em meio a códigos estruturados que moldam e determinam o sujeito, a essência do homem se desvela por meio de sua linguagem. Ela engendra todas as áreas de conhecimento sobre o homem, todavia se fecha em um território flutuante e fugaz que não se deixa penetrar, um espaço que se lança para além de todos os limites, impregnando-se de toda complexidade. A linguagem é este duplo invisível do homem que registra e representa toda a ordem do pensamento humano, entretanto, apesar de a linguagem constituir todas as outras áreas dos saberes sobre o homem, ela transborda para além dos limites de cada uma destas. Não é uma tarefa fácil delimitá-la por meio de análises limitadas, porquanto se esquivava a qualquer conceito ou definição superficial. O terreno em que transita se desdobra para além das palavras e das coisas, abrange também os espaços vazios e obscuros deixados entre elas, visto que a linguagem excede até mesmo a própria palavra. A linguagem contém todas as coisas, caminha por todas as áreas do conhecimento do homem, constitui todos os discursos, no entanto, nada a encerra. Nos desdobramentos da linguagem nos deparamos com um de seus domínios discursivos específicos, o qual Foucault chama de literatura. Um dizer que corre na contramão da lógica da filologia clássica, a linguagem literária é o *contra discurso* empreendido por meio da literatura que se remete unicamente ao ser do homem moderno no vazio de sua solidão. Um processo que se realiza mediante a subversão da linguagem promovendo a *dessubjetivação* discursiva através da experiência literária. Sobre isto Foucault afirma que “a partir do século XIX a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (FOUCAULT, 2002, p. 409).

Ao pensar a linguagem literária, Foucault não pretende realizar uma arqueologia da literatura, ela se faz presente, a seu ver, como uma forma complementar dos saberes sobre o homem na modernidade. A linguagem se mostra como questão central da prática literária, um espaço infinito que se deixa penetrar

sutilmente pela literatura. Esta, por sua vez, potencializa uma superfície aberta na linguagem, e a partir daí, tornam-se partes de um só corpo, esse processo é descrito por Foucault (2000) em *Linguagem e Literatura* como um “ritual que traça o espaço da consagração das palavras”. Acerca deste processo de construção da linguagem que se constitui na obra através de signos ocultos, Foucault (2001) afirma em *A Linguagem ao Infinito*:

A reduplicação da linguagem, mesmo quando ela é secreta, é constitutiva do seu ser como obra, e os signos que nela podem aparecer, é preciso lê-los como indicações ontológicas. Signos frequentemente imperceptíveis e quase fúteis. Pode ser de eles se apresentarem como faltas – simples rasgões na superfície da obra: dir-se-ia que há ali uma espécie de abertura involuntária sobre o fundo inesgotável de onde ela vem até nós. (FOUCAULT, 2001, p. 50)

Foucault penetra neste terreno delicado e movediço da linguagem para submeter sua compreensão acerca dos saberes sobre o homem na modernidade, todavia a estrutura que compõe a linguagem e o complexo sistema pelo qual ela se manifesta não se desvela com facilidade. Em meio à sua empreitada arqueológica, o filósofo francês verifica em *As Palavras e as Coisas* (FOUCAULT, 1999) que o número limitado de fonemas necessários para constituir uma língua, conseqüentemente a finidade de palavras para empreender a ação comunicativa dos falantes, propicia o incessante e inevitável processo de repetição da estrutura morfológica e gramatical adotada pela linguagem. Repetimos as mesmas palavras e até as mesmas frases, dizemos as mesmas coisas seguidas vezes, todavia podendo abstrair delas sentidos diferentes. Dessa forma empregamos a mesma composição fonética e sintática repetidas vezes, porquanto a linguagem se desvela como a única possibilidade de se reproduzir com exatidão em meio a vários outros sistemas complexos.

A língua abarca todo um conjunto de códigos e regras para se equilibrar e se fazer entender por meio da transparência das palavras. A rigidez desse sistema manifesta sua face coercitiva a cada ato de fala realizado, visto que se mostra refletido no horizonte linear e plano do ato enunciativo. Mesmo o dizer literário, enquanto processo comunicativo, inicialmente se aloja em meio a tal disposição, no entanto, a complexidade da palavra literária perpassa estes limites controladores do rigor linguístico. A singularidade da fala literária ultrapassa o caráter repetitivo que comporta a linguagem cotidiana, se lançando a um constante movimento

transgressivo fundamentado na pluralidade semântica de seus signos verbais. O que se vê repetido na escrita literária refere-se apenas à estrutura arquitetônica da qual ela necessita para se firmar como obra de linguagem, entretanto, a transcendência de seu ser depositada na palavra excede todos os limites da própria língua. Dessa forma, a complexidade da obra literária se constitui em seu interior por meio da obscuridade e opacidade de sua linguagem. O movimento de repetição da linguagem se desvela também em meio à obra por meio de um movimento recorrente em que as palavras se designam, ecoando no espaço infinito da própria linguagem, um retorno constante e incansável para o interior de si mesma hipnotizada pelo canto *inumano* da literatura. As palavras se apontam e se reconhecem nos desdobramentos da obra, um enredamento revelado nas curvas de recuo realizado pela linguagem para falar de si mesma no âmago de seu ser.

Em *Linguagem e Literatura* (2000), Michel Foucault relaciona alguns fatores que influenciam na constituição da linguagem literária para descrever e explicar o enredamento da palavra enquanto signo complexo que constitui a literatura. O autor enumera quatro níveis que potencializam uma série de fatores tanto externos quanto internos à obra a serem considerados em meio a uma análise, com isto ele atenta para quatro diferentes camadas que compõem a rede semiológica no interior da linguagem literária. A profundidade de seu ser e a multiplicidade de sentidos que abarcam a potência da palavra literária anseia por um processo diferenciado de análise para que revele suas formas mais cintilantes. Foucault aponta para a inviabilidade em adotar critérios exclusivamente linguísticos em análise literária, porquanto a literatura não se configura como elemento bruto de linguagem, ela não deve ser avaliada sob os mesmos aspectos, leis ou conceitos. Esta espécie de corte transversal na superfície da linguagem literária elaborada pelo filósofo corrobora para uma análise levando em consideração os fatores semânticos que interferem nos signos verbais, visto que a literatura possui uma estrutura própria e definida com elementos significantes muito particulares, os quais se manifestam principalmente no interior da obra por meio da linguagem manifestada pela palavra literária.

O verbo complexo descrito por Michel Foucault é aquele que habita o espaço literário, não se apresenta de forma linear, plana e transparente como os signos linguísticos os quais utilizamos em uma ação comunicativa no cotidiano, uma vez que está para além de todos os limites e regras estabelecidas pela língua

comum. É um signo que comporta uma singularidade muito mais complexa e abrangente, porquanto adquire uma enorme multiplicidade de sentidos em meio à obra. A opacidade impregnada na essência da palavra complexa que se revela nos desdobramentos da linguagem literária nos remete ao pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs 5* (1997), ao falarem da *arte nômade*³, modelo estético que transita pelos espaços liso e estriado, eles afirmam que os signos artísticos carecem de um olhar aproximado, atento e reflexivo. São signos muitas vezes imperceptíveis que se fragmentam no corpo da obra engendrando sua fala inesgotável e revigorada através do tempo.

O espaço obscuro em que habita a palavra literária se configura em um incessante movimento de contestação à filologia, juntamente a toda a estrutura que a comporta. Essa palavra não se constitui de um dizer explícito, nem mesmo se dispõe a dizer algo exceto a ela mesma e sua fala incessante transborda para fora de si mesma liberando assim a multiplicidade de sentidos que abarcam o seu ser. No livro *As Palavras e as Coisas* (1999) e alguns textos de *Ditos e Escritos III* (2001) Foucault caracteriza bem a linguagem literária, por conseguinte a palavra complexa que fundamenta o seu ser. O autor afirma ser a literatura um fenômeno eminentemente moderno, ele a contrapõe à linguagem clássica distinguindo e destacando as diferenças essenciais que as separam.

Crê-se atingir a essência mesma da literatura, interrogando-a não mais ao nível do que ela diz, mas na sua forma significante: fazendo-o, permanece-se no estatuto clássico da linguagem. Na idade moderna, a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. [...] doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vazio e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. (FOUCAULT, 1999, pp. 60-61)

O imediatismo e transparência que caracterizam a linguagem do período clássico advêm de sua configuração a partir de uma estrutura e funcionamento exclusivamente representativo dos signos, esta se opõe totalmente à fala transgressora que permeia o ser vivo, enérgico e pulsante da literatura, concomitantemente a palavra que a estabelece. No espaço literário da *episteme* moderna de Foucault as palavras e as coisas se distanciam, uma vez que a palavra

³ A arte nômade de Deleuze é aquela onde não há matéria fixa e imutável. A arte ideal para ele não imita o mundo, visto que não tem referências, e por meio desta o artista dispõe de uma visão de mundo que não coincide com a realidade, a transgressão da linguagem encaminha a uma desterritorialização do mundo juntamente a uma violação do pensamento dominante.

se emancipa da obrigação de representar o mundo. *A interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita* através da emancipação da palavra no século XIX, a palavra literária adquire autonomia e se consagra o direito de dizer inúmeras coisas em face dos vários sentidos que adquire em meio a um texto literário, ou ainda se concede o direito de simplesmente não dizer nada em meio à opacidade de seu ser. Essa palavra que se encurva sobre si mesma nos movimentos de recuo da linguagem para sua origem, designa-se unicamente a ela mesma. Os signos ganham múltiplos sentidos no interior da obra literária em razão da espacialidade da própria linguagem, um espaço não pouco movediço, porquanto se desvela como um território liso e escorregadio, enraizado por uma matinal linguagem, inaugurado pela inocente e virginal palavra depositada na brancura do papel. A palavra que habita esse ambiente reveste-se de toda ambiguidade que emana do solo da literatura e de toda a obscuridade que a comporta, um ser não raramente enigmático que se revela nos movimentos de abrir e fechar, mostrar e ocultar sua face ao longo da obra.

Esse espaço aberto e ao mesmo tempo completamente fechado que abarca a complexidade da palavra na literatura é ilustrado por Michel Foucault (2001) como o *espaço das palavras de Mallarmé*, em que a fala foucaultiana retoma a análise de J. P. Richard sobre a figura da asa e do leque em Mallarmé a qual também fazemos uso para entendermos a essência dessa palavra que se concretiza na linguagem literária. A relação comparativa instaurada acerca dos movimentos de abrir e fechar tanto do leque quanto da asa do pássaro. Quando abertos, ambos escondem o rosto e o pássaro respectivamente, no momento em que se fecham proporcionam o desvelamento, *oferecem ao olhar* o que estava oculto. A palavra em Mallarmé se revela ao olhar no instante em que se desdobra cintilando sua face oculta e enigmática, uma palavra que se encontra redobrada nas páginas abertas do livro, sentidos obscuros embaralham-se aos signos impossibilitando uma exibição absoluta. Todavia a ambiguidade dessa palavra se manifesta quando se fecha o livro e sua linguagem não cessa de falar, *livro que, aberto como um leque, deve ocultar mostrando, e que, fechado, deve mostrar o vazio que cessou de nomear*.

Ave, Palavra condensa uma linguagem misteriosa que manifesta a propriedade de ocultar as múltiplas faces da palavra literária por meio da obscuridade de seu ser, por meio dos fluxos contínuos de abrir e fechar da linguagem os signos se desdobram em um dito incessante. Guimarães Rosa articula

o complexo sistema da língua visando apreender a natureza pura e a originalidade da palavra autêntica, esta por sua vez emerge sob a forma de signos complexos que fundamentam o caráter obscuro de sua escritura. Isto posto o fenômeno de criação literária de Rosa se desvela como uma saga da palavra em meio à sua narrativa poética, a qual semeia signos que secretamente materializam a essência da linguagem roseana e absorve gradativamente o leitor.

A linguagem roseana percorre caminhos sombrios na ânsia de estabelecer um dito pleno e vigoroso, isto posto busca na autenticidade e originalidade de uma palavra pura para anunciar sua fala infinita em meio à poesia que emana de *Ave, Palavra*. Em decorrência da urgência e supremacia da linguagem literária, o autor lança mão de uma articulada rede de criação linguística e lexical, visando suprimir toda a fala puída do mundo. Outrossim, propicia ao ser da linguagem resplandecer incessantemente no solo poético desta obra. A seguir buscamos contemplar este complexo sistema de elaboração linguística empreendido por Guimarães Rosa tendo em vista garantir a manifestação da linguagem em meio à tessitura de *Ave, Palavra*.

1.2 - Linguagem e Invenção em *Ave Palavra*

Entender a atividade criativa de João Guimarães Rosa demanda, entre muitas coisas, de uma análise interpretativa de seus surpreendentes malabarismos linguísticos. Uma vez que em suas obras os conceitos são desconstruídos, repensados, desarticulados e reestruturados pela utilização de recursos em sua escrita, privilegiando a estilística da palavra, do som, da frase e do enunciado. O neologismo aparece em sua produção literária como uma espécie de subversão da matéria languageira, uma forma reinventada de nomear as coisas de um mundo desgastado pela tagarelice do falar cotidiano, um criacionismo expressivo que transcende o sentido habitual das palavras. Na medida em que mergulhamos nos seus escritos percebemos os labirintos lexicais por ele produzidos, somos impactados pelo turbilhão de sensações que apenas um curto parágrafo pode nos proporcionar.

Onde eu estava ali era um quieto. O ameno âmbito, lugar entre-as-guerras e invasto territorinho, fundo de chácara. Várias árvores. A manhã se-a-si bela:

alvoradas aves. O ar andava, terso, fresco. O céu --- uma blusa. Uma árvore disse quantas flores, outra respondeu dois pássaros. Esses, limpos. Tão lindos, meigos, quê? Sozinhos adeuses. E eram o amor em sua forma aérea. Juntos voaram, às alamedas frutíferas, voam com uniões e discrepâncias. Indo que mais iam, voltavam. O mundo é todo encantado. Instante estive lá, por um evo, atento apenas ao auspício. (ROSA, 2001, p. 77).

Alguns críticos e leitores tentam explicar a intrigante produção literária de Guimarães Rosa, geralmente pautados em suas investigações acerca das invenções lexicais e neologismos empreendidos pelo escritor. Entretanto, essa tarefa jamais se finda, porquanto a arte de Guimarães Rosa excede em muito sua perfeita engenharia linguística, pois seu dizer não se dá a partir do lugar-comum, percorre horizontes muito mais vastos, sem limites aparentes, como o próprio sertão-mundo de *Riobaldo* (1994). Sua poesia de convergência busca a reconciliação entre o “eu” e o universo sem se abster de seu fazer poético e a renovação da linguagem. Rosa desorganiza, subverte e desconstrói a linguagem retirando o leitor da zona de conforto. *Ave, Palavra* (2001) carrega consigo o caráter multifacetado e abrangente de um fazer literário caracterizado pelo hermetismo, opacidade e profusão de sentidos abarcados por sua produção literária.

O ato de criação lexical em Guimarães Rosa foi tão intenso e brilhante, que ele praticamente desenhou uma nova face da língua portuguesa. Seus neologismos nem sempre são fáceis de serem traduzidos, porquanto possuem origens complexas e produzem significado de acordo com o enredo. Apesar de haver dicionários para interpretar suas palavras formadas a partir de sufixos, prefixos, estrangeirismos e outras oriundas do português arcaico, faz-se necessário muitas vezes, destrinchá-las para interpretar tais expressões roseanas. Todas as histórias são entremeadas pelo típico estilo do autor, em que a oralidade é reproduzida na fala de um narrador ativo e presente. O ritmo lento e harmonioso da narrativa é proporcionado pelas constantes frases curtas, truncadas e independentes.

É importante compreendermos o conceito de neologismo e as diferentes formas de elaboração antes de enveredarmos nos caminhos da criatividade lexical de Guimarães Rosa, o que fundamenta nosso material de estudo no momento. De acordo com a linguista Maria Aparecida Barbosa (2001), neologismos são novas expressões ou palavras criadas em um determinado meio, os quais atribuem um

novo sentido a um signo já existente, ou seja, resulta da transformação ou inovação de um termo já conhecido.

O neologismo enquanto fato linguístico e cultural pode ser caracterizado como instrumento de uma ideologia, de um determinado momento da história, tornando assim, signos-símbolos de certas facetas culturais, pois os signos surgem de acordo com as necessidades de um meio social. (BARBOSA, 2001)

A língua possui essa capacidade de adaptação e inovação, porquanto constitui uma estrutura ativa, enérgica e movediça. Prova disso é o fato de que o homem ao longo do tempo vem criando e recriando unidades lexicais que correspondam às suas necessidades de comunicação. Uma palavra criada ou modificada pode surgir no dia a dia, de forma absolutamente espontânea, algumas vezes até de forma inusitada. Pode ocorrer naturalmente, como resultado da necessidade de alguma explicação, definição ou ainda para conceituar algo ainda não conhecido. Mesmo com a resistência exercida pelas normas e regras linguísticas, a forma internalizada de uma língua permite ao homem promover esse processo de elaboração de novos vocábulos. O processo de criação linguística engendrado por Rosa nos textos de *Ave, Palavra* (2001) transita pelas mais diversas formas de elaboração.

O Neologismo Semântico produz um sentido diferenciado a uma palavra quando inserida em algum contexto. Funciona como uma espécie de adaptação, especificação ou modernização dentro de uma língua. Grandemente empregado como recurso discursivo em obras literárias como forma de enriquecer a escrita, ampliar os sentidos por meio de imagens concomitantemente a uma economia verbal. Retiramos alguns exemplos os textos “Histórias de fadas”, “Sanga Puytã” e “O riachinho Sirimim”, respectivamente.

Eram quinze, num só gaiolão misturados, como florida penca, do melhor sertão. Meu amigo Jensen só sabe informar que eram de qualidades diversas, alguns grandes, da variedade rabo-de-andorinha (*sic*), outros minúsculos, do tamanho de besouros, mais ou menos. __ E as cores? __
”Variavam, verde e azul predominando. Também, umas mais alegres... Mas, principalmente, cores de metal...” (ROSA, 2001, p. 35)

O sol iça a paisagem, e os campos bailam, rugosos, na luz. Vamos na terra do Amambai, vertente do poente. E, contra o planalto recurvo, o céu tombado, súbito estacamos. (ROSA, 2001, p. 42)

O mel também mereja, daquela pedra, junto do lugar que nasce a água. A água vem descendo da pedra, pela face da pedra. Ele nasce ali, é mais um molhado na pedra. Só uns fiapos d'água, que correm pela pedra. (ROSA, 2001, p. 356)

O autor lança mão também do Neologismo lexical, o qual introduz um novo vocábulo ao universo discursivo de *Ave, Palavra*. Verificam-se também neste caso os estrangeirismos e arcaísmos inseridos em um léxico diferente. Os exemplos utilizados abaixo se encontram em “Zoo – Jardin des Plantes”, “Sanga Puytã”, “Cipango” e “Pé-duro, chapéu-de-couro”, respectivamente.

O muscardim é o mesmo arganaz-ruivo-dos-pomares: ratinho mignon, cor de tangerina, que faz de um seixo o seu travesseiro. (ROSA, 2001, p. 275).

E em Bela Vista só estão internados três ou quatro legalistas, que, por se afoitarem mais em terreno “blanco” Alguém discorda, reticente: — “*Paraguaio, amigo, é bicho letrado. Não tem nenhum paraguaio sonso, não...*” (ROSA, 2001, p. 47)

Surgiram mulher e filha, moça de sorriso fixo, vindo saudar-nos, com aquele xemexe de plenas curvaturas, as mãos nos joelhos. (ROSA, 2001, p.145)

E são de couro.

Surgiram da “idade do couro”.

Os “encourados”.

Homo coriaceus: uma variedade humana. (ROSA, 2001, p. 177)

Por meio da Derivação o autor forma novas palavras ao anexar ou suprimir parte de uma palavra ou radical já existente. Ocorre também pelo processo de transformação da classe gramatical de uma palavra. O exemplo abaixo se encontra em *Aquário – Berlim*.

Do calmo caos, como de cluso fundo-do-mar, entes nos espreitam, compactos, opacos, refratados. Insolúveis, grávidos, todos exuberam. Eles se conformam diante da gente? (ROSA, 2001, p. 57)

A Prefixação ou derivação prefixal exemplificada em “Uns inhos engenheiros” permite observar que um afixo é anexado ao início da base da palavra.

Onde eu estava ali era um quieto. O ameno âmbito, lugar entre-as-guerras e invasto territorinho, fundo de chácara. Várias árvores. A manhã se-a-si bela: alvoradas aves. O ar andava, terso, fresco. O céu --- uma blusa. (ROSA, 2001, p. 77)

Na Sufixação ou derivação sufixal um afixo é inserido no final da base da palavra. O exemplo que segue faz parte do texto “O mau humor de Wotan”.

Mesmo assim, Marion, loura entre canário e giesta e mais num tailler de azul só visto em asas de borboletas, hesitava em ceder primaverazmente às gratidões do amor. (ROSA, 2001, p. 21)

A Derivação parassintética cunhada por Rosa em “O homem de Santa Helena” introduz um afixo tanto no início como no fim da base simultaneamente.

Não Napoleão, mas um senhor, claro e bem vestido, com quem conversei, uma tarde, entre 1934 e 1935, no Itamaraty, no Serviço de passaportes. Lembro-me apagadamente das feições, os olhos; deslembro o nome, de que não tomei nota. Ele se portava muito despreconcebidamente. (ROSA, 2001, p. 97)

Em “Histórias de fadas” verificamos um tipo de criação neológica denominado derivação regressiva, um processo pelo qual se obtém um substantivo abstrato através da supressão de morfemas verbais. Um processo inverso ocorre a partir de um substantivo concreto originando um novo verbo por sufixação.

Chegam de repente, não se sabe de onde se enflecham para uma flor, que corolas, e pulsam no ar, esfuziantes, que não há olhos que os firam. Riscam retas quebradas, bruscas e são capazes mesmo de voar para traz.” (ROSA, 2001, p. 35)

A criatividade de Rosa faz uso também da derivação imprópria, aqui não ocorre nenhum tipo de alteração na forma da palavra, ocorre apenas a modificação de sua classe gramatical dentro da frase, ou seja, transformando um substantivo em adjetivo, verbo em substantivo, etc. Retiramos o exemplo abaixo de “O grande samba disperso”.

Estou alegre de trono, só choro estas poucas lágrimas. Amanhã vou esquecer, depois então vou saber: saudade é chateação, pensamento com cansaço. Saí de lá com o coração muito bandido. Saí, senhor. Ninguém dê notícias minhas. (ROSA, 2001, p. 52)

O neologismo originado a partir da Composição forma um elemento linguístico a partir de duas ou mais palavras ou radicais. Ao quais podem ocorrer de duas maneiras diferentes. A aglutinação une duas ou mais palavras ou radicais para formar um novo vocábulo, no entanto isto ocorre a partir de variação fonética ou transformação na estrutura (acrécimo ou supressão) das palavras oriundas desse novo vocábulo, a este fenômeno chamamos metaplasmo. De acordo com a posição dessa supressão nos elementos formadores classificam-se de: Aférese (início), Síncope (interior), Apócope (final). O trecho a seguir está em “Zoo – Whipsnade Park, Londres”.

O leão, espalhafatal.
As panteras: contristes, contramalhadas, contrafeietas,
O belo-horror dos tigres rugindo. (ROSA, 2001, p. 93)

A justaposição origina um novo elemento linguístico a partir de duas ou mais palavras sem que isto seja recorrente de alterações dos vocábulos oriundos. Utilizamos a seguir um exemplo retirado de *Zoo – Hagenbecks Tierpark, Hamburgo – Stellingen*.

Talvez à garra de pesadelo, o pinguim quase se cai para trás.
Seu inimigo é o leopardo-marinho.
E há o beijo das garças --- qual que terna espécie de esgrima.
O pato, treme-bico. Mas come é com o pescoço
Graças amorosas: penas arrepiadas, facas para o alto, esboçam baile, num estalar de mandíbulas. (ROSA, 2001, p. 162).

O Neologismo originado a partir de onomatopeias é um processo grandemente utilizado nos textos de Guimarães Rosa, são palavras e expressões criadas a partir da imitação de sons da natureza, ruídos emitidos por animais ou simplesmente para registrar algum barulho característico, com a intenção de promover maior veracidade e originalidade. Fenômeno bastante observado na

escrita literária de alguns autores para proporcionar ritmo, movimento e sonoridade aos textos. Citamos alguns exemplos de neologismos por onomatopeia retirados de “Jardim fechado”, “Recados do Sirimim”, “As garças” e “Zoo – Rio, Quinta da Boa Vista”.

A borboleta ia passando manteiga no ar. A borboleta --- de upa,upa, flor. E... tililique... um pássaro, vindo de vôos. (ROSA, 2001, p. 350).

O Pedro e a Eva sempre escutavam as rãs. As com espécie de assovio, de taquara, de grilo grande, ou a meio desafinada, rouca: ---... *corrém, corrém, corrém!* A mais, os sapos ---de: *tiplão! tiplão! Pãõ!*... e de: *tum, tum, tum!*... - sapos de vários feitios e diversas sonoras batidas. (ROSA, 2001, p. 364).

Até a passar pelos regos e pocinhos da horta, para birra do Joaquim, suspeito das verduras, de estragos. --- “*Sai! Sai!*”--- enxotava-as, ameaçava-as, atrás. E elas, sempre ambas: *jét! Jét!* --- já no ar. [...] Já a outra porém se adiantara, tomando o chão: mas não firme, direto, não, se não que feito o urubu, aos três pulinhos --- *puf! puf! puf!* --- às vezes a gente se assustava. (ROSA, 2001, pp. 374-375).

Suas patinhas, breves, quase não atuam, os movimentos são de cobra, só insinuação. Amiúde bebem, fazem bulha. Ficam de pé --- rasga-se seu *ah! – ah! –ahrr!* Carnívoras sempre em quaresma: atiram-se aos peixes, devoram levemente. (ROSA, 2001, p. 130).

Observamos o quanto a língua se revela como um espaço aberto em potencial a diversas transformações e inovações linguísticas. Palavras podem ser criadas ou reformuladas adquirindo novos conceitos e ampliando os sentidos para um vocábulo já existente de acordo com a necessidade em questão. A língua é uma arquitetura complexa, entretanto sujeita a alterações, e estas, são constantemente utilizadas em obras literárias como forma de revitalização e maior expressividade do texto. Guimarães Rosa exterioriza sua ânsia por uma linguagem matinal ao empreender essa saga de criação e recriação linguística em sua tessitura literária, sua busca incessante, diríamos até angustiante, pela palavra exata se desvela na magia e expressividade impregnadas em cada frase, em cada texto, em cada obra. Segundo Resenes & Leal (2004, p. 36) *Torna-se clarividente a profunda exploração*

dos signos, na sua forma e significado e, sobretudo, a função de ambos, fato decorrente do esmero e um trabalho árduo em que o escritor perpassa limites e regras da linguagem, tornando-a original e inconfundível. Rosa elabora uma fascinante alquimia verbal, agregando à sua tessitura neologismos, estrangeirismos, arcaísmos, novas construções morfológicas e sintáticas por meio da exploração plurissêmica das palavras e de recursos rítmicos e sonoros.

A ação neológica empreendida por Guimarães Rosa se desvela como um refinamento da linguagem, suprimindo o aspecto denotativo, transparente e desgastado, possibilitando maior originalidade à escritura, dessa forma proporciona uma multiplicidade de sentidos instaurados na obra por meio da economia da palavra. O autor manifesta as diversas faces da palavra que constitui a linguagem literária em decorrência de sua sensibilidade e engenhosidade, ele vai em busca da ampliação de sentidos por meio de alterações semânticas inusitadas e impactantes. Rosa trabalha a palavra como um ourives lapida um diamante, ambos só terminam a tarefa quando sua preciosidade reverbera o brilho de seu ser por todos os ângulos. O verbo complexo de Guimarães Rosa, assim como um diamante raro, cintila de tal forma incomparável.

A partir dos exemplos citados anteriormente destacamos duas classes de neologismos, os vocabulares (criação lexical) que originam novas palavras, e os sintáticos (criação estilística), os quais agem no interior de uma frase, ocasionando diferentes construções frasais em meio ao texto. Guimarães encontra na criação neológica estilística o modo de renomear coisas e conceituá-las de forma inovadora e surpreendente, todavia são as elaborações semânticas de Rosa que desencadeiam no texto um estranhamento maior devido à profusão de sentidos que abarcam em meio ao texto. O neologismo semântico associa-se diretamente às inovações estilísticas, porquanto instaura novas possibilidades de interpretação acerca de um significante inserido a uma frase, o qual não estabelece uma relação direta a tal conteúdo. Desse modo os apontamentos que abarcam o universo dessa palavra-símbolo são imediatamente remetidos ao interior de outra estrutura significativa, um contexto distinto que inicialmente não tem relação com o signo introduzido na frase, no entanto é importante ressaltar que este fenômeno adquire sentido exclusivamente no referido contexto.

A neologia semântica se configura então como uma alavanca propulsora da grande ampliação de sentido nos textos roseanos, nesse processo minucioso o

autor adota um significado pré-existente na língua e deposita neste uma carga significativa a qual não possui. A compreensão de tais malabarismos demanda de uma imprescindível decodificação dos termos, relacionando-os entre si de acordo com o enunciado em que se inserem para uma possível interpretação textual, uma tarefa nem sempre fácil se tratando do discurso roseano. O olhar minucioso e a percepção apurada acerca do mundo desperta em Guimarães Rosa essa particularidade ímpar em traduzir o universo à sua volta de uma particular e raríssima forma, em que ele lança mão dos vários tipos de neologismos possíveis.

Os recursos utilizados pelo autor em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) acarretam algumas dificuldades a seus leitores por meio de sua criatividade e transgressão às regras. Não obstante ao adentrar este desconhecido território roseano, somos tomados por um desconcertante encantamento que só poderia ser descrito por uma linguagem também recriada e nova, capaz de refletir todo o deslumbramento desse universo poético. Rosa empreendeu neologismos de quase todos os tipos em *Ave, Palavra* tamanha sua dedicação à língua, todavia sua incansável perseguição vai além da criação de novas palavras para compor seus textos, visto que transborda para a constante e incansável busca pela poeticidade da forma. Entre os vários poemas presentes em *Ave, Palavra*, destacamos um trecho de “Uns inhos engenheiros” (ROSA, 2001, p. 77) para uma superficial análise acerca da elaboração semântica realizada pelo escritor.

Segue-se-lhes no meneio um intentar, e gerir, o muito modo, a atenção concêntrica - e um jeito proposituado negocioso, de como *demoram o lugar e rabiscam os momentos*, mas virando sempre a um ponto, escaninho, no engalhe da árvore, sob sombra. (ROSA, 2001, p. 78)

Observa-se no trecho acima a presença do verbo intransitivo “demorar”, cujo significado mais aproximado diante do contexto seria delongar. Sabemos que não é possível se demorar “um” lugar, visto que o verbo demorar refere-se a tempo e não a espaço, todavia o sintagma verbal é afetado por uma estranha transitividade verbal em meio à frase. Assim sendo, concluímos que o melhor sentido para esse verso seria de que os pássaros se retardam naquele lugar. A seguir nos deparamos com o verbo “rabiscar”, uma ação que tomada pelos dicionários significa escrever à pressa, fazer traços mal feitos, essa oração não teria nenhum sentido fora da

dimensão literária, porquanto rabiscar é uma ação que se empreende geralmente sobre um papel ou ao menos em uma superfície concreta, e “momento” é um substantivo abstrato referente a um período de tempo. Portanto a frase “rabiscam os momentos” adquire algum sentido se interpretarmos o sintagma verbal como: voar rápido e sem direção definida. Isto posto, percebemos que Rosa brinca de maneira extraordinária com os sentidos evocados pelas palavras e também com as regras gramaticais que coordenam a estrutura frasal.

Guimarães Rosa alicerça sua tessitura literária por meio de diversos procedimentos, ele se utiliza de estratégias linguísticas no campo da morfologia, sintaxe e semântica, entretanto o autor demonstra especial encanto pela magia criadora da palavra a partir dos infinitos sentidos possíveis que esta pode instaurar em meio a um contexto. Verificamos que a tessitura roseana abarca diversos olhares e algumas interpretações, devido à pluralidade de sentidos que comporta a palavra literária por intermédio das inovações semânticas empreendidas pelo escritor, todavia é necessário salientar que este *texto aberto* não permite toda e qualquer leitura. Enfatizamos que essas possibilidades já se inscrevem ao longo do texto. Portanto “as várias leituras não se fazem a partir do arbítrio do leitor, mas das “virtualidades significativas presentes no texto” por meio da isotopia, a qual propicia a unidade textual, restringe as infindáveis interpretações dos textos plurisignificativos e possibilita um plano de leitura por meio da observação de aspectos como a reiteração, redundância, repetição e a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. As características significativas da tessitura roseana garantem e distinguem um texto bem estruturado de um emaranhado de frases sem nenhuma relação entre si. A investigação das instâncias de criação literária de Guimarães Rosa se dá a partir das relações da linguagem como produtora de sentidos ilimitados em meio ao espaço poético de *Ave, Palavra*. Para isso o autor, fascinado pelo poder misterioso e estranho das palavras e também coordenado pelo pensamento e concepção poética contemporânea, utiliza-se dos “instrumentos” linguísticos – fonemas, morfemas, palavras, sentenças – para transcender a língua comum e assim emitir os balbucios da poesia moderna.

Dirigimos nosso olhar agora para a inovadora concepção de Hugo Friedrich acerca da lírica moderna, buscando relacionar e estabelecer a intrigante criação poética de João Guimarães Rosa em meio a tais conceitos. Ademais,

refletiremos acerca de alguns traços da forma de expressão artística do autor disposta no poema “Evanira!” (ROSA, 2001, p. 64).

1.3 - Outras veredas da palavra

Os fenômenos da criação poética moderna têm sido analisados incansavelmente e jamais findam os múltiplos conceitos da enigmática concepção lírica do século XX. Essa inovadora elaboração artística é questionada e repudiada pela maioria dos poetas românticos em decorrência da incompreensibilidade e desrespeito às normas poéticas vigentes, visto que até aquela época a poesia é marcada pela harmonia temática, conformidade com a condição do homem em meio às mazelas sociais e pelo uso de uma linguagem comedida e clara, rejeitando o uso de desvios de modo a garantir uma correta interpretação por parte do leitor. Acostumados à tradição clássica na qual a função da arte está intrinsecamente ligada à elevação da alma, os poetas daquele período condenaram a intensa subjetividade que começa a emergir da produção lírica no fim do século. Apesar da rejeição inicial, a percepção do ato de poetar começa a ganhar sentidos inovadores, se distanciam dos modelos clássicos de forma a serem considerados rebeldes e marginais.

A concepção moderna de expressão poética surge em oposição ao pensamento de que a produção lírica teria uma “responsabilidade” social para com o mundo que o cerca, por isso a tendência do poeta modernista a um movimento de introspecção e individualismo. O desejo de romper e se afastar dos modelos do passado ganha força e se firma nas ideias de que o padrão clássico já não tem mais legitimidade para estabelecer normas aos artistas, todavia essas transformações não ocorreram com tranquilidade. Verificamos uma complexa relação entre a ânsia para o novo e a busca de permanência do modelo tradicional, permeada por tensões e contradições entre as tendências que caracterizam a arte Romântica, definida como tradição clássica, e aquelas que definem a arte moderna. Todavia em decorrência desse anseio por maior liberdade no processo de representação de um mundo incompleto e do homem imperfeito nele inserido, o conceito artístico moderno acaba prevalecendo como forma de um novo fazer poético.

A produção lírica do novo século traça caminhos que escapam às rijeiras das formas pré-determinadas, com um falar enigmático e obscuro confundiu e

desorientou até mesmo críticos da época, no entanto promoveu um enorme fascínio nos leitores. A inquietação permeada pela sensação de prazer é a geradora da chamada “tensão dissonante”⁴, a qual se desvela como uma das principais características dessa inovadora produção poética. A dissonância mostra-se como principal objetivo da arte modernista, transcendendo os sentidos do leitor pela forma incompreensível e obscura de sua linguagem. A dissonância tensional é revelada também nos traços estilísticos dos movimentos poéticos. Lança mão de conteúdos referentes a fatos da realidade existencial do homem, porém de maneira desconcertada e desconexa, causando estranheza simultaneamente a uma atração mágica por este universo sugerido e desconcertante.

A nova arte de poetar não mais se orienta de forma objetiva e clara, visto que não segue os parâmetros universais de espaço e tempo. Essa subjetividade expressiva estabelece uma reflexão do homem acerca de si mesmo, seguindo um constante movimento de “para dentro” pretendido como abandono de modelos superficiais e impostos. Na fuga desta normalidade estética, as produções poéticas mergulham em condições desespacializantes do mundo circundante e rompe com o tempo mecânico do relógio, portanto não poderiam mesmo ser traduzidas de forma objetiva. Observamos claramente na produção poética de Charles Baudelaire, tal inclinação da alma, avessa ao mundo circundante por meio da uma rejeição do estabelecido mundo concreto das ordens naturais e opressoras. Contempla-se uma poética concebida pura e simplesmente, que se refugia no universo interior do artista e se manifestará por meio de fragmentos de imagens incongruentes e heterogêneas.

A elaborada forma de dizer da poesia moderna prevalece sobre a preocupação e compreensibilidade dos conteúdos. O recurso mais próximo para alcançar a magia linguística e traduzir o mundo metafísico do emocional é normalmente apreendido por meio de metáforas, porquanto estas remetem ao caos do inconsciente do homem. Esse afã lírico da linguagem que suscita tamanho encantamento e ao mesmo tempo um descompromisso com o sentido habitual das palavras é referida por Novalis (apud FRIEDRICH, 1978) como uma “linguagem autônoma”, sem a finalidade de comunicação.

⁴ A tensão dissonante é apontada por Hugo Friedrich (1978) como objetivo e característica essencial da lírica moderna, em que a obscuridade e a incompreensibilidade fascina na mesma medida em que desorienta.

Tal linguagem é obscura, às vezes, até o ponto de que o poeta “não compreender a si próprio”; pois importam-lhe as “relações musicais da alma”, as sequências de acento e de tensão, as quais não dependem mais da significação das palavras. [...] Eu quase me atreveria a dizer que o caos deve transparecer em toda a poesia. (FRIEDRICH, 1978, p. 27-28)

O complexo ato de poetar moderno lança-se na liberdade de misturar imagens e formas aparentemente sem sentidos e incompreensíveis para refletir a angústia de um poeta que já não suporta o mundo dos hábitos contidos e comprometidos. A palavra agora é elevada ao nível de “detentora” de um encantamento, um poder místico de evocação de novos sentidos, o qual vem suprimir o significado comum das coisas que nomeia.

1.3.1- Rosa e os diálogos possíveis com Charles Baudelaire

O pensamento poético moderno começou a dar seus primeiros sinais já com os teóricos Iluministas do século XVIII, principalmente Rousseau e Diderot, estes já aludem a questão da ressonância da rudeza intelectual em oposição à afetividade utópica, considerando o homem incompreendido em uma sociedade intolerante, e ainda a liberdade da imaginação em contraposição com a realidade concreta. Citamos também Novalis no Romantismo francês, o qual aponta para a desvinculação entre a forma e o conteúdo do discurso, inspiração versus racionalidade e a fragmentação da unidade textual possibilitando uma melhor percepção do caos.

Charles Baudelaire, ainda na última metade do século XIX, empreende a discussão sobre o duplo caráter da arte. Produz uma síntese entre o imutável e o transitório, e vem revelar uma das características essenciais da poesia moderna, a intrigante relação entre “crítica e criação”. Suas reflexões acerca do papel do poeta na produção lírica deslocam-se para um lugar marginal e descaracterizado, fora de qualquer tradição pré-estabelecida. Suas concepções abarcam o conflito entre o ideal e o tédio, este último, chamado *Spleen* pelo próprio poeta.

Ele foi o primeiro a se deslocar da posição de celebrador da cultura e aceitar a miséria do cenário urbano moderno. A opressora metrópole capitalista e a angústia da cidade atordoada pela revolução industrial torna-se o ambiente ideal

para inspirar o poeta moderno, Baudelaire encontra uma beleza poética misteriosa na mesquinhez da vida urbana, criando sua consciente elaboração artística a partir da realidade da sua época com intencional técnica e impessoalidade. Verificamos que a consciência poética de Guimarães Rosa dialoga com o pensamento Baudelaireano no que tange à atividade criativa do poeta na modernidade, uma ação que promove o distanciamento do poeta, uma espécie de aniquilamento próprio pretendido a uma desumanização do sujeito lírico. Abstraindo-se de todo sentimentalismo pessoal, a prática poética roseana é guiada apenas pela capacidade de sentir o mundo em toda sua estranheza e inconsistência, para doravante recriar tal impressão da realidade, por meio de impulsos poéticos impelidos unicamente pela arte. As forças supremas da poesia atuam suprimindo toda a pessoalidade do olhar do autor na arte poética de *Ave, Palavra* (2001), destarte emerge do espaço mítico dessa obra a estrutura desfigurada apresentada em “Evanira!” (ROSA, 2001, p. 64), poesia que absorve a *nova linguagem*⁵ da arte de poetar no contexto moderno, a qual percorre a dimensão do insondável e inapreensível manifestada no universo onírico.

O autor despe-se de seu “eu” pessoal ao produzir seus versos, como o próprio Baudelaire aponta, “uma tarefa extra-humana”. Os pouquíssimos resquícios evidentes de suas experiências pessoais em sua obra são expressos de maneira absolutamente imprecisa e desconexa. A ordem obscura imbricada à tensão gerada pela metamorfose entre o satanismo e a idealidade abre caminho para a lírica futura. A poesia de Baudelaire engendra uma linguagem tensional que não se entrega aos delírios utópicos do coração, fato que “conduz à poesia pura”. Sua construção sistemática opera com os “impulsos da língua”, uma técnica linguística articulada e ajustada a conteúdos que remetem a um “voo febril ao irreal”, que nada tem de tranquilo, antes um abismo em busca da nova forma de poetizar a irrealidade do real.

A fantasia decompõe (*décompose*) toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo. (Baudelaire, 1978, p. 773)

⁵ A nova linguagem é aquela voltada para o autodespojo do artista, uma espécie de autoabandono mediante um ato operativo, de forma a desordenar lenta e infinitamente todos os sentidos, criando uma alma disforme e aparência estranha. “A poesia nascida mediante tais operações chama-se nova linguagem ou linguagem universal, para a qual é indiferente se tem ou não forma. É uma urdidura do estranho, insondável, repugnante e extasiante.” (FRIEDRICH, 1978, p. 63)

Sua modernidade consiste em colocar a decomposição no início do ato artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando – no mesmo teor – o conceito “decompor” com o termo “separar”. Decompor e desfazer o real em suas partes – entendido como o perceptível sensorialmente – significa deformá-lo. (Friedrich, 1978, p. 55)

A urdidura da poesia contemporânea estabelecida por Rosa em “Evanira!” converge para a percepção de Charles Baudelaire no tocante à realização artística da lírica moderna, conduzindo-nos ao mundo do não comum, já que aquela deforma e torna estranho o mesmo, transformando o mundo e a linguagem. A poesia moderna evita a intimidade comunicativa que os homens compartilham entre si e a humanidade no sentido geral do sentimento. O poeta não é somente o ser que cria, mas a inteligência que poetiza, lidando com a língua e experimentando as transformações do seu modo imaginativo e irreal de ver o mundo.

A desrealização do real empreendida por Baudelaire e também manifestada no espaço poético de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) abrange o sonho e a fantasia, um nível interior gerador de imagens contrastantes, criadoras de significações inusitadas, respostas para as inquietações da alma. Essa deformação da realidade é apontada pelo poeta francês em um sentido absolutamente positivo, uma decomposição criadora, onde o mundo distorcido reina sobre o original por meio de forças elevadas do espírito.

Charles Baudelaire vivencia as marcas e influências do Romantismo, todavia vira as costas a seus precedentes e propõe um novo fazer poético, um *Romantismo desromantizado*. O autor aponta as possibilidades para os caminhos rumo a uma perfeita elaboração de uma lírica futura, entre elas, a beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização do mundo, sentido de mistério gerado nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta.

1.3.2- A Dimensão Lírica da Narrativa Complexa em “Evanira!”

Ave, Palavra (ROSA, 2001) traz à luz características essenciais da lírica moderna ao se desprender dos grilhões que separam prosa e poesia. Reportando-

nos ao conceito científico encontramos que a narrativa poética em prosa é a forma que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnica de descrição do romance e do poema, “a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema”, em meio a tal processo o autor rende à palavra o poder de transpor os limites entre gênero e forma ao compor sua poesia moderna.

“Evanira!” (ROSA, 2001, p. 64) é um texto enigmático substancialmente poético, apresenta uma temática que envolve o amor, saudade, sensibilidade, mitos platônicos, religiosidade e destino em suas plenitudes significativas. Compreendidos em dimensões metafísicas atemporais, dois amantes se encontram e desencontram ao longo do poema, uma espécie de saga onírica que suscita uma sobreposição de sensações em decorrência da caminhada rumo ao cimo, uma busca incansável da satisfação plena e da transcendência absoluta deste amor imortal. Rosa transgride e redimensiona os tradicionais gêneros literários promovendo uma fusão de narrativa, lírica e épica. Mitos platônicos são evocados em meio a sonhos e imagens arquetípicas, fragmentadas em uma linguagem impregnada de significados simbólicos por meio de sucessivas imagens dissonantes. Nesse sentido, Baudelaire (apud FRIEDRICH, 1978, pp. 53-54) afirma que a capacidade criativa se eleva na medida em que se afasta da objetividade empobrecida do real, aponta o sonho e a fantasia como “as mais diferentes formas de interioridade, tempo interior, desejo de evasão” [...] “contraste qualitativo entre a vastidão do sonho e a limitação do real”. A capacidade do autor mineiro em desarticular o mundo real e construir um mundo diferente, revela-se como a excelência e estética do poeta moderno.

Hugo Friedrich inicia suas reflexões em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), apontando as principais características da arte moderna, e o faz a partir da dissonância. Para ele,

[...] 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)

De acordo com Friedrich a tensão dissonante reúne traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastando com a intelectualidade e simplicidade daquilo

que é exposto, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São traços modernos que na maioria das vezes causam perplexidade, e essa sensação de estranhamento age refletindo a magia e o mistério da não-fusão dos opostos, desorienta e encanta pela incompreensibilidade, assim como ocorre no texto poético de Guimarães Rosa. Os aspectos dissonantes em “Evanira!” se mostram na própria indefinição de gênero, o autor rompe com toda a estruturação estabelecida e encena sua narrativa poética disforme. A “metapoesia” de Guimarães assume seus valores plásticos, em que, segundo a concepção de Poe, a inversão da ordem e da forma corrobora na produção de sentido, doravante a forma que inicialmente se mostraria como fim, torna-se a origem, enquanto o significado aparece como resultado. Esta desorientação provocada no leitor causa a estranheza tão necessária, de acordo com Baudelaire.

Guimarães Rosa absorve e instala em “Evanira!” a concepção do pensamento moderno. Observamos no texto esta expressiva mudança e libertação do tradicionalismo romântico, uma ruptura com os padrões clássicos. Rompe com a maneira convencional das formas de expressão daquele período e constrói sua particular e autêntica linguagem sem se desprender de sua natural erudição. O autor elabora uma espécie de “prosificação” lírica, um entrelaçamento da poesia com a prosa. Assim, G.R. aproxima o plano poético do plano narrativo, e o resultado é o êxtase de um lirismo maduro, independente e pleno.

E o ar. Eu estava ainda só, tudo estava só, ai-de-quem, ali, naquele incongruente, na interseção de estradas, multiversante eu – soez, joãopaulino, tediota – nos brejos do Styx. Apenas o que se imiscui em infusos antros e enigmáticas idades. (*Mas, eu, vinham-me.*) Minha vida: margens. (Deus não estuda história. Deus expede seus anjos por todas as partes.) Vínhamos nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, vínhamos – do jamais para o sempre. (Rosa, p. 64)

“Evanira!” abarca composição poética carregada de reflexões existenciais e religiosidade, elaboradas com uma temática de cunho metafísico e filosófico. A inovação linguística do autor aproxima-se da concepção moderna de poetas na medida que afeta o conceito da realidade concreta. Este fazer literário não tem a pretensão de enunciar o real, a intradutibilidade poética se preocupa em instaurar uma nova visão do mundo, assim a língua passa a se desvelar em um universo surreal, abrangendo uma realidade absolutamente metafísica. Por meio de uma

linguagem opaca o poeta se desprende do real e elabora um olhar descombinado acerca das coisas que compõem o mundo circundante. A fala poética do autor mineiro transcende os limites, e vai em busca do aspecto originário da linguagem por meio do encontro com o caráter formador do próprio homem, uma “forma purificadora da linguagem valorizando seus aspectos plásticos e sonoros, desdenhados pelo pensamento; em seguida os afetivos; por fim, os significativos.” (PAZ, 1982, p.58), o crítico mexicano afirma ainda ser tarefa do poeta, devolver à linguagem sua natureza original, e essa busca na fonte primeira da linguagem foi uma constante em toda a obra de G. Rosa, para ele, ser moderno é mergulhar na essência da linguagem pura, desvelá-la em sua opacidade.

E UM SOM CHEIO DE AVENCAS PENDURADAS,
Restituindo-me menino.
NA CASA DO AMOR TUDO ERA FRAQUEZA.
Minha mãe brincando com bonecas me teve.
Olhos de me marejar.
SÓ A FIXAÇÃO DE REPETIDA MÚSICA.

Anjo novo.
(NÃO SÓ OUVIR E VER, SENÃO AUDIR E CONTEMPLAR,
Te! (ROSA, p.66)

O objetivo do poeta moderno não é descrever o conteúdo, mas deformá-lo, e isto “conduz-nos ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos”, a multiplicidade de forma e sentidos da poesia abstrata é característica marcante em “Evanira!”, assim como nos demais textos modernistas, vai ao encontro da ânsia de se descobrir nesse mundo caótico. Esse desprendimento da objetividade é citado por Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), acerca da concepção de Diderot sobre a compreensibilidade da poesia moderna:

A compreensão existe no caso ideal apenas como auto-compreensão; ao contrário, o contato entre poesia e leitor, conforme a insuficiência da língua para traduzir de forma exata as significações, não é o contato da compreensão, mas sim o da sugestão mágica. (FRIEDRICH, 1978, p.27)

No fragmento acima, Diderot deixa clara a complexa concepção da arte poética moderna, remete-nos ao repúdio quanto à transparência e objetividade lírica. O movimento emocional que é obtido através da criação de metáforas para se alcançar ao máximo uma linguagem obscura é a premissa da “magia linguística sobre o conteúdo linguístico”. Diderot vê em meio à representação estética do caos

o estranhamento necessário para a evasão de sentidos e obtenção do efeito artístico. De acordo com Baudelaire, a incoerência e a obscuridade tornam-se os subsídios da lírica modernista para decompor o mundo real em suas partes.

São marcantes as construções estilísticas empreendidas por Guimarães Rosa em “Evanira!”, dentre elas ressalta-se as elaborações metafóricas, em que o autor organiza uma junção de termos inconciliáveis, deslocando o sentido original das palavras. Assim, a sintaxe desmembra ou reduz-se a expressões nominais, e estas tomam vida própria no movimento linguístico, deslocando qualquer sentido objetivo para se realizar somente em si mesmo.

- Amor: também sabias? Trazia-nos. É preciso uma força de montanha de onda, para se fazer, ao alto (OH, EFÊMERA?) um cachozinho de espumas. (Não a familiaridade com os fantasmas!) Mas, ao jardim e bosque,

A ETERNA AVENTURA
 Profundamente anímica;
 Motivo circular
 Sonho forçado
 - Anjo novo! –
 Trazia-nos. (ROSA, p. 73)

A estética lexical de Guimarães Rosa, como também em outros poetas modernos, são associações herméticas que expressam sentidos inusitados e surpreendentes e criam uma rara significação adquirindo sentido apenas no contexto de sua produção. Algumas construções perpassam os limites da língua causando um estranhamento radical, opondo-se de forma rebelde à linguagem cotidiana. As metáforas em “Evanira!” seguem os pressupostos modernistas na medida em que “Força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável” (Friedrich, 1978, p. 18). Todavia, o traço que distancia as elaborações metafóricas do autor mineiro e as dos poetas modernistas convencionais é o fato de que em sua obra ele não adota uma temática decadentista satânica ou macabra, que abarcam as temáticas naturalistas e satanistas de Baudelaire e Rimbaud.

1.3.3 – Imagem, Som e Ritmo

Para abordar a série de imagens criadas em meio ao universo literário roseano nos reportamos aos conceitos de Octavio Paz a respeito do caráter enunciador das imagens a partir da linguagem poética. O eminente crítico explica

que o aglomerado de palavras que compõe uma tessitura preservam seus múltiplos significados originais e que apesar de carregarem sentidos diferentes, aquelas se unem formando imagens que desafiam o princípio da contradição ao amparar os contrários. Paz chama atenção ainda para a disparidade entre a concepção ocidental e oriental acerca da incapacidade da palavra em traduzir com perfeição as experiências, doutrinas e raciocínios do homem. Pelo viés do pensamento ocidental, a palavra é classificada a partir dela própria e não pela relação com outras palavras, ocorre um desprendimento das mesmas. Enquanto a doutrina oriental se pauta em uma relação de interdependência plena entre as palavras. No entanto, apesar desta insuficiência em transcender o sentido incomunicável das experiências do homem e por estarem aquém dos objetos que nomeiam, é por meio da linguagem poética que se chega o mais próximo possível deste limite. “Graças às imagens poéticas o pensamento taoísta, hindu e budista resulta compreensível” (PAZ, 1982, p.129). Através da imagem criada pela linguagem poética temos uma percepção da totalidade do objeto, ela reproduz a pluralidade da realidade, enquanto a linguagem prosaica dá apenas uma superficial e limitada visão da mesma, porquanto apenas reproduz ou descreve os objetos.

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. 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. (PAZ, p.132-133)

AONDE as testes árvores, re-arrumadas em o não sempre, EVA NASCENTE, PRIMEVA. Recorro – *em rudes portas*. (HOUE UM AZUL UMA TARDE, EMBORA, uma e longa manhã; e fogem esquilos. AZUL QUE HABITOU MEUS OLHOS, angelia, eva, “that joy, once lost, is pain”, o roissinol de Bernardim.) Aí, eu, trás os montes indo, não achei horizontes mais. E AINDA AMOR, SOZINHO AMOR. Esperança insistente. E a saudade, o fogo lento.

A saudade é um sonho insone.
A saudade é o coração dando sombra.

Saudade – ninho de ausências.
Saudade – um fogo enorme, um monte de gelo.
Saudade – cofrezinho sem chave. (ROSA, p. 68)

As inferências de Octávio Paz sobre as imagens criadas pela produção poética fazem uma perfeita relação com a lírica de Guimarães Rosa. Paz afirma que 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. As imagens criadas pelo autor mineiro através de sua linguagem poética abarcam as múltiplas dimensões de uma realidade dificilmente apreendida por uma linguagem comum. A união dos opostos relativos empreendida por Rosa nos remete à revelação poética por dizer o indizível, experiência de contemplação e estranhamento que desperta e surpreende. A surpresa derivada do assombro ante uma realidade cotidiana nos é revelada como nunca dantes percebida, tendo em vista que olhar o mundo é absorver o outro que já sempre esteve presente em nós, contemplando algo que sempre estivera ali, todavia nunca fora visto de forma verdadeira e absoluta. O mistério da presença divina insuflada na palavra mais pura e original é derivada da experiência poética, por meio desta estranha e fascinante experiência da “outridade”, assombro sagrado que se manifesta ante o indizível.

Outra confluência estabelecida entre “Evanira!” e a concepção moderna é referente ao processo combinatório que opera com os elementos líricos transformando-se a partir da magia do som, depositando nos elementos rítmicos da língua um movimento que faz soar sentidos inauditos. Rosa busca na cadência harmoniosa das palavras para musicar sua criação poética, e sobre isto ele afirma:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer”. (ROSA, 1968)

A disposição musical adotada pelo escritor não apenas em seus poemas, mas também em suas narrativas em prosa, vai ao encontro do pensamento modernista de Baudelaire quando este fala sobre a “sugestão sonora da linguagem poética”, e ainda do processo poético que flui a partir dos impulsos da linguagem criando e possibilitando uma ação conjunta em que atuam os elementos sonoros e rítmicos da língua. O significado ambíguo e oscilante toma corpo não apenas pelas significações da própria da palavra, mas, sobretudo pelas forças sonoras e marginalidades semânticas da linguagem poética. Essa associação torna-se uma

prática permanente na poesia moderna, a arte lírica se deixando impregnar pela magia do som. Rosa alia à vibração poética dos sons das palavras aos encadeamentos, abertura das vogais e alternâncias consonantais, sacralizando no mesmo espaço cósmico da linguagem a presença e o som do objeto.

Em “Evanira!”, o processo criativo é 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. A travessia é uma constante na vida literária de João Guimarães Rosa, a incansável busca pela outra margem permeia sua linguagem inovadora e seu léxico rebelde. As transformações na sintaxe, na morfologia, nos usos literários em geral instalam uma renovação latente em seu discurso e em sua obra, cujo anseio é promover o elo entre o homem e um mundo tão desconcertante.

“Evanira!” é puro acontecimento poético, um “desenredo” impregnado de sensações condensadas, em que amor, saudade, dor, tudo se realiza em um clima de magia e encantamento, por meio das oscilantes imagens e sonoridade do universo surreal criado pelo autor. Acontecimentos atemporais se realizam em um texto tão cifrado e hermético que para ser decifrado foi propositalmente permeado por códigos deixados como discretos sinais ao leitor. O poema não se fixa totalmente nos métodos concretistas, pois as potencialidades visuais das palavras são ofuscadas pela sonoridade e pelo ritmo, visto que o autor faz um movimento de volta às origens da poesia, mergulha na essência do universo poético no qual habita a palavra complexa.

É, de fato, um texto de difícil apreensão. Entre outros aspectos já mencionados acima, faz-se necessário enveredar pela figura dos mitos, pelas reflexões filosóficas e ainda pelas complexas elaborações estilísticas e lexicais empreendidas por Guimarães Rosa. “Evanira!” mistura os gêneros, fragmenta signos, condensa mitos e cria imagens para alcançar o indizível sobre amor, morte, dor e saudade, a partir de uma extraordinária contemplação metafísica. “Evanira!” (ROSA, 2001, p. 64) desvela-se como uma narrativa poética multifacetada e heterogênea, materializa-se como um ser que abarcaria diversos conceitos, todavia se esquiva e recusa-se a ser definida. Comporta uma linguagem misteriosamente obscura e fasciante, porquanto apreende a essência da palavra roseana em sua ânsia de abstrair a fugacidade dos sentimentos da alma humana.

II - ESSENCIALIZAÇÃO: DO SER E DA LINGUAGEM.

O processo de criação poética evoca os diversos níveis da linguagem, por meio da associação do pensamento e a poesia, haja vista que o mistério da palavra demanda da unidade de elementos interiores à obra, os quais conduzem ao lugar da essência da linguagem, e esta por sua vez se apresenta fundada em aspectos de profunda inacessibilidade que se originam no interior da fala. Somente o ser do poeta recolhe a inclinação de silenciar para ouvir o canto inaugural da poesia, penetrando na fala atemporal da linguagem para então estabelecê-la a partir dela mesma de forma genuína. Pretendemos neste capítulo uma incursão ao pensamento de Heidegger acerca do processo que en-caminha o poeta ao lugar de onde a linguagem subverte o próprio tempo e lhe acena por meio do fenômeno da criação poética. Juntamente com a essência da linguagem roseana, abordamos também outros aspectos fundamentais que sustentam e coordenam os fluxos poéticos em *Ave, Palavra*. Apoiados nos estudos de Maurice Blanchot e Roland Barthes, empreendemos um diálogo acerca da transcendência abstraída da palavra essencial arraigada no solo literário, da escrita autônoma do autor e da supremacia do espaço da obra poética.

2.1- De volta ao ser da linguagem

O homem medita acerca dos fenômenos da linguagem há centenas de anos, e mesmo assim ainda se vê envolto a um terreno nebuloso e incerto, no qual não se pode pisar firme, porquanto está sujeito a não encontrar ao menos uma definição suficientemente adequada para delimitar esse ser tão escorregadio. Escapa ao pensamento uma perspectiva que alcance toda sua envergadura, visto que o espaço em que habita a linguagem se mantém encoberto e completamente fechado, impenetrável. No entanto, ela nos acena de longe por meio da relação tão próxima mantida com o homem no interior da fala. A linguagem se manifesta por intermédio desta capacidade natural ao homem, tal fenômeno possibilita diferenciá-lo de todo outro ser vivo, todavia a fala humana não evoca as coisas e o mundo por si só, esta repousa na relação com o falar da linguagem. Na consonância do quieto a linguagem se apropria da fala do homem para se constituir sonora, fazendo uso desta fala para vigorar e também para a escuta dos mortais. Nesta caminhada rumo

ao desvelamento de alguns aspectos possíveis da linguagem, como seu modo de ser e de manifestar essa essência e para empreender uma escuta da fala própria da linguagem, partimos na trilha que nos conduz aos movimentos de aproximação e apropriação de nosso ser pela essência da linguagem.

Buscar entender a natureza da linguagem significa deixá-la falar a partir do lugar dela mesma, tomando o cuidado para não sermos envolvidos pelo redemoinho poeiril que permeia este caminho. Enquanto tentarmos caracterizar a linguagem a partir de nosso próprio olhar ou de nossa concepção acerca de seu ser, estaremos sempre caindo nos abismos que nos separam de sua essência, porquanto não dominamos a linguagem a ponto de apreendê-la de forma completa e absoluta. Partindo desse pensamento e fundamentados nas reflexões de Martin Heidegger nos inclinamos para entender os acenos longínquos da linguagem para que estes nos apontem o caminho para o lugar de sua essência.

Heidegger (2003) expõe em *A Caminho da Linguagem* que os fenômenos linguísticos caracterizam a linguagem como expressão sonora de movimentos interiores da alma como atividade humana e como uma representação figurada e conceitual, apesar de se mostrarem representações corretas, estas constatações apreendem formas paradigmáticas dos aspectos como a linguagem se manifesta. O papel desempenhado pela linguagem no interior dos fenômenos linguísticos não aborda a linguagem como linguagem, ouvir a fala de seu ser⁶ remete a um movimento que en-caminha ao dito da linguagem quando sua fala se resguarda. Nos desdobramentos de seu ser a fala recolhe seu perdurar, “no dito, a fala recolhe e reúne tanto os modos em que ela perdura como o que pela fala perdura – seu perdurar, seu vigorar, sua essência” (HEIDEGGER, 2003, p 12). Martin Heidegger considera que abstrair a fala da linguagem no que se diz comporta um dizer genuíno, um dito pleno e matinal, e para o filósofo, apenas o poema possui essa inaugural capacidade de dizer. A essência da linguagem impregnada nos versos de uma grande obra poética faz com que seu dizer perpasse até mesmo o próprio nome do poeta.

⁶ Heidegger chama de “ente” tudo que existe, inclusive figuras abstratas que envolvem o homem e o mundo, enfim, ente é definido como um ser determinado. A questão acerca do sentido de “ser” é profundamente complexa, visto que transcende toda universalidade genérica. O conceito de ser en-caminha para tornar transparente um ente por meio de uma visualização previamente dada, ou seja, a própria constituição da presença. “Chamamos de ente muitas coisas e em sentidos diversos. Ente é tudo de que falamos dessa ou daquela maneira, ente é também o que e como nós mesmos somos. Ser está naquilo que é e como é, na realidade, no ser simplesmente dado, no teor e recurso, no valor e validade, no existir, no dá-se.” (HEIDEGGER, 2006, p. 42)

Heidegger (2003) elege o poema “Uma tarde de inverno”, de Georg Trakl, para refletir sobre o caminho que conduz à essência da linguagem que permeia o dizer poético. O pensador faz uma análise primorosa revelando os traços e contornos elaborados ao longo de todo o poema, uma rede de significados e sensações condensadas em uma fala que não cessa de dizer, uma múltipla enunciação da linguagem expressa por meio da imaginação poética. Pelo canto do poema a linguagem nomeia evoca para a palavra e convoca para a proximidade, para com isto provocar a vigência das coisas. O vigor da fala poética concerne vigência às coisas desdobradas numa ausência, porquanto, de acordo com o filósofo alemão, na fala dos mortais o dito do poema é puro chamado. Chamado que evoca, convida e nomeia também os mortais, não todos, apenas aqueles que trilham veredas escuras, viandantes da errância, seres elevados e possuidores de uma escuta absolutamente autêntica. Enfim, são escolhidos por se apresentarem como seres diferenciados e dispostos a se lançar na morte iminente desta travessia em busca da sublime morada. Os chamados escutam e co-respondem ao chamado, lançam-se em uma caminhada silenciosa rumo à quietude apropriadora da fala da linguagem.

João Guimarães Rosa se mostra como o estranho, estrangeiro e solitário citado por Heidegger no poema de Trakl. Rosa se assemelha a este viandante obstinado em uma constante e indeterminada travessia, aquele que escuta e atende ao chamado que recolhe a essência da linguagem, por isto não apenas seus poemas, mas toda sua composição literária é impregnada de pura poeticidade. Heidegger afirma que a prosa não se opõe ao dizer genuíno do poema, visto que a prosa é tão poética e tão rara como a poesia. A *ponta de lança* da prosa poética de Guimarães Rosa repousa no lugar onde tudo converge, reunindo e recolhendo a essência das coisas e do mundo para desaguar na saga do dizer.

A menina está perdida, no tempo. Para mim. Por longínqua. (Tanto os anos são uma montanha.) Nunca mais poderei vê-la? Não poderei esquecê-la, portanto. A ela e ---- À Lua, A GLABRA, O jamais. A grande lua que vasava. *A lua toda medula e mágoas*. A ---- um gelo eterno, esculpido e iluminado. O castelo balançante. Uma sereia pastando algas. A eunte e iente, *belagnólia, lindagnólia, magnòliave*, gema e clara. A rociosa. A melancolia branca, *floriswalda, silvoswalda*, IÁIDA, IOEMA, IARODARA, neomênia, mestra de sonhos. Pertubatriz. A alta lua idoura e vindoura, enviada de longe, enviadoura ---- noiva no vácuo ---- somenos luz. A do lago. (...“Iram” ... “nove” ... por exemplo, *estas ou outras quaisquer* ---- infiéis palavras – *sem sentido*.) O ARQUIVO DE ESPELHOS. Muralha. (ROSA, 2001, p. 241).

Em sua prosa poética Guimarães Rosa deposita a essência recolhedora da palavra autêntica na completude de seu dizer, apropriando o dito que repousa em sua grande e única poesia. O lugar dessa única e grande poesia sustenta seu dizer poético, fluindo para todas as demais, porquanto nenhum poema isolado comporta a capacidade de dizer tudo. A poesia maior de um poeta é velada, impronunciada e silenciosa, no entanto ela percorre e ressoa a cada vez no dito de todos os seus outros poemas, emergindo daí como uma saga poética que advém da intensidade com que o poeta se entrega a essa grande e única poesia enraizada em seu ser. Fazer alguma colocação acerca do lugar desta poesia apropriadora do dizer de Rosa é uma tarefa quase impossível, entretanto buscar-se-á no dito de cada poema isolado por meio do diálogo poético, rastreando o brilho que emana do lugar de sua poesia primeira. O vigor da linguagem roseana se manifesta nos movimentos de seu ser para além de si mesma, transborda e transcende os múltiplos sentidos desvelados através da palavra. Nesta saga do dizer o autor busca incansavelmente a palavra como fonte a ser descoberta e redescoberta incessantemente.

A linguagem constitui e fundamenta a condição existencial da possibilidade de compreensão e interpretação na abertura do ser-no-mundo. Heidegger afirma em *Ser e Tempo* (2002) que a compreensibilidade pronuncia-se pela fala, enquanto a totalidade significativa vem à palavra, brotam palavras por intermédio dos significados, portanto as palavras não são coisas dotadas de significado. De acordo com as reflexões do filósofo, a fala se revela como fator constitutivo da existência do ser da presença⁷, e esta por sua vez configura-se como o movimento de abertura que permite a tudo o que aparece aparecer, dado que a fala articula o ser do *pre*⁸ e por meio da fala a presença se pronuncia, à vista disso diz-se que a presença possui linguagem. Martin Heidegger continua sua reflexão esclarecendo que os signos linguísticos utilizados pela fala em que se anuncia e pronuncia o ser no mundo (ser-em) da disposição (interferências com estar-fora) se desvela no tom, na modulação, no ritmo da fala, no modo de dizer, portanto estas possibilidades comunicativas da abertura da existência revelam-se como a meta

⁷ Presença refere-se ao termo “Dasein” utilizado por Heidegger para denominar o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói seu modo de ser, sua existência, sua história.

⁸ Martin Heidegger explica que o “pre” remete ao movimento de aproximação antecipadora e antecipação aproximadora, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações.

explícita da fala poética. A fala autêntica, atribuída por nós como uma capacidade inerente aos grandes poetas, comporta uma abertura diferenciada, própria, original e rica, característica presente naquele que se distancia da “falação” e articula o silenciar de maneira que seu dito ressoe infinitamente. A linguagem se manifesta como o ser em uma fala, a partir disso Heidegger estabelece o pensamento de que a linguagem se evidencia como a morada do ser, portanto para anunciar uma fala autêntica e inaugural o ser do poeta busca construir sua morada no horizonte do espaço velado da linguagem.

A essência insigne da palavra poética roseana se dissolve nas várias cartas, diários, poemas, crônicas e contos encapsulados no corpus de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001). Em *Fantasma dos vivos* (ROSA, 2001, p. 300) nos deparamos com uma narrativa de cunho metafísico que remete ao mais abstruso pensamento, transcendendo ao sensível do consciente humano. A voz narradora mana da profundidade visceral de um ser pulsante e enérgico, a qual relata acontecimentos e sensações impregnadas de subjetividade. As palavras comportam sentidos fluidos que perduram em meio a fluxos da consciência, tematizando aspectos surreais das vivências de um eu interior condensado nas misteriosas dobraduras do pensamento. A potência desta fala demanda da opacidade eminente de sua palavra poética decorrente do caráter primevo de seu ser, estas se desvelam como turbinas geradoras de uma linguagem que eleva e sustenta um dizer autêntico em meio às profundezas abissais do silêncio essencial.

Pensar a essência da linguagem nos remete ao sentido de ser, isto por sua vez se desvela como um fenômeno tão fluido como a própria linguagem. Ao procurar uma significação exata do ser nos sujeitamos ao risco de fracassar, porquanto nos colocamos à beira de um abismo sem superfície. Apreender o sentido de ser pode nos levar a vários caminhos por diferentes áreas do saber, e mesmo assim, certamente fracassará da mesma forma, visto que a certeza que se tem é de que o sentido de ser não permite ser definido, e muito menos a partir de outra coisa que não seja pela essência do próprio ser. O ser da presença que dá vigência aos entes nos reporta a labirintos sempre que tentamos defini-lo ou representá-lo, quanto mais nos aproximamos de um conceito, mais sua obscuridade se esquia e retrai. Na medida em que se afasta, resta-nos apenas contemplar de longe seus movimentos se diluindo através do tempo, um horizonte sem fim impossível de percorrer. As experiências que remetem ao sentido de ser abarcam o deslocamento

do pensamento arraigado em uma concepção limitada acerca da infinitude dos precipícios temporais.

Na tentativa de obter algum sentido dos movimentos da presença esbarramos nos percalços do tempo como fator determinante dos vários aspectos que o comportam. De acordo com Heidegger (2002), pensar o ser a partir do tempo comporta um raciocínio em que tudo é digno de ser pensado sobre o homem, visto que indiscutivelmente, *pensar é o modo de ser do homem*. Pensando, o ser se desprende e se entrega na imprevisibilidade de um tempo original, se lança na escuta de um dizer da linguagem em seu respectivo silêncio.

No silêncio, o sentido do ser chega a um dizer sem discurso nem fala, sem origem nem termo, sem espessura nem gravidade, mas que sempre se faz sentir, tanto na presença como na ausência de qualquer realização ou coisa. Aqui o discurso simplesmente se cala por não ter o que falar e, neste calar-se, tudo chega a vibrar e viver na originalidade de sua primeira vez. É o tempo originário do sentido. (HEIDEGGER, 2002, p. 553).

Esse pensamento nos remete à relevância do silenciar para conseguir uma escuta autêntica como única forma de obter uma fala original. Heidegger esclarece que tanto o pensamento quanto a fala jamais elaboram um dizer original, em razão de que sempre respondem por já terem escutado, elaborando uma fala sempre repetida por ser constituída por palavras carregadas de valores do passado, levando a compor sempre uma máxima do que antes já fora falado. Somente silenciando o pensamento, permeado pela falação, conseguimos escutar o dizer da própria palavra. A palavra em sua essência pura perpassa o sentido desgastado e repetido para alcançar seu verdadeiro sentido de ser. O eu poético roseano exercitou como poucos essa escuta poética, possibilitando assim, recolher o dito da essência pura da palavra. Antônio Cândido de Mello Souza declara (2006), para o jornal de literatura da USP, que a palavra roseana adquire uma espécie de transcendência, como se valesse por si mesma. Para o exímio crítico literário e professor aposentado de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, a palavra poética do autor mineiro é criadora e transcende a matéria narrada. O processo de criação lírica de Guimarães Rosa comporta uma escuta autêntica para elaborar o dizer tão original que repousa em sua saga poética. A espessura da palavra instaurada em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) excede toda a fala e alcança uma extraordinária transcendência nos interditos, os quais repousam no

silêncio vigoroso e desconcertante de uma voz poética que se cala para, desse modo, poder dizer incessantemente.

Retomando a fala de Heidegger, reiteramos que o homem consoma seu ser através da fala, ou seja, a presença se dá na ação de falar. O ser do homem é para a fala, e este somente “é” enquanto exprime uma fala, todavia, mesmo estando em silêncio o homem executa um dizer, posto que a palavra essencial, por intermédio do tempo das realizações, se consolida no silêncio dos sentidos vindouros de um calar, é a partir da fala e do silêncio que a linguagem estabelece seu dizer. O ser e a linguagem se avizinham de tal forma que passam a existir em um mesmo espaço, arriscamos a dizer que coexistem numa relação de total cumplicidade, uma espécie de necessidade urgente entre si. Ao pensar o ser da linguagem a sensação de vertigem nos invade em meio aos movimentos circulares de retraimento próprios do ser, ao mesmo tempo em que este se retrai, nos arrasta em meio aos redemoinhos da temporalidade que permeiam as experiências do ser. A temporalidade abarca um sentido diferenciado do conceito comum de tempo cotidiano, uma vez que a caracterização vulgar do tempo segue no eixo referencial determinante da sequência de “agoras” sem fim, passageira e irreversível que advém da temporalidade da presença. O tempo cotidiano mostra-se nivelado por um presente, um agora inapreensível que na verdade não existe, no puro agora já é passado, o sentido de agora escorrega no tempo no momento que se diz agora. Ontologicamente o tempo simplesmente dado subsiste em decorrência dos fenômenos da temporalidade, dizer o agora implica na articulação de uma atualização do tempo que se temporaliza na medida de um aguardar que retém. O processo de datação articulada pelo homem possui caráter de medida “fracionadora” do tempo, a qual se mostra norteadada pelo agora, todavia é a temporalidade que possibilita a condição de datação de um tempo universalmente acessível possibilitando ligar o ser-no-mundo, acoplando tempo e espaço.

O tempo do mundo abarca aspectos objetivos e subjetivos concomitantemente e decorre de uma temporalização da temporalidade, constituindo assim uma intratemporalidade. Os fenômenos temporais se desvelam como fatores determinantes nas questões do ser-no-mundo, entretanto, todo ente, mesmo aqueles não dotados do caráter da presença, não pode ser determinado com caráter temporal. A intratemporalidade do ente é arremessada ao encontro da ocupação cotidiana (exercício das relações entre o ser dos entes e o ser da

presença) no tempo, a partir de um tempo originário. O agora encerra uma vigência contínua, e o tempo se mostra como uma sequência de agoras que emergem e desaparecem, uma sucessão de agoras se estica ininterruptamente no horizonte do que já foi (outrora) e de um porvir (então). O ser da presença retém o outrora através do movimento de atualização aberto para o horizonte anterior, da mesma forma aguarda o então na atualização do estar aberto ao horizonte posterior, esta atualização contínua se desvela como o próprio tempo. Tal pensamento de Heidegger converge para a interpretação ontológico-existencial da definição de tempo atribuída por Aristóteles, onde ele afirma que “o tempo é isso, a saber, o que é contado no movimento que se dá ao encontro no horizonte do anterior e do posterior.” (apud HEIDEGGER, 2002, p. 517)

O filósofo alemão atesta ainda que a temporalidade *ekstática* que constitui o ser da presença se apresenta norteadada pela horizontalidade de um porvir, todavia esse “então”, de forma alguma, corresponde ao significado de um futuro a caminho, mas advém da atualização de um porvir através da unidade ekstática e originária de uma temporalização da temporalidade, visto que, “no anteceder-a-si-mesma, a presença é porvir, ela deve compreender, num aguardar, a sequência dos agora como uma sequência que escapole e passa” (HEIDEGGER, 2002, p. 522). Heidegger afirma que a linguagem é a passagem obrigatória de todos os caminhos do pensamento, decorre desse pressuposto a necessidade de uma ação revolucionária para pensar o sentido do ser, e certamente exigir-se-á também da linguagem uma estrutura tão inovadora quanto para empreender tal façanha. Essa imprescindível revolução da linguagem para realizar a tarefa de traduzir os sentidos de ser se manifesta na forma de reverenciar a vigência da palavra essencial por meio do desvelo pela expressividade da palavra e a moderação imposta ao dito pelo silêncio. Por meio da linguagem a temporalidade temporaliza o tempo, haja vista que a linguagem possui a estranha e misteriosa capacidade de transitar no caminho horizontal sempre percorrido pelo tempo. Quando pela linguagem abordo algo acontecido há dez anos, imediatamente presentifico o que já não é mais vigente, o vigor de ter sido passa a vigorar mesmo na ausência do que já não mais vive.

A essência vigorosa da palavra roseana repousa no devir de sua linguagem poética concedendo uma fala matinal recolhida na quietude de veredas distantes que conduzem a seu dizer autêntico. “Fita verde no cabelo (nova velha história)” (ROSA, 2001, p. 110) é um texto curto, aparentemente singelo e de fácil

compreensão em virtude de apresentar um enredo que nos remete a uma fábula. Todavia, na medida em que adentramos os caminhos tortuosos dessa narrativa, somos atraídos pelo canto de uma voz poética hipnotizadora, e arremessados a um espaço atemporal, “Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam” (ROSA, 2001, p. 110). O que inicialmente se assemelharia a uma inocente estória infantil se desvela como um complexo labirinto conduzido pela obscuridade de uma palavra sem origem e sem fim. O lirismo extraordinário que emana dessa pequena fábula é conduzido pela potência de uma linguagem capaz de transitar na horizontalidade temporal para estabelecer um dizer pleno e original. Por meio dessa possibilidade singular da linguagem, o processo de criação poética roseana lança mão de um enredo arraigado no passado, retirando dele o peso das palavras exauridas pelo tempo. Esse estranho fenômeno de esvaziamento das palavras e em seguida consubstanciá-las de virtualidades significativas, é decorrente dos movimentos propiciadores de um dizer vindouro, sempre novo e surpreendente. A complexa linguagem roseana acolhe e apropria o cedo de um porvir que resguarda a essência originária e sempre velada do tempo. O devir que abarca o dizer poético de Rosa remete ao conceito de um porvir na representação aristotélica, a qual diz que o tempo verdadeiro é a chegada do já ser, o recolhimento do vigor que precede uma chegada, na explicação de Heidegger esse recolhimento abriga a cada vez o mais cedo e primevo, assim como o ser da inaugural linguagem de João Guimarães Rosa. Nesse devir o ser da linguagem poética roseana consubstanciada no corpus dos textos de *Ave, Palavra* (2001) alcança e apropria a essência pura e vigorosa da palavra poética, uma espera anunciada que amortece os sentidos mundanos em favorecimento de tudo que é essencial e autêntico. Esta palavra poética abriga e vigora no canto da poesia primeira de Rosa, a qual deposita a pureza seu ser na essência de todas as outras. Heidegger transcreve esse devir poético como o brilho especial que apreende o verdadeiro e a dor que tudo atravessa e garante, “a simplicidade de sua essência revertida determina o devir, a partir do cedo mais cedo, sempre velado, sintonizando com a jovialidade da alma grande” (HEIDEGGER, 2003, pp. 53-54). A palavra que procede desse devir inflama e evoca o ser da linguagem, a qual se retrai acenando e atraindo a ‘alma grande’ pelo caminho velado que en-caminha ao lugar de sua essência. Esse movimento de devir se configura e mana da fonte que canta a poesia

de Rosa, um canto poderoso que recolhe o vigor inaugural da palavra poética, e a preciosidade de seu dito brilha de maneira indizível.

A entrega do poeta a esse movimento de devir retira seu olhar do lugar comum, e resulta no desprendimento que eleva e encaminha ao lugar da poesia que traz à linguagem o dizer poético que prevalece. O desprendido segue silencioso com passos iluminados pelas veredas que convocam para a quietude do lugar em que repousa e vige o ser da linguagem. Sobre esta travessia obscura Heidegger esclarece que:

O desprendimento é o lugar da poesia porque a harmonia dos passos ressoantes e iluminadores do estrangeiro inflama a travessia obscura dos que o seguem num canto em escuta. A travessia é obscura porque é somente seguindo que suas almas iluminam-se no azul. A essência da alma cantante é assim apenas uma visão antecipada do azul da noite, esse que resguarda o cedo mais quieto. (HEIDEGGER, 2003, p. 59)

Na quietude do cedo de uma infância o canto harmonioso do desprendido ecoa através de sua vereda para os sons da língua levando consigo também aqueles que seguem na ausculta do ressoar de seus passos silenciosos. Esse desprendimento dos viandantes que atravessam a escuridão azul da noite se desvela como o lugar da poesia. O desprendimento abriga a harmonia de uma escuta e recolhe os acenos da essência vigorosa da linguagem para tornar-se poema. O que nele se pronuncia repousa na poesia que permanece impronunciada. A fala autêntica pronunciada pela poesia de Rosa estabelece seu dito à medida que corresponde ao prosseguir do estrangeiro rumo ao lugar de sua poesia, ela fala ao percorrer o caminho noturno e ambíguo da noite sagrada desta saga poética. A força instaurada pela envergadura da essência da linguagem irradia seu brilho iluminador ao longo do percurso destas veredas. Heidegger explica que a essência da linguagem comporta uma formulação nada linguística, *uma formulação apenas acena em direção da essência da linguagem*. Na visão do filósofo a essência da linguagem se desprende do caráter fonemático e grafemático das palavras para também apreender um caráter expressivo, ou seja, ocorre uma espécie de manifestação expressiva da linguagem que abarca uma exteriorização do interior e remete ao subjetivo. O discurso sempre ultrapassa o sensível físico das funções gráficas e fonéticas, por isto a linguagem se desvela como algo suprassensível ao transbordar para além do sensível, revelando assim sua essência metafísica.

O dizer original resultante do vigor da palavra pura anunciada em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) recolhe o encanto da essência vigorosa da linguagem poética. O eu lírico de Rosa silencia para escutar ao chamado inaudível do lugar de sua poesia tomado pela atração pura e irresistível de um apelo silencioso, ele sabe que para pronunciar uma fala matinal necessita escutar a partir da própria linguagem. O estrangeiro que habita no eu poético de Rosa co-responde aos acenos misteriosos do sentido de ser da linguagem e se põe a caminho rumo à corajosa travessia pelas veredas da palavra. Com sua alma andarilha, sabe que precisa caminhar obstinadamente rumo ao lugar onde repousa a fonte turva da saga do dizer. Ele é consciente de que a essência da linguagem ainda é imprecisa, porquanto permanece completamente velada, todavia, o estrangeiro roseano caminha em sua direção na forma de um apelo. Isto posto, a essência da linguagem lhe responde por meio de acenos a partir do lugar de seu ser e na conversa originariamente conduzida por intermédio dessa saga, a essência da linguagem deposita seu dito na prosa poética roseana. O excerto a seguir se encontra presente em “Além da amendoeira” (ROSA, 2001, p. 280), nele cintila a magia soberana do intenso lirismo poético impregnado na prosa roseana, traço que vem reforçar o pensamento de Heidegger de que a prosa comporta um dizer tão sublime quanto o poema. Os muitos sentidos que manam do canto poético pronunciado no texto se mostram em surpreendente consonância com o estranhamento e as sensações que elas provocam.

Mas, de longe, ainda as amendoeiras, que mútuas são, e pertinentes. Isto é, Drummond não ficara sabendo que moro também entre elas, íntimas, de janela; no verão suas sombras comovem-se nas venezianas do quarto, conforme jogam, de manhã. Vejo uma, principalmente, a um tempo muda e loquaz. Ela faz oito anos. Digo: que ele morreu, uma noite fria, de um julho, ali debaixo dela o enterramos, muito, muito. Um gato. Apenas. Chamava-se *Tout-Petit*, e era só um gato, só um gato, um gato... Além. Ah! As amendoeiras. A de Drummond, amendoeirinha de mama, ainda sem nem sussurros. A minha, a quem, então, às vezes peço: - Cala, amendoeira... (ROSA, 2001, p. 283)

A poesia que alicerça a linguagem roseana em “Além da amendoeira” (ROSA, 2001, p. 280) repousa no lugar que interpela os homens, uma conversa que diz o essencial de seu ser, visto que nesta experiência com a linguagem se recolhe mais o silêncio do que fala. Tal silêncio não remete ao emudecer dos homens, antes comporta o mais *deletério vozerio*, porquanto o dito que perdura recolhido dos

acenos da essência da linguagem fundamenta e evoca o vigor da palavra poética. Um diálogo com o sentido de ser da linguagem nos fragmenta e transforma. Ter uma experiência harmoniosa com a essência da linguagem advém unicamente de uma entrega total, implica em atender suas reivindicações para entrar em profunda sintonia com seu ser. De tal forma entregue, misteriosamente ela o absorve por completo e toca a porção mais íntima de uma presença, o ser se descobre refém da própria linguagem.

O poder da linguagem se estende de certa forma ao próprio vigir das coisas no mundo. Heidegger considera que o ser das coisas está fundamentado na palavra, ou seja, o ser de tudo aquilo que “é” mora na palavra, destarte a linguagem acaba se desvelando como a casa do ser. Enfatizamos aqui que o sentido de ser não remete a um ente determinado, abarca o estado da presença, uma abertura para o vigir de sua essência. Somente a palavra poética decorrente da saga do dizer é capaz de agarrar a *joia delicada e rica* do sentido de ser. Nela a linguagem deposita os indícios de si mesma mostrando e apropriando o dizer, e como saga do dizer, a palavra poética é o modo desse acontecimento apropriador. Finalmente, nesse movimento apropriador da fala poética a linguagem roseana recolhe e elabora seu dizer como um monólogo solitário e por meio desta saga mostrante de seu dito a essência da linguagem deposita na palavra o sentido de seu ser.

2.2 – Dimensões do verbo essencial

A obra *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) se desvela como um conjunto de fragmentos instáveis e acidentados, no entanto seus sentidos mutilados manifestam a completude da palavra roseana que nunca cessa de dizer. Constituída por minúcias significativas que preenchem os abismos deixados propositalmente pelo autor, de forma a consolidar e não deixar nada faltar a esta obra flutuante. Esses abismos confundem, angustiam e arrastam o leitor, são como obstáculos erguidos por meio dessas lacunas deixadas pelo caminho, *degraus interiores* à obra que sugam toda a lógica estrutural para encontrar significância no centro potencializador da palavra. Eis o ponto central da escrita de Rosa em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), o poder que engendra a palavra por meio de uma negação em busca de toda afirmação possível. A transcendência abstraída da palavra essencial avança e supre toda a exigência literária, por conseguinte os vazios encontrados em cada termo,

cada imagem e cada texto de *Ave, Palavra* repousam na transcendência da palavra plural, tornando a obra ainda mais atraente, intrigante, irreal e impossível, como uma miragem no horizonte que se busca incansavelmente, porém jamais se alcança e apropria totalmente. Em meio a essa negação formal, Rosa encarcera toda a lógica depositando a supremacia de sua palavra com o intuito de contemplar o poder de seu dizer crepuscular e ilimitado.

Os múltiplos sentidos do verbo essencial reverberam da solidão existencial da literatura através de uma obra sempre inacabada, uma fala que não pode ser interrompida, porquanto está destinada a dizer infinitamente. Os movimentos do verbo essencial apontam para o eterno recomeço de uma fala sempre inaugural conduzida pela linguagem poética do autor, visto que, consciente da impotência de um dizer próprio, ele silencia para ouvir essa fala interminável, para, doravante, pronunciá-la. Todavia, Rosa é conhecedor das sutilezas da arte literária. Ele sabe que ela exige uma entrega absoluta e um espírito complacente, atenção ao todo e aos detalhes, concomitantemente *cioso da técnica e da composição*, sem jamais deixar de considerar a soberania misteriosa da palavra. A magnitude da palavra literária transcende em meio à escrita do autor mineiro iluminando seus passos, sua essência escorre lentamente à medida que vai se diluindo no branco do papel por meio de signos complexos oriundos do dito sedutor e penetrante da linguagem. Um processo fecundo instala a tensão entre os vários elementos técnicos que compõem o todo de uma obra, promovendo ainda o deslocamento dos sentidos no interior das palavras.

A espessura da linguagem literária comporta essa palavra turva dotada de um poder segundo de multiplicar os dizeres de um mesmo signo. Ela fascina, desarraiga, encanta e tem um peso, em meio a sua densidade e profundidade essa palavra se eleva ameaçando e provocando os sentidos existenciais do leitor. A forma vigorosa de pensar a escrita literária realizada por Roland Barthes surpreende, nivelando e instalando novos conceitos acerca de um exaurido e saturado fazer literário da “velha” literatura. A visão barthesiana possui uma maneira toda particular e inusitada de olhar o fenômeno literário, porquanto exterioriza seu notável encantamento pela língua e, por conseguinte, pela amplitude imensurável da relação entre as palavras. Ele busca enfatizar a necessidade de libertar o leitor das amarras que o aprisionam no convencional domínio de poderes políticos e linguísticos clássicos para mergulhar na relação prazerosa do deslocamento de

sentidos de uma palavra cheia de mistérios, a qual vem ao encontro como sonho e como ameaça por intermédio de uma escrita anárquica, associal e homicida.

Segundo Barthes (2004), em *O Grau Zero da Escrita*, a língua é uma dimensão de ação onde atua a linguagem, desvela-se também como o horizonte que encerra toda a criação literária, todavia a opacidade da língua não se deixa coordenar pelo processo de criação literária devido a seu caráter social e histórico. Enquanto a língua se mostra como um limite extremo e negativo em relação ao escritor, contrariamente se coloca o estilo, possibilitando o forro ao escritor ansioso pelo salto para além de todas as limitações linguísticas.

Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, [...] onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é um produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de um passado, não de uma História: ele é a “coisa” do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão. (BARTHES, 2004, p. 10-11)

O estilo não é fruto de uma determinação, desejo ou escolha própria do escritor. Ele emerge do mais profundo e guardado de uma interioridade estendendo-se para além de qualquer domínio, uma metamorfose cega e obstinada que parte das profundezas da linguagem mediada pela essência germinativa do homem e o mundo. A palavra desdobrada na estrutura da língua comporta uma horizontalidade contínua e transparente onde tudo é dado a um caminho imediato, enquanto o estilo em sua verticalidade comporta um misto da presença do escritor e intenção literária, sua palavra se estrutura e se mantém sempre suspensa no recôndito que perdura. O estilo se constitui na densidade de uma metáfora, “o milagre desta transmutação faz do estilo uma espécie de operação supraliterária, que carrega o homem até o limiar do poder e da magia” (BARTHES, 2004, p. 12). Barthes caracteriza a língua como o limite de um possível, e o estilo, para o crítico, mostra-se como uma necessidade que reúne o humor e a linguagem do escritor. Não obstante esta dualidade entre estilo e língua abarca uma problemática antecedente à própria linguagem. A escrita é o que verdadeiramente revela a identidade formal do escritor, por meio de uma natureza linguística fechada, mostra-se como um signo total da forma de sua palavra. Ela se configura como uma função intencional de uma linguagem que

demanda da reflexão do escritor sobre o uso social de sua forma e a escolha que assume.

A natureza singular da escrita roseana abarca o enredamento de uma palavra constituída nas exigências de uma linguagem nada inocente, fundada em uma totalidade simbólica, retraída e sempre recuada para a face mais secreta da linguagem, apresentando uma essência germinativa fundamentada na ambiguidade da escrita literária. A palavra essencial engendrada em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) se consolida em linhas significativas vertente de uma transmutação da realidade em um verbo ténue e puro, compreende a ambivalência de um duplo que ela consome através da experiência existencial e essencial do homem permeado pela espessura de um tempo mais literário e mais ausente. O verbo essencial que abarca a fala poética pronunciada nos textos desta obra é produto de sua sensibilidade particular e rara, reside na essência de seu dizer e exprimir segundo regras únicas do universo roseano. O frescor de sua palavra adquire uma natureza cerrada em si mesma, esta se equilibra na envergadura de uma linguagem poética, onde o pensamento é depositado ocasionalmente em meio à arquitetura das palavras, um espetáculo que promove *o encontro de um signo e uma intenção*.

“Pé-duro, chapéu-de-couro” (ROSA, 2001, p. 169) é um texto sobremodo complexo, composto em forma de reportagem poética, a qual nos remete a uma epopeia sobre os “heróis” sertanejos tão admirados por Guimarães Rosa. Vaqueiros de quase todas as partes do país confluindo rumo ao sertão baiano, *na cidade baiana de Cipó, no São João deste ano, para desfile, guarda-de-honra, jogos de vaquejada e homenagem recíproca entre o Chefe da Nação e os simples cavaleiros do Sertão Ulterior*. A fala poética roseana descreve com maestria a figura do sertanejo traçando uma espécie de genealogia do homem do sertão ao longo do tempo e do espaço e exaltando essa estirpe acostumada com a dura lida e abastada de coragem.

Através dessa quantidade de cerrados, gerais, carrascos campos, caatingas, serras sempre ou avaras várzeas, planaltos, chapadas e agrestes, regiões pouco fáceis, espalharam-se, na translação das boiadas, os gadeiros são-franciscanos com querência de espaço, sertanistas subidores, barões do couro, e seus servos campeiros, mais ou menos curibocas, herdeiros idealmente do índio no sentido de acomodação ao ruim da terra e da invenção de técnicas para paliá-lo. Nossos, os vaqueiros. (ROSA, 2001, p. 171)

O texto alude os fundamentos da nacionalidade brasileira preconizando este *avatar*⁹ do agreste como o alicerce da identidade nacional. Sabemos do apreço antigo de Rosa pelo sertão e pelo sertanejo, porém em “Pé duro, chapéu-de-couro” (ROSA, 2001, p.169) a intenção poética roseana se revela ainda mais eloquente e exacerbada na apresentação deste destemido *boieiro*. A escritura apresenta uma rigorosa e bem articulada economia verbal cunhada por meio de uma escrita expressiva, violenta e inesperada, sem se abster do intenso lirismo roseano. A voz poética fiada na atemporalidade da linguagem apontada por Heidegger passeia pelo período das escrituras sagradas em que o povo escolhido de Deus habitava no deserto, entrelaçando e relacionando esses guerreiros do semiárido à magnitude e coragem de homens diferenciados. O narrador evoca clássicas obras literárias, como *Ilíada*¹⁰ (1969) e o romance *Doña Bárbara*¹¹ (1973), faz referência ao vaqueiro Manuelzão, juntamente com grandes nomes da literatura brasileira e mundial, pesquisadores e jesuítas, entre eles, Euclides da Cunha, Tomaz Antônio Gonzaga, José de Alencar, O jesuíta Fernão Cardim, o historiador grego Xenofonte, Luis de Góngora y Argote, o historiador holandês Johan Huizinga e o vaqueiro Manuelzão. Essas referências intertextuais se desvelam como um artifício intencional da complexa palavra roseana para instaurar fluxos de historicidade atrelada à grandiosidade e riqueza artística depositada nesta suposta reportagem, um recurso recorrente da tradicional erudição do autor. No que relaciona à forma, o estranhamento fica por conta da fragmentação nada convencional de um texto dividido em pequenas “sessões”, ora separadas por algarismos romanos, outras vezes intituladas de acordo com o tema do trecho, e ainda outras demarcadas apenas por sinais gráficos. A potência criadora da palavra abastece de poesia esse ser naturalmente rústico e impregnado pela *violência da natureza circundante* sustentando o caráter mítico do sertanejo e reverenciando a soberania do verbo essencial.

⁹ A palavra “Avatar” citada por Rosa para aludir a figura do vaqueiro sertanejo é originária do sânscrito *avatāra*. Refere-se a um princípio do hinduísmo que simboliza a vinda do deus *Vishnu* à terra. Esse ser superpoderoso, guardião do universo, necessitava de uma aparência terrena, à vista disso cria para si um corpo.

¹⁰ *Ilíada* é um poema épico grego, constituída por 15. 693 versos em hexâmetro datílico, que é a forma tradicional da poesia grega. Tornou-se, juntamente com a *Odisséia*, também atribuída a Homero, modelo da poesia épica, e seguido por outros autores clássicos. É considerada a “obra fundadora” da literatura ocidental e uma das mais importantes da literatura mundial.

¹¹ *Doña Bárbara*, romance do venezuelano Rómulo Gallegos, o qual constitui uma das obras mais importantes da literatura latino-americana. Mescla elementos líricos, costumbristas, psicológicos e sociológicos.

A palavra essencial de Guimarães Rosa se mostra consubstanciada de brilho e densidade decorrente do afastamento mesmo da palavra clichê e retórica engendradora no discurso clássico. Essa palavra poética pronunciada no discurso roseano recolhe o espanto hipnótico de novas e surpreendentes significações que se desdobram sempre para mais além e promovem uma explosão de sentidos, os quais permaneciam velados e agora emergem dos textos roseanos ultrapassando a extensão e os limites da palavra. Aqui é a totalidade da palavra que origina e alimenta o dizer poético, ela brilha rumo a um infinito espaço vertical de uma liberdade que reflete múltiplos sentidos, concomitantemente despe-se das relações fixas que aprisionam e limitam seu ser a um passado. A vigorosa e emancipada palavra poética roseana evoca o conteúdo total de seu nome com todos os seus possíveis, Barthes caracteriza esta palavra poética moderna como *enciclopédica*, por conter todas as acepções que um discurso relacional lhe permitiria escolher, uma condição somente possível no dicionário ou na poesia, onde o nome pode existir independentemente de um tema. Para o crítico esta palavra adquire uma condição de *grau zero*, incorporando determinações passadas e futuras simultaneamente.

A palavra tem aqui uma forma genérica, é uma categoria. Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa fome da Palavra, comum a toda poesia moderna faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos super-nutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas. (BARTHES, 2004, p. 44-45)

Na escritura literária de Rosa, a palavra tem o peso mesmo das coisas, sua linguagem destrói as ligações sociais que aprisionam e restringem a palavra às transmissões orais mundanas da língua falada. A palavra consubstanciada do brilho sagrado da poesia moderna é reverenciada e exaltada pelo escritor, absoluta em todas as suas virtualidades. Na prosa poética roseana as palavras se esbarram ao longo do texto e se enfaiscam de sentidos relâmpagos para se apagarem logo a seguir, uma vibração iluminadora, frenética e infinita.

A escrita poética do autor se desvela em um movimento assustador de destruição acerca um fazer comum e limitado, ao mesmo tempo sensibiliza pela delicadeza, afincos e o capricho com que Rosa se dedica a libertar a palavra da superficialidade do mundo, semeando nela seu estilo incomum de pensar e sentir a literatura e a poesia. Seu estilo se evidencia num ritual que afasta toda falação, visto que a escrita moderna de Rosa deriva de infindáveis momentos de silêncio, uma ação criativa que esgota a toda artificialidade pegajosa da palavra até atingir sua essência mais pura e encantadora, signos da literatura. A escrita moderna roseana encontra o frescor de um novo estado de linguagem, fazendo “explodir a cada instante a concha renascente dos clichês, dos hábitos, do passado formal do escritor; no caos das formas, no deserto das palavras.” Destarte a opacidade que permeia a escrita do autor está sempre destinada à solidão de uma fala, em que o silêncio se faz tempo poético. Um estado de linguagem não pouco ambíguo e complexo, haja vista que tal escrita revolucionária faz explodir a palavra como luz e promessa, por meio do infinito da própria linguagem. A escrita literária de Rosa esvazia as palavras de todo conteúdo tradicional para então imbuí-las em uma fala sempre original, auferindo um dito que atesta e recolhe o dilacerar-se da linguagem para fazer-se poesia.



¹² João Guimarães Rosa em seu escritório de trabalho, no ano de 1964. (Acervo Fundo João Guimarães Rosa – IEB/USP). A imagem revela um pouco do afincos e a dedicação de um autor que molda sua escrita sustentada unicamente no frescor, opacidade e solidão da palavra essencial.

A verticalidade do verbo essencial que permeia os textos de Guimarães Rosa produz a dilatação da linguagem no corpus textual. Sua palavra complexa se manifesta como signo de uma arte puramente literária que encanta e arrebatada, assusta e desperta os sentidos há tanto adormecidos, Rosa enfeitiça pela excelência de sua palavra. A palavra liberta do peso de uma história de relações sociais e das técnicas que moldavam e delimitavam uma escrita ressoa agora por meio de seu frescor, opacidade e solidão. Mallarmé (apud BARTHES, 2004, p.68) a descreve como uma palavra inocente, impregnada de um silêncio manifesto na forma de um tempo poético que a faz explodir como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade mesma de um tempo atemporal. A palavra roseana, concebida em sua ausência insonte, sem refúgio e sem segredo, remete-nos àquela linguagem inaugural e pura pronunciada pelo Estrangeiro, citada por Heidegger. O estado dilacerante do ato de criação literária abarca a solidão e angústia diante da impossibilidade de falar, porquanto esse mensageiro não é senhor de suas palavras.

A palavra literária comporta um ser emancipado que passeia pela dimensão de uma subjetividade metafísica onde o mais próximo que o escritor poderia chegar seria por meio da fala do espírito. Em sua angústia pela palavra exata o escritor se despoja de sua fala e até mesmo de sua própria existência, *uma anulação de si mesmo*, oriunda de uma entrega total e do reconhecimento de sua impossibilidade de escrever, destarte, as palavras o recolhem e se depositam na obra.

O poder da palavra mágica que não expressa, mas se materializa por meio da dor e angústia do escritor, se faz objeto de significado em seu próprio ser, em sua obscuridade a palavra essencial se perpetua na escrita literária. Nessa tensão que tende ao impossível a palavra complexa se liberta e se expande, visto que a literatura é a dimensão mesmo do suicídio, da contradição e da redenção, onde o escritor se vê preso na viscosidade da palavra e somente se liberta escrevendo. A escrita literária de João Guimarães Rosa remete ao pensamento de Blanchot (1997) em *A Parte do Fogo*.

A arte é o lugar da inquietude e da complacência, o lugar da insatisfação e da segurança. Ela tem um nome: destruição de si mesma, desagregação infinita, e um outro nome: ventura e eternidade. (BLANCHOT, 1997, p. 34)

A audácia e a coragem de Rosa em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) surpreendem a muitos, ele ousou em todos os sentidos em sua construção literária. Sua escrita se desvela como uma religião poética, donde advém a redenção da arte por meio da destruição dos conceitos e forma de uma palavra unívoca. A palavra fundamental roseana decorre desta religião solitária de um poeta que se desdobra na pura violência de uma paixão sagrada que espanta e arrebatava o leitor. A atitude literária de Guimarães assemelha-se à atividade essencial de Mallarmé, que se lança na meditação poética com a posse da linguagem, ambos se fundamentam na doutrina do poder mágico e misterioso da palavra.

De acordo com Maurice Blanchot (1997), Mallarmé considera dois tipos de linguagem, aquela bruta (imediate) e outra essencial. A palavra comum se equipara a um objeto de troca, um peso nulo, transparente e vazia, com um valor limitado à compreensão. A palavra autêntica representa ao mesmo tempo em que se decalca do objeto que nomeia, ou seja, se esvazia de um sentido primeiro para destruí-lo logo a seguir adquirindo ilimitados outros sentidos. O verbo complexo não se liga mais à coisa que representa, esse caráter assumido pela palavra literária revela seu valor principal, é a própria condição da forma poética. Valéry (apud BLANCHOT, 1997) denomina de *físico da linguagem* esta característica própria da palavra, o qual é constituído por ritmo, número e sons comuns somente à linguagem essencial. Esses traços deslocam o olhar da coisa representada para restringi-lo à própria palavra, tornando-se visíveis em sua própria profundidade. Nesse sentido, a palavra essencial evoca a presença a partir de uma ausência, destrói a realidade material de um objeto. Nos movimentos de recuo da linguagem essencial a opacidade da palavra anula a representação de um significado primeiro. Na obscuridade da obra literária a palavra que antes desaparecera, esvaziada pelos clichês do falar cotidiano, ressurgiu incorporada e consubstanciada de inúmeros sentidos e valores de significação.

Mallarmé também considera que a linguagem essencial compreende igualmente poesia e prosa, para ele, “no gênero chamado prosa, às vezes há versos admiráveis, de todos os ritmos... Sempre que existe um esforço de estilo, existe versificação” (apud BLANCHOT, 1997, p. 41). Maurice Blanchot complementa que prosa é poesia e pressupõe o verso, onde as palavras já não se desvelam como termos, porquanto se abrem a uma intenção e transbordam para outra realidade. A prosa poética roseana vem impregnada com seu estilo encantatório e se constitui

por meio de uma palavra que encerra várias facetas de sua escrita. Rosa elabora um processo de construção que converge para a produção do ritmo vibrante de seus versos diminuindo ou acelerando o movimento, e da musicalidade de sua narrativa singular. Blanchot classifica de *curto-circuito* a tensão que produz e rompe a unidade da palavra constituída pelo sentido e a imagem que esta faz aparecer. No processo de criação literária, o aspecto verbal e o pensamento (aspecto ideal), imprescindíveis um ao outro, apesar de independentes como um todo, se apresentam e desaparecem sucessivamente para que o outro seja realçado. É por meio desta metamorfose que o fenômeno de criação poética se estabelece pela linguagem.

O mistério da palavra que permeia *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) perpassa toda a escritura, impregnando toda a linguagem. Por meio dessa relação interminável com o verbo complexo a linguagem estabelece sua fala na escritura. Como uma sina, a linguagem literária insiste em falar incessantemente, no entanto o anseio mais remoto da literatura é percorrer e apropriar o mistério de sua palavra para atingir uma fala autêntica, a qual se comunica, sobretudo através do silêncio, uma palavra autêntica comporta a profundidade de um silêncio avassalador. Uma palavra que diz muito repousa num silêncio absoluto e misterioso, porquanto os múltiplos dizeres dessa palavra que silencia se multiplicam em sentidos inarticuláveis. Seu silêncio expressivo perpassa a totalidade da articulação verbal e evoca todos os dizeres da linguagem. Na dimensão da escrita literária de Rosa se extrai o silêncio vigoroso, e este se metamorfoseia na palavra poética portadora de infinitos dizeres. Uma obra literária se organiza em meio a uma sucessão de imagens extraídas de palavras e silêncios, porquanto o vigir da palavra poética se dá em um movimento contínuo, um *estímulo da passagem* que presentifica o objeto esvaziando-o de toda realidade material. O prolongar de uma ausência se instaura pelo fluxo da palavra que vai sendo substituída por outra que a afasta, e esta, por outra que a se repele, numa trajetória infundável. Blanchot afirma que dessa *operação da linguagem* emana a noção pura da palavra, comporta a virtude e intenção de seu ser. Desvelam-se como palavras significativas, signos complexos que se desdobram pelo poder de dar sentido, possuem valor de entidade verbal. Guimarães Rosa realiza uma atividade poética consciente e absoluta, a qual engendra a primazia da palavra em sua completude significativa, constituindo assim a arte da linguagem literária. O vigor da palavra autêntica depositada na escritura de

Ave, Palavra (ROSA, 2001) se consolida por meio da prosa poética roseana como a essência mais forte de um poema, não obstante, o lirismo impregnado nos versos de seus poemas iluminam a obscuridade de suas palavras. O poema “Saudade, sempre” (ROSA, 2001, p. 122) citado a seguir, corrobora para enfatizarmos os traços marcantes da magnitude da palavra essencial encerrada também nos poemas de *Ave, Palavra* (2001).

O poema é divisão, contrariedade e tormento. Ele não vem de uma realidade mais elevada, capaz de garanti-lo: não acredita numa verdade que dure mais que ele; não é repouso, pois não repousa sobre nada, e dele o poeta só recebe a inquietação de um movimento sem começo nem fim. (BLANCHOT, 1997, p. 110)

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. (ROSA, 2001, p. 122)

Contemplamos em “Saudade, sempre” (ROSA, 2001, p. 122) as sutilezas de um lirismo delicado e comedido. O eu lírico do poeta encerra em seus versos um dizer genuíno, o qual passeia por uma amplidão de temas abrangendo solidão, amor, saudade, natureza, e até mesmo discretos detalhes da vida quando anunciados pela voz poética roseana, metamorfoseiam-se em uma explosão de brilho adquirindo profundos significados nunca dantes imaginados. São temáticas profundamente regadas por um existencialismo maduro, permeado por indagações sobre os sentidos do ser-no-mundo. Todavia sua fala poética amalgama a angústia que permeia os sentidos de existir à essência vigorosa de sua poesia, traço que corrobora para o encanto e a magnitude de sua poesia. A pretensão poética de Rosa remete àquela *inteligência rebelde* do poema de Char (BLANCHOT, 1997) e comporta a inquietação que alimenta sua poesia. O fazer poético do autor mineiro certamente não se contenta com o conformismo de um mundo dado, desgastado e esvaziado. Sua arte abarca um conjunto de valores originais com peso, consistência e profundidade fundada na força de sua palavra poética. A complexidade de sua linguagem realiza a equivalência completa da palavra e do silêncio, de tal forma que sua palavra resplandece viva e brilhante aos olhos do leitor em uma abertura que faz

o vigor de tudo aparecer. Em *Ave, Palavra* o autor promulga o desabrochar da essência das coisas e do mundo emergindo da interioridade das palavras. De acordo com Blanchot (1997), as palavras parecem carregar em si próprias uma verdade oculta que uma interrogação bem conduzida poderia fazer aparecer, Rosa conseguiu vislumbrar essa virtuosidade incandescente através das várias faces da palavra na dimensão interior de um poema, visto que soube como ninguém interrogar a existência poética no âmago da palavra condensada e resumida nela mesma.

Em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) a fala demiurga roseana deposita a palavra fundamental em meio a um caos textual que a priori estaria destinada a dizer nada, todavia aquela se torna o princípio fundamental de um dizer repleto de significância e intenção poética. A excelência de sua palavra sagrada resplandece misteriosamente em toda sua completude, mesmo diante da obscuridade desta obra. O valor da palavra original está na possibilidade de comunicar em horizontes ilimitados, isto posto, a enigmática palavra poética roseana manifesta sua misteriosa capacidade de se equilibrar e se elevar sobre esse abismo sem superfície chamado *Ave, Palavra*. A obra subsiste em meio ao frêmito das palavras que atribuem sentidos e sustentam a consciência poética dos textos fundados no escoamento de um devir. O ecoar dessa linguagem imperiosa se propaga mesmo diante da impossibilidade de um falar, nesta dimensão sagrada a palavra autêntica que tudo diz, tudo acalma e transforma, metamorfoseia-se no canto da poesia. No dilaceramento da linguagem o autor se perde numa completa ausência, enquanto sua existência poética se dilui na obra tomada pela exigência de um falar, todavia seu dito permanece inexpresso como um grito no espaço, um calvário onde “o poeta se destrói e destrói sua linguagem”. Nesta *expição* o poeta se sacrifica e desaparece para dar voz e exaltar a soberania imponente da palavra.

[...] essa linguagem quer, ela também, ser tudo e nada. Tudo – e ela tem o orgulho e o poder imperioso da palavra primeira que sozinha substitui tudo; sem outra referência que não às palavras, ela convence, espanta, rebaixa e levanta [...] (BLANCHOT, 1997, p. 276)

A essência da poesia roseana não recua diante dos caminhos tortuosos e os abismos da arte literária, porquanto ele compreende que lá repousa o ser da palavra poética. Essa palavra é o próprio abismo, um perpétuo desequilíbrio de um

jogo sem regras ditado pela linguagem da poesia que tem como cúmplice a palavra. Em meio a sua essência obscura, a poesia roseana se firma na solidez das margens desse abismo e se fundamenta na essência da palavra para retratar em *Ave, Palavra* o próprio caos da experiência poética, no sentido mais significativo do termo. Nosso autor sabe que na literatura tudo é fascínio e loucura, um jogo onde aquele que se entrega nunca perde, mas antes se regozija na mais profunda glória. A angústia, a solidão e o afastamento do mundo exterior propiciam ao autor a liberação de uma linguagem sem freios, sem limites e inesgotável, sempre permeada pelo triunfo de uma palavra imortal e obcecada em dizer infinitamente. Corajosamente o autor mergulha em uma relação turbulenta e aniquiladora de seu ser com o canto imponente das palavras, para doravante emergir num horizonte de águas tranquilas e receber delas sua existência de poeta. Nesse jogo de vida, morte e redenção Guimarães Rosa recolhe a essência vigorosa e a supremacia do verbo essencial no solo desértico de *Ave, Palavra*.

2.3 – Do espaço literário roseano

O jogo literário se articula em um território obscuro e movediço, controlado pela pressão de movimentos inesperados, gerados a partir da tensão propulsora dos fenômenos de criação poética. A natureza soberana de uma obra literária aliada aos meandros da palavra essencial se desdobra como elementos fundamentais a alinhar o traçado de uma narrativa. Repensar a escrita de João Guimarães Rosa requer flertar com as diversas possibilidades da língua. Sua ousadia estremece as estruturas linguísticas intencionando reprimir o amortecimento da palavra surrada pelo uso cotidiano, e posteriormente recolher a expressividade que brota desta revitalização da linguagem. Os impulsos que elevam a ação criativa do autor decorrem da força que move a literatura. Rosa burla os códigos, ultrapassando as fronteiras estabelecidas pelas regras da razão para semear sua escrita no solo fértil do espaço literário. A intensidade e o vigor poético da escritura roseana abala os sentidos da experiência estética ao utilizar a palavra como álibi de suas inquietações, desenhando as nuances do pensamento com uma escrita desmedida que se esparrama na alma, coisas de poesia.

A obra literária habita um espaço encoberto e sinuoso, um lugar impregnado de mistério. Enigmática e em completa solidão, a obra essencial

percorre um horizonte distante, sempre resguardada em sua pureza e imponência. A inacessibilidade do espaço literário comporta uma solidão essencial fundada em um isolamento necessário, totalmente voltado à supremacia e ambivalência da palavra autêntica. A obra reivindica a entrega absoluta de quem escreve por meio de uma relação complexa, na qual jamais oferece garantias nem segurança, todavia exige um trabalho sem fim, árduo e inglório. A essência inacabada de uma obra literária evoca o domínio mesmo do espírito, porquanto abriga o privilégio de uma infinitude que se manifesta no poder de jamais ser finalizada totalmente. O silêncio absoluto e dissimulado da obra de arte suprime qualquer forma de estabelecê-la em meio a sua eminente ambiguidade, se restringindo a exprimir apenas que 'é'. Essa profunda solidão de seu ser traga todo aquele que vive na sujeição e na intimidade de uma obra, ela se encerra em uma total ausência, ignorando o trabalho árduo, porém ilusório do escritor, e despojando-o de qualquer autoridade sobre sua escrita, porquanto este se encontra apenas na vizinhança da obra e usufrui apenas de uma insuficiente intimidade exterior a ela. Maurice Blanchot (1987) em *O Espaço Literário* discorre acerca dessa supremacia da obra em relação à singela participação do escritor no ato literário.

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão 'doente' que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. (BLANCHOT, 1987, p. 15)

Blanchot tece pertinentes questionamentos a respeito do processo de realização da obra literária. Na visão poética do crítico francês, a escrita literária não é fruto da intenção do autor, os 'resíduos' de palavras depositadas no branco do papel pelo escritor são absorvidas e logo depois rejeitadas pela obra em decorrência da insuficiência de verdade e por suprimirem o ser das coisas representadas. O que o escritor tem a dizer demanda da futilidade vazia do mundo real, não compreende a consistente realidade da obra e nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo. O escritor é senhor de uma palavra passiva e sem peso, incapaz de exprimir mais que a transparência disforme e imediata das coisas. Isto posto ele se vê obrigado a se resignar à sua coadjuvância na escrita literária, e ficar à sombra conforme lhe é

imposto pela exigência da obra, já que suas palavras se mostram apenas como a aparência decalcada do mundo.

A linguagem literária se pronuncia a partir de uma dimensão exterior à própria fala, uma região ambígua de onde ecoa o murmúrio incessante do verbo complexo. A literatura percorre um espaço circular tênue permeado pela pressão e o risco, visto que esta região abriga a possibilidade iminente de naufrágio daquele escritor que não consegue se esquivar aos movimentos voláteis decorrentes das trapaças ocultas e inerentes à obra. Escrever aqui é desviar a palavra do curso do mundo, soltando as amarras que amordaçam e impedem um dizer a partir dela mesma. É libertar a palavra da sombra do mundo, devolvendo a ela o repouso e a dignidade do silêncio essencial. Aqui a palavra já não fala, apenas 'é', sempre resguardada e consagrada à pura passividade do ser, ela anuncia um dizer infinito arraigado na verdade oculta do mundo. "Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar", recolhendo dessa fala seu próprio silenciar. A escrita verdadeira requer do autor a entrega de toda a autoridade do dizer à linguagem, que, entreabrindo-se, converte todo dito na profusão de múltiplas e fascinantes imagens que se condensam no vazio das palavras depositadas nas páginas de um livro. A esfera fechada de uma obra atrai e submete o escritor para fora de si mesmo, do mundo e da vida, tornando-o indefeso e impossibilitado de se pronunciar, haja vista que a supremacia da linguagem lhe impõe o silêncio fundamental para sussurrar a fala da experiência original.

Neste espaço insólito, já fora da segurança do mundo real, o autor despe-se de seu eu para pronunciar uma fala a partir do lugar da linguagem, sempre voltado para a impessoal enunciação de um ele. Em meio à rejeição e exigência da obra, o autor é afastado e submetido aos movimentos de origem da linguagem que o reduz a uma completa impotência, vertido na desagregação de seu ser. Nesse despojamento de si mesmo, o autor permanece sempre exterior ao espaço essencial da obra, ou seja, do centro potencializador da escrita literária, e para onde a linguagem sempre retorna. Nos fluxos desse processo metamorfoseante a linguagem sempre busca retornar para o centro da obra, uma *zona de atração* que impulsiona o escritor a prosseguir rumo à solidão essencial que emana da própria obra, e de onde só se liberta escrevendo. O artista vê na ação de escrever a chance de sua sobrevivência, escrever acaba se manifestando como seu tormento e sua salvação.

Blanchot (1987) contempla a escrita literária no que ela tem de dialógica, intransitiva e exterior ao discurso comunicativo, ação que demanda de um fundamental apagamento do autor, possibilitando alforriar a palavra da superficialidade e objetividade do mundo, por conseguinte remindo-a com uma natureza abstrata, condição fundamental para múltiplas enunciações. Na concepção blanchotiana, a obra de literatura evoca um tipo de violência da linguagem fundada em uma palavra fragmentada, suprimindo todo seu caráter representativo, uma palavra que se afasta da concretude do mundo para coexistir exclusivamente no espaço literário, no qual ela exprime a verdadeira essencialidade de seu ser.

A constituição fragmentada de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) comporta uma força centrífuga que atrai e absorve toda a escritura pela supremacia de sua escrita. Essa obra emite sua fala de um lugar inacessível, mas que sustenta e direciona o verdadeiro sentido de seu ser. Guimarães Rosa se expõe aos riscos e exigências de uma escrita permeada pela intensa pressão submetida pela obra, um embate solitário guiado pela atração fascinante em busca da liberdade, impulsionando-o a escrever sempre. O autor subtrai-se do mundo exterior e se entrega à intimidade de um silêncio imposto pela exigência da obra para anunciar sua fala poética a partir da impessoalidade essencial e pura da linguagem estabelecida pela obra literária. A escrita roseana se realiza em um espaço de privação do mundo, um lugar no qual a assustadora sensação de perda do domínio se reverte em experiência positiva de elevações violentas e repentinas, um deserto nômade cujas areias cegam e impelem incessantemente para fora, fazendo-se necessário ser guiado pela alteridade da obra, aquela que o exclui e o depõe de toda autoridade de escrita. A palavra roseana se dispersa no espaço exterior de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) por meio de uma luta desesperada, sempre arremessada a um universo de exílio, como uma *migração infinita*. Este embate inglório para o autor se consolida em uma contraditória experiência salvadora, visto que sua vagância errante pelo deserto exterior o conduz ao erro essencial de um espaço que encaminha e liberta. Escrevendo ele encontra a abertura para o mundo, sempre guiado pela luz da solidão que potencializa a escrita do poeta. Elegemos o texto “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) para enfatizar e compreender a rede de relações obra e autor, que conduz aos movimentos circulares no interior de *Ave, Palavra*.

“Demora tanto, de Natal a Natal”... --- queixa-se uma velhinha, das do asilo, durante a festividade. Ainda pior, nesse prazo entreamavam-se os meses

do tempo-de-frio, que amedrontam, assim como o vir de calores em excesso. Muitos dos recolhidos não podiam esperar dezembro, partiam para além, davam a alma. Todos lá não passavam de ténues sobreviventes, penduradinhos por um nada, apagáveis a qualquer sopro. (ROSA, 2001, p. 304)

O trecho acima manifesta a escrita fatigante que encerra o intrincado espaço de criação poética em *Ave, Palavra*. O texto “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) apresenta traços extremamente metafísicos acerca da velhice do homem, matizando a obscuridade perturbadora da existência. Apreender e traduzir a fluidez da vida demanda de uma palavra haurida de toda superficialidade efetivada no mundo real, uma palavra desprendida e livre do peso das coisas. “Nascimento” compreende uma escrita que jorra do âmago da obra de arte, que por sua vez destila uma palavra descaracterizada de toda materialidade e impregnada da completude de sentidos indizíveis do ser. Os movimentos poéticos que manam do seio da obra roseana e delineiam a escrita de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) autorizam um dizer autêntico sobre as verdades do mundo e do homem por intermédio de uma palavra permeada de sensações insólitas, dores, enigmas, razões e desrazões do viver. No referido texto as palavras são despojadas de toda materialidade aparente, ‘fragmentos’ de palavras são depositados como pequenos blocos dotados de presença ao longo do texto, e quando pronunciadas ressoam uma fala estranha e desconfortável, elas ecoam um dito intenso, desestruturado e anárquico originado na ação de desdizer. A inconsistência da palavra depositada no texto adquire um caráter insólito e estranho aos sentidos comuns, porquanto foi esvaziada da essência do mundo, por conseguinte, consubstanciada com os sentidos abstratos da obra e a impessoalidade da linguagem literária. “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) apresenta uma palavra sem medida, uma tal que conjuga quase nenhum sentido, inventa mundos atravessados por imagens desconexas. O devir da palavra se faz poesia na escrita poética roseana em meio aos solavancos de movimentos inesperados e sempre coordenados pelas imposições da obra.

A palavra arraigada nesse lugar estremecido decanta da sensação de privação dos sentidos comuns, já que sua fala mana da subjetividade silenciosa e solitária da obra que recolhe todos os dizeres. A palavra roseana brota no solo arenoso de um território árido, cujas sementes exigem raízes profundas, um espaço nômade, visto que “não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. [...] tornando sempre mais central, mais esquivo,

mais incerto e mais imperioso”. O espaço literário que engendra a escrita de Rosa se distancia da “terra prometida” referenciada por Blanchot (1987), e caminha incessantemente rumo ao deserto, lugar bem menos seguro e deveras voltado para miragens angustiantes onde *nunca se está aqui, mas sempre longe daqui*, perdido e sem sossego. *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) abarca uma fala errante e extremamente complexa para a exegese literária, haja vista que a estrutura estética da obra compreende vários níveis de composição dos mais intrincados e laboriosos. O autor mineiro, conectando forma e conteúdo, intercala e projeta um tipo de efeito caleidoscópico, mediante uma multirefração de categorias microscópicas em estruturas maiores (semas ou morfema em sintagmas), por conseguinte em estruturas macroscópicas (frases ou parágrafos). O resultado dessa minuciosa elaboração se reflete em todo o texto garantindo efeitos magnetizantes.

A palavra anunciada pela escrita poética roseana em “Nascimento” é fundada no central, movediço e propulsor espaço incongruente da obra de arte, sua emancipada e autêntica palavra literária carrega a essência da exclusão do autor e de seu olhar acerca do mundo. A palavra cunhada no seio da obra de literatura não possui a incumbência de traduzir o mundo ou os sentidos imediatos da vida, ela é incompreensível e inacessível em toda sua virtualidade, uma vez que sua essência nada diz e nada revela. A escrita de Guimarães Rosa engendra o lugar de exílio de sua própria fala, manifesta a renúncia a seu mundo tranquilo e a segurança de sua terra natal. Isola-se do mundo, onde todo apoio e intimidade se furtam em meio às envergaduras de um lugar de incertezas. A exterioridade designada ao autor oferece apenas possibilidades pautadas em regras contraditórias e insustentáveis, sempre impostas pela intransigência da obra. A experiência estética que se manifesta na verticalidade de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) é voltada para possibilidade de ultrapassar a imediata e superficial realidade do mundo, porquanto a força da escritura roseana é permeada pelos não-limites de uma escrita que se introjeta nas coisas para fazer-se poesia.

O autor roseano emite sua fala do lado de fora da obra, espaço esse que evoca e convoca ao desaparecimento, remetendo a um estado de perda absoluto, arrebatador e fascinante. Segundo Blanchot (1987), esse é um “espaço de experiência que esgota a vida em busca da arte”, lugar de busca incessante e indeterminada em uma região de aniquilamento de si mesmo em detrimento da soberania da obra. O autor roseano faz sua experiência de morte se converter em

trabalho, transformando o negativismo extremo em possibilidade, como medida absolutamente positiva, assim como a arte de “bem morrer” estabelecida por Kafka e descrita por Blanchot (1987) em *O Espaço Literário*, cujo pensamento remete ao tempo indefinido de morrer determinado pela arte. A disposição do autor roseano em se entregar à experiência feliz da morte advém do rompimento com o mundo real vinculada à necessidade urgente de escrever para viver. Esta espécie de contentamento com a morte decorre de um descontentamento maior com a vida, isto posto a obra de literatura se desvela como um espaço de esperança para o escritor, um lugar contraditório onde a morte contente é o salário da arte.

A escritura roseana percorre esse horizonte ambíguo da arte literária, no qual sua escrita se encerra na exigência circular da obra imbricada na ânsia de escrever para se afastar da vida e na possibilidade de morrer. A estrutura dilacerada e disforme de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) revela um espaço sem garantias, incerto e inseguro no qual o autor não se coloca na ociosidade esquivando-se da morte iminente, dado que esta lhe é necessária, e ele sabe que somente ‘é’ a partir da morte. O autor subsiste em meio à angústia das condições e contradições do espaço centralizador da obra, ele é consciente de que vive para escrever, todavia só lhe é possível escrever se morrer. A escrita de *Ave, Palavra* é cunhada nesse espaço de entrega total e absoluta reivindicada pela supremacia da obra literária, por meio do risco essencial de um jogo conduzido por regras que só oferecem o poder de morrer como forma de tornar a obra possível. Nesse completo estado de privação, o artista se lança na experiência arriscada, porém soberana de “Igitur”¹³ para realizar sua tarefa poética, porquanto a arte se realiza no movimento para a morte, e não no além da morte. A escrita literária se estabelece mediante o caminhar em meio à solidão das trevas e à profundidade do desaparecimento no silêncio puro da meia noite. O deslizamento do ser convertido ao aniquilamento eterno desvela-se como a substância da ausência absoluto, “o vaivém das portas da sepultura aberta, o vaivém da consciência que entra e sai de si, que divide e se escapa errando na lonjura de si mesma com um roçar de asas noturnas, fantasma já confundido com os de mortes anteriores.” (Apud BLANCHOT, 1987, pp. 111-112), esse movimento aberto para a morte evoca uma dimensão inacessível, exterior, uma espécie de céu

¹³ “Igitur”, conto inacabado e complexo de Stephane Mallarmé (1869-1970), cuja temática e estilística envolve a constituição do sujeito e seu elo intrínseco com a linguagem.

poético. Na intimidade da noite, a morte pulsante torna-se consciência de vida no instante que a morte se deixa apanhar e identificar por aquele que a consentiu, sempre resguardado pela paciência essencial, obedecendo ao que lhe supera e leal ao que o exclui. Cumpre então respeitar a transcendência e a formação de sua morte, tarefa que escapa à própria capacidade, sendo fiel ao seu eu puro e à essência da morte na escrita poética, liberando assim o fluxo do puro movimento poético.

Era decerto uma feita misturada assembléia, onde brancos e escuros, o de dizível família e o rústico ou gentuço, o antes remediado e o que pobrezinho sempre, da miséria cristã. Igualavam-se, porém, em grelhas, cãs, murchidão, agruras, como se a velhice tivesse sua própria descor, um odor, uma semelhança: sagradas as feições pela fadiga e gasto, vida cumprida. Enfim palpitavam de insofrimento, querendo: as trêmulas mãos paralelas – no apanhar seu regalo – cada um com esperançazinha de que diferente e melhor que os outros, festejavam-se lhe os olhos. Os presentes de pequena valia, sabonetes, espelhos miúdos, qualquer tutaméia ou til, embrulhados em lenços grandes, dos que são usos de velhos, de que as velhinhas gostam. (ROSA, 2001, p. 306)

Os movimentos poéticos que norteiam a escrita roseana semeiam no seio de *Ave, Palavra* o estranhamento de uma verdade arraigada no âmago inacessível do espaço literário. “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) anuncia essa verdade restrita da obra acerca do mundo na condição de uma palavra turva, e em meio a sua opacidade emite apenas um chamado a dizer. O texto estabelece uma palavra que se desvia a um olhar que intente retê-la, contentar-se-ia em reconhecê-la em sua impossibilidade e transcendência. Ela se esquiva sempre a qualquer movimento de apreensão pelo pensamento ou interpretação, porquanto esta palavra é conduzida pelos movimentos de origem que retornam incessantemente ao centro da obra que a sustentam, e não à exterioridade superficial do mundo das ideias. Os sentidos dessa palavra não se acomodam nem se reconhecem no mundo, visto que este não lhe tem acesso. A complexa palavra lavrada nesta narrativa poética de Guimarães Rosa oculta incansavelmente sua face obscura, haja vista que esta habita a região mais secreta e essencial de uma obra de arte literária. Esta palavra enigmática escapa e se refugia sempre no “lado que não está voltado para nós”, e pelos movimentos poéticos somos constantemente afastados e desviados ainda mais pela limitação de nosso ser.

Habitamos a vizinhança do espaço poético que coordena os movimentos da palavra estabelecida na tessitura de Rosa, estamos destinados ao infortúnio do limbo do espaço literário, porquanto não nos libertamos de uma consciência livre dos limites objetivos da representação, permanecendo impregnados pela necessidade de segurança e estabilidade do mundo exterior. Por esses e outros motivos a inconsistência e transcendência da palavra vindoura inscrita em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) nos soa tão estranha e inacessível. Para percorrer esta região nebulosa, precisamos perder-nos na inconsciência cega e instintiva do espaço imaginário, interiorizando a pureza essencial da palavra transmutada e consubstanciada com uma fala original e elementar. O centro propulsor da obra que comanda os fluxos poéticos e alimenta a virtualidade da palavra de Rosa jorra de uma fonte emancipada do tempo e do espaço, esvaziando-a de todos os resíduos de representações existenciais do mundo. Blanchot explica que tal processo opera na palavra uma espécie de conversão no interior da obra, o crítico francês afirma ainda que:

(Trata-se tão só de uma consciência mais ampla, mais dilatada), mas isso quer também dizer: mais pura, mais, próxima da exigência que a fundamenta e faz dela não a má intimidade que nos encerra mas a força da superação em que a intimidade é a eclosão e o jorro do exterior. (BLANCHOT, 1987, p. 137)

Essa metamorfose promove a purificação da palavra de tudo que ela representa e produz, retirando-a da condição de transmissora da objetividade real do mundo e convertendo-a a significações mais elevadas. Na intimidade da obra todos os sentidos e significados voltam-se para o centro potencializador do espaço literário. Lá a palavra é ampliada e abandona seu valor de uso, garantindo-lhe capacidade de anunciar a profundidade da existência humana e a verdade do mundo. No espaço imaginário a palavra passa por uma espécie de ‘descoisificação’ ao se afastar da objetividade do mundo, por conseguinte o deslocamento para o centro da obra promove esta transmutação da palavra, tornando-a inapreensível, sem reserva e sem lugar, desabrigada, porquanto nada a retém, essa região interior nos despoja da palavra e de nós mesmos, para Maurice Blanchot “o espaço interior traduz as coisas do mundo, fazendo-as passar de uma linguagem para outra, traduzindo sua essência exterior para uma linguagem totalmente interior. Submeter

a palavra à linguagem interior é percorrer a profundidade infinita de seu ser, permiti-la vibrar incansavelmente em um horizonte aberto a múltiplos dizeres.

A palavra cantada no espaço poético de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) compreende a intimidade e o peso do silêncio imposto pela obra, visto que é o lugar de retorno à origem dessa palavra sem descanso. No espaço órfico do poema roseano a palavra é celebrada e dilacerada ao mesmo tempo, onde a “celebração se lamenta e lamentação glorifica”. *Ave, Palavra* é esse círculo fechado citado por Blanchot, no qual o poeta não tem acesso, e só pode penetrar para desaparecer, dissolvendo lentamente a substância e a realidade da morte. A passagem infinita para o domínio da obra se desvela como o *Canto de Orfeu*, é o canto do desaparecimento do poeta, uma metamorfose da dispersão em meio à angústia que se faz canto na ânsia da plenitude poética. A morte do autor na prosa poética roseana remete a um estado de purificação da palavra, uma exclusão do eu interior e objetivo do poeta permeado por sua limitação, reiterando ao aberto a impessoalidade imprescindível do canto poético, um desaparecimento essencial que se faz dizer, se fazendo fala e canto.

A poesia que flui de “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) e permeia todo o *Ave, Palavra* imobiliza a intimidade das coisas para torná-las apreensíveis aos olhos, oferecendo a elas a profunda liberdade de seu ser no meio ambiente do aberto que é poema. A partir do movimento de transmutação para o invisível o autor roseano se debruça sobre a intimidade das coisas para mirá-las fixamente na ausência do mundo e de todo fundamento. O autor roseano se desintegra no espaço exterior de “Nascimento” para que prevaleça a verdade poética, cintilando num espaço livre do tempo, um êxtase temporal de pura ausência que faz tudo aparecer, celebrando a pureza do ser no momento em que tudo recai no nada. A escrita roseana evoca a escuridão da noite profunda, vazia e silenciosa citada por Blanchot, chama ao aparecimento a essência de tudo que está oculto pelas sombras. Retira as coisas do sono profundo para elevá-las ao “céu poético” de Mallarmé, todavia sempre sujeito aos riscos e armadilhas da noite sombria, escuridão permeada pelo risco essencial imanente ao espaço literário. A sombra das palavras desabrigadas do mundo estabelece uma nova intimidade com o mundo, conduzidas pelos murmúrios de uma linguagem que se encerra na profundidade das coisas, donde irradia a fala original da palavra.

A escrita poética forjada no espaço literário de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) desperta o ser autônomo da palavra pura, faz soltar as ataduras que envolvem a linguagem, extraíndo a parte morta que a aniquila. A potência da palavra do autor mineiro faz rolar a pedra da sepultura e chama para fora a essência da arte literária, e pelo poder soberano da palavra faz aparecer o milagre libertador que oculta a dissimulação da obra. A complexidade dos textos que constituem *Ave, Palavra* compõem um circuito fechado em si mesmo na envergadura de uma obra que não proporciona certeza para nós e nem claridade sobre ela mesma, visto que como toda obra de arte, aquela carrega a espantosa capacidade de subverter o mundo e seu domínio extensivo, desestruturando nosso ser e aniquilando nosso pensamento. O autor roseano percorre incansavelmente a região periférica da obra em que “as palavras tornam-se sua aparência e a profundidade elementar sobre a qual essa aparência se abre e, entretanto se fecha de novo”, sempre orientada pela complexidade mais profunda de sua natureza. O espaço literário que encerra a escrita roseana em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) é projetado no subterrâneo de um não-lugar em que nada se afirma pelo excesso de afirmação, uma região permeada pelo erro, na qual a obscuridade desta escritura extrai luz do escuro das palavras e o espírito se presentifica em estado de poesia.

III – GUIMARÃES ROSA: LINGUAGENS EM PROFUSÃO

Nosso olhar se volta agora para *Ave, Palavra* (2001) com o intuito de contemplar os mistérios composicionais que abarcam a linguagem moderna de João Guimarães Rosa na constituição desta obra incongruente e escorregadia, todavia conscientes do enredamento que tal intento acarreta, visto que o discurso poético roseano percorre os caminhos sinuosos da metáfora, as quais violam sistematicamente os códigos da língua visando destruir a linguagem ordinária, para então reconstruí-la em uma esfera mais elevada. A ação poética de Rosa em *Ave, Palavra* faz nascer “uma nova ordem linguística fundada sobre as ruínas da antiga”, na qual se erguerão novas e infinitas significações. Portanto, mostra-se fundamental compreender essa obra como um revolucionário conjunto discursivo concebido sobre uma estrutura significativa fundada na ilogicidade oriunda das concepções de vanguarda europeia e instaurada a partir da natureza singular da poeticidade roseana.

3.1 – Narrativa poética ou poesia narrada?

A variedade formal e temática dos textos reunidos em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) caracteriza um pouco da versatilidade de Guimarães Rosa ao longo de toda sua trajetória literária. A obra demonstra a genialidade de um autor especializado em sintetizar a vida em aforismos devastadores, e em outros momentos se delongar de forma quase barroca descrevendo minúcias do mundo circundante. Dessa forma, Rosa traz à luz detalhes quase imperceptíveis a um olhar comum. Essa fabulação roseana decantada da palavra poética passeia pelo solo sertanejo com seus heróis vaqueiros, lugarejos do interior e ambientes urbanos de diversos países, diluindo sua palavra essencial em uma poesia concisa, extremamente lúcida, e por vezes até irônica. A ciranda textual engendrada em *Ave, Palavra* confunde ao deslizar por diferentes gêneros literários, todos impregnados pelo particular estilo do autor, uma dança que dificulta bastante o trabalho exegético, todavia nos encaminha à mais bela e nobre poesia. Rosa nos oferece uma miscelânea na qual o espanto se metamorfoseia em *fruitione*, portadora de uma linguagem que nos assalta o fôlego a cada curva inesperada, meticulosamente articulada e organizada pelo *embaixador do reino das palavras*.

Refletir sobre *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) implica percorrer os caminhos que orientam a criação poética, pautando-se em critérios de observação profunda de uma dinâmica interior à obra e exterior à linguagem comum, acatando uma fala que traduz e interpreta a arte poética. Os textos roseanos depositados nessa coletânea recolhem a poesia por meio dos arroubos experimentais processados como efeito de sentido no contexto literário. A força criativa da experiência literária de Rosa elabora contornos voltados para as possibilidades várias abstraídas da rebeldia que mana de sua escrita, impulsionando os fluxos poéticos do autor para longe de qualquer enrijecimento oriundo de preceitos e regras avessas à liberdade imprescindível ao fenômeno da criação artística, haja vista que a poesia contemporânea estabelecida em *Ave, Palavra* evoca um equilíbrio expressivo forjado no deserto longínquo do pensamento, e sustentado por um movimento que repele o arquétipo composicional compactado pelo tempo. Observa-se nos textos dessa obra uma escrita arraigada na profundidade sem superfície de uma palavra pura e transparente, capaz de estabelecer uma fala errante e sempre original.

Ave, Palavra anuncia sua fala profética alçada em uma palavra que se eleva por ela mesma, enunciando um dito pleno e vigoroso, o qual ecoa incessantemente pelo vazio exterior à própria linguagem. A palavra poética roseana vibra no espaço exterior da linguagem suscitando as coisas por elas mesmas, um ritual místico que traduz sua verdadeira significação e sua essência nômade, visto que aquela habita um deserto que desestabiliza o tempo e o espaço, conduzindo sempre ao erro e à impossibilidade de um lugar sempre fora, vazio e estéril. Nesse deserto longínquo o autor aufere apenas a incapacidade de exprimir sua desolação e sua impotência, um homem despojado de si mesmo, “nu e órfão em meio ao frio e à fome”, uma condição que o impele a caminhar ininterruptamente aliançado a uma promessa vindoura. Por meio da experiência literária o duplo invisível do autor que se manifesta na linguagem abstrai a transparência das palavras, que por sua vez se abrem, liberando a luz da presença que a constitui. A palavra profética anunciada nessa coletânea estremece todas as certezas da existência humana, desorienta e transtorna o leitor na medida que o encaminha ao deserto de uma linguagem imprevisível, obscura e surpreendente. Em *O Livro Por Vir* (1984) Maurice Blanchot traça algumas considerações a respeito dessa fala enigmática, o romancista e crítico francês afirma que:

A fala profética é pesada. Seu peso é o sinal de sua autenticidade. Não se trata de deixar falar o coração, nem de dizer o que agrada à liberdade da imaginação. Os falsos profetas são amáveis e agradáveis: divertidos (artistas), mais do que profetas. Mas a fala profética se impõe de fora, ela é o próprio fora, o peso e o sofrimento do fora. (BLANCHOT, 1984, p. 118)

Blanchot faz uma alusão à travessia do povo hebreu pelo deserto para expor os aspectos dessa fala errante, relacionando-os ao autor que caminha incessantemente pelo solo árido da linguagem literária. Ele expõe a busca angustiante de um profeta nômade, permeada pela constante sensação de perda e proximidade da morte, todavia segue sempre guiado pelas promessas de uma palavra divina. Esse profeta não é conformado e nem amável, visto a condição de despojo e abandono em que se encontra, um homem que, apesar de liberto da escravidão se vê entregue às impossibilidades de um lugar de renúncia e incertezas. Os constantes questionamentos por meio dos diálogos com *Deus* revelam não pouca rebeldia, entretanto ele segue repetindo a mensagem por meio da *Palavra Sagrada* a ele confiada pela promessa divina. Esse homem que marcha pelas areias poeiris recolhe sua plenitude no porvir de uma boa nova, aliançada a uma palavra que interrompe o tempo em busca de sua origem e centro. A fala profética apontada por Blanchot evoca o ser errante da alma roseana na medida que a profundidade sem superfície de sua palavra desnuda as coisas, revelando de forma encantadora e assustadora o absoluto inapreensível do que não vemos, uma palavra de várias faces, volátil e ambígua, portadora de uma essência misteriosa, “familiar e inapreensível, imediatamente presente e infinitamente estrangeira, sempre por vir, sempre por descobrir e mesmo por provocar” (BLANCHOT, 1984, p. 122)

Ave, Palavra manifesta um tempo sem repouso, um árduo trabalho composicional abastecido pela inquietação de uma consciência poética norteadas por um tempo místico, e sustentada por sua palavra fatigada, todavia pura. A estrutura caótica dessa obra reflete a situação mesma da arte literária enquanto forma de inspiração, uma espécie de conotação poética do ser no mundo e sua experiência existencial, refletindo a “rede relativamente estável entre as formas de ser e parecer como processo de significação do mundo”. De acordo com Paulo Rónai (apud ROSA, 2001 p. 16), Rosa organizou essa coletânea alternando temas e gêneros variados, textos mais curtos ou mais longos, poesia e prosa, narrativas e cenas dramáticas, realizando assim um conjunto harmonioso e dinâmico, traço que alude a essência enérgica e vibrante da linguagem, mantendo alerta, atraindo e enlaçando o

leitor. O diálogo empreendido entre os textos no interior desta obra consolida sua unidade textual por meio da palavra, apesar da aparência acidentada em que se desvelam. A exaltação à palavra que se mantém em todos os contos, crônicas, poesias, notas de viagens e diários cinge os limites fronteiros de cada texto, de forma que se apontam e se completam mutuamente independente do contexto, gênero ou enredo.

Grande parte das notas de viagem deitadas nessa miscelânea foi extraída de registros contidos em cadernetas, cujo autor fazia questão de ter sempre à mão com o intuito de “reter” as imagens. Rosa destila seu estilo extraordinário no solo literário de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) retalhando e poetizando os flagrantes da vida em movimento, apreendidos em suas visitas a zoos, aquários e museus ao redor do mundo. A totalidade da vida é composta por fragmentos de sensações e vivências distintas, condensadas em um todo multiforme que é a existência do homem e a transitoriedade de seu ser, assim como se mostra o corpus textual de *Ave, Palavra*. “Em poço, debaixo de grandes algas, o polvo, tintureiro atro, enchendo-se e esvaziando-se. O polvo sob o mata-borrão.” (ROSA, 2001, p. 61), o pensamento elevado de Guimarães Rosa transforma as construções textuais em imagens pulsantes que ganham vida e movimento aos olhos do leitor, e este se percebe em meio a um elã de puro encantamento e magia, uma espécie de frenesi que reverbera em meio à expressão da grandeza e sublime alcançado pelo estilo peculiar de Guimarães Rosa.

O gato estava lá, dentro do círculo de sua cauda. Os olhos mencionavam os de Lene, outro vestido de Lene, de quem me faltavam notícias, a não ser que estava noiva de um sujeito de má fama, e por isso em luta com a mãe, que ela queria dar como louca e interdita. Eu ali, afinal, não passava de um estrangeiro, e os tempos eram perigosos. *Frau Heelst* serviu-me chá. (ROSA, 2001, p. 287)

A enunciação poética em “A senhora dos segredos” (ROSA, 2001, p. 284) como também em todos os textos presentes em *Ave, Palavra*, se descola das cascas da realidade na medida que encerra mais filosofia e elevação que a superficialidade do real histórico, traço inerente ao ato poético. O texto compreende ações possíveis, contudo se afasta da realidade evocando emoções mais fortes e fortuitas que transportam o leitor a uma dimensão distante do real. A linguagem poética roseana suscita a alma, as cores, o tempo e o espaço, depurados em meio

ao mais nobre estilo criativo, uma espécie de amplificação que confere grandiosidade ao assunto, um sopro de divindade que torna fecunda a palavra e eleva ao sublime. O poeta enfrenta a solidão da noite e joga-se no abismo da linguagem para estabelecer a plenitude de uma palavra que rompe limites para proferir seu dito original. *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) manifesta uma ousadia sem rédeas subsequente ao estilo ousado e pensamento grandioso de Guimarães Rosa, impelindo o leitor a um voo perigoso nas dobraduras de uma linguagem misteriosa e sorrateira. Uma linguagem aliançada a expressões consubstanciadas de imagens persuasivas, as quais se oferecem à vista quase em alto relevo em meio às páginas do livro, fruto da imaginação poética e dos impulsos criativos da alma roseana. “Já na espuma há tentativa de conchas. Mas o caracol contínuo se refaz é com carbonato de cálcio” (ROSA, 2001, p. 58), *Ave, Palavra* caminha rumo à própria essência da poesia, sempre aberta, vazia e eternamente iniciante, em que seus textos absorvem a *palavra de plenitude*, lugar onde tudo começa, e por meio da qual a poesia também pode recomeçar, voltar à sua fonte, “o puro espaço em que o próprio chão é luz”. A fala roseana anunciada nessa obra recolhe uma palavra que desconforta, inquieta e desatina, concomitantemente sustenta e eleva o ser. Blanchot alcança e traduz a compreensão exata dessa fala enigmática quando a classifica como a “outra fala”, ele a descreve da seguinte forma:

Há outra fala, a que não dá nada, nada traz senão solidão, retirada, separação; ela é sem conhecimento; sem resultado; aquele que a pronuncia não a conhece, conhece apenas seu peso, sua pressão, sua exigência infinita, fala que não é humana, que não vem ao homem capaz, mas àquele que se vê de repente sozinho, “desligado, recusado, abandonado”. (BLANCHOT, 1984, p. 108)

A poesia cantada em *Ave, Palavra* é grito silencioso no espaço vazio da linguagem, no qual soçobra toda a superficialidade de uma fala desgastada pelo uso inconsciente das palavras. A essência ambígua da palavra profética roseana decanta da oscilação entre o grito e a expiração silenciosa que mana de seu dito pleno e vigoroso, reverberando no aberto infinito e desconhecido dessa obra, um dizer conduzido pela missão de anunciar uma mensagem futura e misteriosa por meio de uma fala impossível, a qual transtorna e captura o leitor, retirando seus pés de um presente estável para encaminhá-lo de volta ao deserto de incertezas da linguagem.

A menina está perdida, no tempo. *Para mim*. Por longínqua. (Tanto os anos são uma montanha.) Nunca mais poderei vê-la? Não poderei esquecê-la, portanto. (ROSA, 2001. p. 241)

A energia vibrante que rompe do interior dos textos ali presentes flui da intensidade vigorosa com que o autor descortina o pensamento do homem, empreendendo uma espécie de diálogo pessoal entre as personagens e o leitor, posto que a obra abarca uma estranha rede interna consolidada por meio da palavra. Tal processo confere que o pensamento e a linguagem se impliquem mutuamente, desvelando-se em uma associação essencial na construção do texto poético. A expressividade da linguagem roseana advém da preocupação extrema do autor em incorporar à palavra a essência profunda da linguagem, com o propósito de estabelecer uma *alma dotada de voz*. A grandiosidade dos vocábulos e expressões, sem dúvida, garante suntuosidade ao discurso poético, todavia de nada vale se este não estiver consubstanciado com a densidade de uma palavra vindoura, jacente no espaço vazio e desértico da linguagem. Essa máxima fundamenta as inquietações de Guimarães Rosa acerca de sua atividade literária, e se mostra confirmada por Michel Foucault (2001) quando expõe que a escrita contemporânea se libertou do tema da expressão, visto que aquela se basta a si mesma. Na literatura, a escrita se desdobra em fluxos sempre impulsionando para fora, ausentando e emancipando-se de tudo, um movimento sempre em vias de transgredir, rompendo limites e regras, “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, [...] trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Isto posto, o autor mineiro coloca sua genialidade à prova ao compor *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), sua fala retira-se do lugar comum e se coloca na fronteira do mundo, da realidade, do corpo e da alma, movendo-se no espírito rumo ao espaço vazio da linguagem, sempre em comunhão com os princípios salutares da estética artística em busca do belo e do vigor poético.

Os textos reunidos em *Ave, Palavra* se condensam na potência de um dizer que perpassa seu aspecto físico. Rosa se inspira na língua para exprimir sentidos “supraverbais”, superando seus aspectos puramente materiais, de tal maneira que os recursos linguísticos, lexicais e estilísticos se transfigurem primeiramente no por vir de uma palavra matinal. Entendemos que Rosa dispõe da

palavra como ingrediente essencial no processo de criação poética, e o faz regido pela relação de alteridade com a linguagem literária. O estilo roseano agregado à sua consciência estética confere unidade e orientação semântica à tessitura, coordena os fluxos da energia poética, e ainda constrói e unifica os horizontes desta obra fronteiriça em meio à diversidade de gêneros.

Os diversos gêneros literários engendrados em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) anunciam a complexidade e originalidade da palavra profética de Guimarães Rosa, este introduz seu discurso vigoroso servindo-se das mais variadas formas composicionais. A criação espiritual roseana encerra a essência da linguagem instaurada em *Ave, Palavra*, nessa ou naquela forma discursiva, por esse ou aquele caminho, pressupondo diferentes diretrizes de objetivos alicerçadas aos vários gêneros oferecidos pelo autor. Assim sendo, Rosa lança mão da forma abstrata dessa obra multifacetada para tornar sensível sua fala, consolidando um dizer pleno e absoluto que reverbera infinitamente.

28 – VIII – 49 --- Vim até ao fim da Linha 9 do metrô, à Mairie de *Montreuil, Montreuil ou Monsterol, Monasteriolum*. Na igreja, onde foi batizado Carlos V; também se batiza neste momento uma criança. O nome é Christian; e todo menino tem um destino real. O padre, paternal sobre hierático, em sobrepeliz e estola roxa, observa que os dentinhos dele estão apontando. O sacristão serve simples, ainda que ostente a simbólica corrente de prata. -- *Éf – fe-ta... Ego te exorciso...* -- rezam trechos da cerimônia. O garoto chora. Tocam os sinos. Fora, porém, sob o relógio-de-sol, no alto de um contraforte da nave, lado sul, guarda-se esta inscrição, de há 326 anos:

VIVECELONLHEVREDELAMORT

E o dia se estende repensadamente.

...

Também os defeitos dos outros são terríveis espelhos.

...

A queda do homem persiste, como a das cachoeiras.

...

Nós todos viemos do inferno; alguns ainda estão quentes de lá.
(ROSA, 2001, pp. 331 – 332)

Os diários apresentados em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) ocultam a insólita intensão literária de Guimarães Rosa, nos quais o autor se apropria da proximidade e intimidade propiciada por este gênero para semear a profundidade de seu arrojado estilo poético em meio às dobraduras da linguagem. Os textos manifestam a energia vibrante de uma palavra futura como produtora de sentidos inexplicáveis e sensações súbitas, associada aos fluxos de um pensamento grandioso. A linguagem

roseana alcança transcendentos níveis metafóricos de significação acerca da intensidade da vida contida nas minúcias do dia a dia. Suas palavras são imbuídas pela fragrância do ser que pulsa a todo instante em qualquer lugar, deflagrando o leitor com a chama sagrada da arte de existir. “Do diário em Paris – III” (ROSA, 2001, p. 331) apreende o aspecto filosófico e fugaz da vida e da morte do homem, fluindo em meio ao momento sublime do batizado de um menino, um ritual impregnado da magia de um ambiente carregado de história. As ‘anotações’ registradas nesse diário abarcam uma rede de impressões psíquicas da voz narradora que perpassa a realidade sensível, evocando sentidos imagéticos guiados pela temporalidade que mana daquele lugar. O autor estabelece um jogo linguístico interpretativo que requer o *feeling* indispensável a todo leitor roseano, no qual engendra a sofisticação das línguas arcaicas (latim), a preciosidade vocabular, a subjetividade da linguagem, a escrita pausada e ritmada, e os epitáfios. Estes tomam conta do texto, por meio dos quais o autor recolhe a essência mística arraigada naquela dimensão fronteira. Os epitáfios desfilam aos olhos do leitor na medida que o arrebatam para as profundezas do pensamento, evocando uma enunciação majestosa oriunda de veredas distantes, um canto hipnótico que absorve o ser pouco a pouco, encaminhando a uma dimensão infinita donde a vida convive harmoniosamente com a morte e ambas se completam numa relação também infinita.

Ave, Palavra (ROSA, 2001) encerra um complexo sistema de relações interiores à obra, as quais excedem as teorias linguísticas, antropológicas e filosóficas, à vista disso o objeto do presente estudo requer concebê-lo como um todo significativo, reconhecendo sua lógica estrutural fundamentada na ação poética. A especificidade do discurso poético presente nesta obra supera e rompe barreiras, empreendendo um tipo particular e autônomo de discurso, visto que se mostra desprendido da linguagem comum e avigorado por um discurso sagrado proveniente de efeitos de sentidos. A poesia roseana impregnada nos textos de *Ave, Palavra* é enunciada por meio de signos complexos, estabelecendo relações poéticas que emergem e tomam forma, construindo assim seu objeto poético por meio do plano de expressão e o plano de conteúdo, um fenômeno articulado e orientado pela profundidade e pureza da palavra imanente à escrita de Guimarães Rosa. A dinâmica de tal estruturação se define em decorrência da visão diferenciada

do autor acerca do mundo, convertendo imagens do mundo real em expressões subjetivas e fugazes.

Habito a paisagem sólida, querida. Venham ver vocês. Ainda é inverno: alegrias direitinhas.

Amanhece de neblina, todos os dias, frio com frio. Ainda escuro, de sação, agora, a madrugada vem muito curta, chega logo a manhã. O clarear é que é curto, para se assistir ao madrugado. Depois da coruja piando: *o hu - lhu - h'hú*. Da coruja, o pio é sempre. Mas, às vezes, vira o gargalhar, seco, um estalado, coisa seca, parece gargalhadinha de velho. Outra, a outra, seus estalidos, meio estridentes: *cla - kle - cle - klá*. Seriam duas corujas, no cajueiro, atrás do meu quarto; ninho delas. Dado o dia, bem guardam-se. (ROSA, 2001, p. 367)

“Mais meu Sirimim” (ROSA, 2001, p. 367) faz parte de um grupo formado por cinco textos separados dos demais que compõem *Ave, Palavra*. Além do já citado acima, ainda temos: “Jardim fechado” (ROSA, 2001, p. 349), “O riachinho Sirimim” (ROSA, 2001, p. 355), “Recados do Sirimim” (ROSA, 2001, 360) e “As garças” (ROSA, 2001, 373). Neste conjunto intitulado “Jardins e riachinhos”¹⁴, a fala profética roseana se dedica a narrar pequenas histórias completamente impregnadas de poesia, sempre voltadas a descrever minuciosamente o vigor e a energia pulsante da vida explodindo na natureza. “Jardim fechado” e a série de riachinhos “Sirimim” desabrocham aos nossos olhos na medida que o intenso lirismo roseano pincela cada palavra com brilho cintilante e uma doçura encantadora, fazendo ver que a linguagem de Rosa mana do mais secreto e obscuro espaço da construção poética para estabelecer a essência de uma palavra extraordinária, um processo de criação fundamentado na íntima relação de um pensamento elevado ao sublime e a autonomia existencial da poesia. A palavra engendrada na composição de “Jardins e riachinhos” (ROSA, 2001, p. 347) se coloca em pé de igualdade a mais nobre poesia, desvelando e velando mundos que suscitam a pura essência poética. O encanto da tessitura roseana rouba-nos os sentidos a cada página de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), envolvendo o leitor em uma espécie de neblina condensada por sensações inebriantes, todavia o lirismo encantatório abstraído pelo autor em “Jardins e riachinhos” vai além, e perpassa os limites que define e separa prosa e poesia. Inefavelmente, somos arrancados de um solo de certezas pela força

¹⁴ Paulo Rónai comenta em *Nota da primeira edição*, que estas cinco crônicas intituladas “Jardins e riachinhos” não estavam destinadas a esta obra. Fariam parte, ou melhor, eram o *índez*, segundo expressão mesma de Guimarães Rosa, de um “livrinho” com o mesmo título que estava sendo preparado pelo autor.

estranha e arrebatadora que jorra das palavras por meio do fenômeno “ave” criador de Guimarães Rosa.

Poesia narrada ou narrativa poética? A composição roseana se abre a muitos questionamentos, entretanto escapa a qualquer resposta, definição ou certezas. O espírito criador de Rosa surpreende mais uma vez ao avançar e transpor as fronteiras que delimitam os gêneros textuais para compor seu *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), visto que aqui, é a palavra que ganha terreno em meio às crônicas, contos, notas de viagem, diários, etc. A especificidade discursiva do autor oscila entre a prosa e a poesia, traço que caracteriza sua escritura como uma espécie de prosa poética, contudo a intensidade e a transitividade de sua palavra disposta no solo árido desta obra emerge nos oferecendo apenas o deserto que circunda a soberania da linguagem roseana. Salta aos olhos a intensão poética do autor compondo seus textos por meio da sonoridade, movimento, ritmo, enfim, um conjunto de elementos discursivos meticulosamente articulados e submetidos ao rigor da linguagem de Guimarães Rosa, criando imagens abarrotadas de sentidos e sensações, as quais externam a abertura absoluta de uma fala concatenada à subjetividade oriunda da linguagem que se expande infinitamente. O jogo discursivo estabelecido no solo nu de *Ave, Palavra* promove o enredamento próprio da fala roseana, visto que a supremacia da linguagem suprime toda a debilidade sem conteúdo do sujeito discursivo que “fala”, e este por sua vez se despeça e se dispersa no espaço vazio da obra. Em “O Pensamento do Exterior” (2001) Michel Foucault contempla os estudos de Maurice Blanchot acerca do fenômeno discursivo estabelecido no espaço exterior da linguagem. As reflexões do filósofo francês a respeito desse embate apontam que:

Se, de fato, a linguagem só tem seu lugar na soberania solitária do “eu falo”, por direito nada pode limitá-la – nem aquele a quem ela se dirige, nem a verdade do que ela diz, nem os valores ou os sistemas representativos que ela utiliza; em suma, não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso (aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito), quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem. (FOUCAULT, 2001, p. 220)

O processo discursivo matizado no conjunto de *Ave, Palavra* explicita uma fala ausente e exterior, uma vez que o discurso aqui estabelecido se expande a

partir dele mesmo por meio da exterioridade exposta da linguagem, em que esta se coloca sempre para mais longe dela mesma. Um movimento evidenciado por uma fala “fora de si mesma”, revelando a nudez da própria linguagem, destarte o autor lança mão de uma enorme variedade de gêneros na intensão de fazer ver que independentemente da forma textual, é um dito soberano que sustenta e impulsiona a essência desta obra. A poesia extraída no seio de *Ave, Palavra* extravasa as limitações próprias dos gêneros, aquela se dilui em cada palavra cunhada por Rosa absorvendo as obscuras anunciações da palavra profética aliançada à supremacia da linguagem e transbordando para além de todas as fronteiras que insistem em impor limites à soberania de sua linguagem poética. Guimarães Rosa manipula as formas, conteúdos e os gêneros, pautado na estruturação dos elementos estéticos e no pensamento elevado em consonância com a subjetividade e complexidade do discurso literário. Um processo árduo empreendido pelo autor, o qual nega seu próprio discurso na intensão de deixar cintilar unicamente a plenitude do vazio exterior de uma linguagem que desde sempre já começou, lugar movente onde a tarefa criadora sempre recomeça. Isto posto, a fala roseana se coloca à distância, disposta a desaparecer incessantemente no horizonte da linguagem aliançada a uma palavra sempre por vir, “onde a poesia tem lugar e dá lugar”, visando acima de tudo a excelência do espaço poético e infinito de *Ave, Palavra*.

3.2- Rosa e as novas configurações da linguagem

Uma exegese da obra *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) requer pensar os caminhos da arte como um todo, considerando os aspectos harmônicos e a unidade espiritual das várias esferas que dialogam com o complexo universo da criação literária, ou como se refere Michel Foucault (2001) “as relações materiais do visível e o dizível”. Nosso objeto de pesquisa configura uma verdadeira revolução acerca do fenômeno estético literário, no qual Rosa projeta sua visão emancipada do mundo exterior, da realidade sensível e da essência do homem inserido nesse contexto, a partir de uma consciência fundada no mais profundo solo da arte moderna. Mediante essa estranha e inovadora disposição da obra roseana, o mundo é constituído e revitalizado pela consciência artística e individual do autor, ao mesmo tempo revestido com a subjetividade advinda dos movimentos da criação poética, um acontecimento sublime que coroa suas palavras com o caráter soberano da poesia.

A forma abstrata de *Ave, Palavra* nos remete à natureza subjetiva e fluida do pensamento surrealista de André Breton acerca da arte, haja vista que subverte a ordem das coisas em decorrência do descompromisso com as regras e gêneros preestabelecidos. Uma obra que se esquivava a uma apreensão absoluta, porquanto não se deixa deter por completo, encaminhando a várias possibilidades por meio de um universo dissociado e expressão de emoções a partir de momentos isolados do ser. Apesar dos ideais surrealistas de Breton, Michel Foucault afirma que a “escrita tornada saber (e o saber tornado escrita) é um meio de impelir o homem aos seus limites, de acará-lo até o intransponível, de colocá-lo o mais perto possível daquilo que está mais longe dele” (FOUCAULT, 2001, p. 244), a escrita tornada saber passa pela relação nua entre a linguagem e aquele que se lança no risco de experiências geradas entre o real e o irreal da noite, da espera e da loucura, transitando pelo “solo ausente de solo” da literatura moderna. A linguagem e a escrita operavam até aquele momento, como mecanismos que refletiam e decompunham o mundo de forma clara e transparente, isto posto Breton propõe o “contra-universo” das palavras por meio da perversão da escrita, uma forma tão radical e soberana que desafia o próprio mundo e a realidade, auferindo a palavra a partir de um “antimundo” oriundo do inconsciente e do sonho, em que o eu se apaga para deixar brilhar a linguagem.

A aparência noturna, incongruente e estranha de *Ave, Palavra* suscita uma espécie de “desrealização”¹⁵ da realidade sensível e do mundo, um fenômeno observado também na arte abstrata, e estabelecida por correntes figurativas como o dadaísmo, expressionismo, cubismo e surrealismo. Processo que mana do âmago da ação poética de Guimarães na intensão de reproduzir e recriar sentidos indizíveis do ser e da insólita existência do homem, um fazer poético que mergulha no universo interior humano para dar expressão a aspectos psíquicos da alma, de modo a congregá-los a valores puramente estéticos com o único intuito de reverenciar a arte. O formato de *Ave, Palavra* é fruto de uma intensão poética que flui da natureza anárquica da ação literária roseana, estabelecendo um movimento de abolição de todos os sistemas e códigos das artes tradicionais. O autor rompe com a lógica das formas e conteúdos para fazer emergir de seus textos um grito que

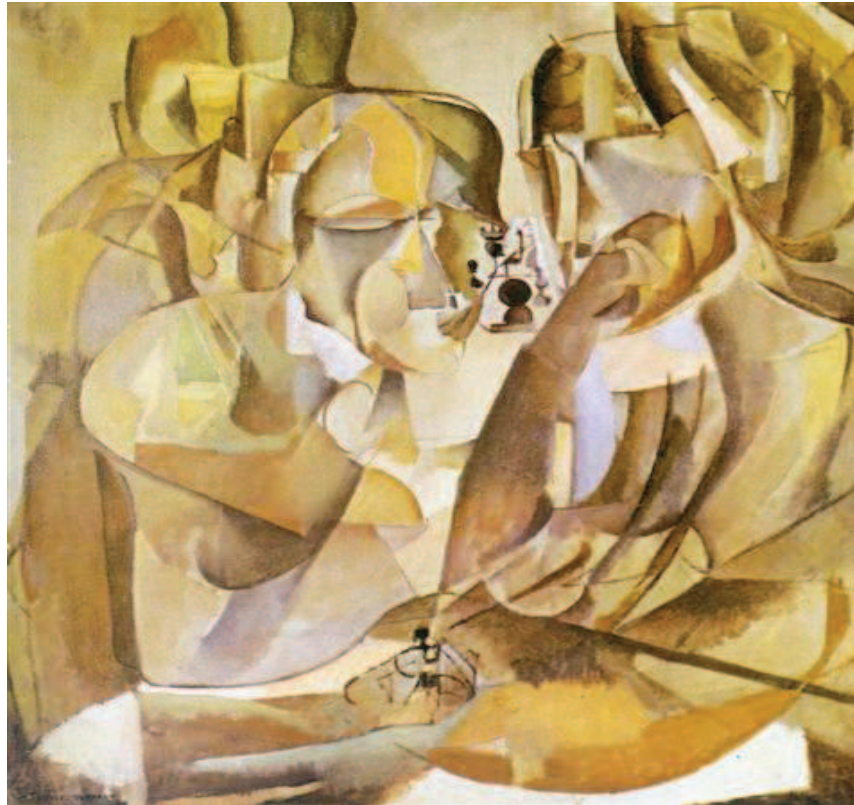
¹⁵ O termo “desrealização” é utilizado por Anatol Rosenfeld (1995) para explicar que nas correntes figurativas da arte abstrata, como o cubismo, expressionismo e surrealismo, a pintura deixou de ser mimética, passando a exprimir uma visão subjetiva, dissociada e até deformada do mundo e do homem.

alcança e perpassa a alma. O estranhamento acerca da estrutura peculiar dessa obra evoca a expressividade dadaísta e o pensamento irreverente de Tristan Tzara, poeta e escritor romeno, e fundador do dadaísmo, o qual visava uma arte decorrente de uma ação espontânea do artista, despojando-o da tradicional racionalidade dos parâmetros que norteavam e enrijeciam os fluxos criativos na Europa de 1916. A impetuosidade do movimento dadaísta se volta para a literatura incitando a incoerência do conteúdo, a destituição das rimas e a disposição aleatória das palavras no texto, de maneira a produzir uma linguagem desarticulada, confusa e, sobretudo imprevisível.

Ave, Palavra (ROSA, 2001) segue na contra mão da racionalidade clássica, assim como o cerne do impulso destruidor dadaísta de Tzara, em que a recusa de valores preestabelecidos promovem a desmitificação da arte e a supressão da lógica. A significância da obra de arte moderna demanda da capacidade conceptual do indivíduo, desmantelando os critérios convencionais de criação. Dessa forma, os artistas criam, recriam ou reinterpretam o mundo à sua maneira e expressão, abrindo um universo de possibilidades por meio da experimentação e o acaso de uma arte solta das amarras tradicionais. O artista moderno instaura uma nova maneira de pensar e conceber a criação artística, descartando antigos padrões que enclausuravam as artes na dimensão limitada, superficial e estática do mundo real, por conseguinte a desrealização, inversão e deformação física do objeto artístico engendrada na literatura, pintura, escultura e outras esferas artísticas contemporâneas de modo geral, diz respeito principalmente à ampliação dos sentidos e ressignificação da arte.

A essência da arte moderna flui da ânsia do artista em apreender e expressar os sentidos de ser do homem em meio a um mundo esfacelado, o artista (escritor) rompe com as regras e adota um novo estilo, visando exprimir a figura desamparada de um homem desterrado pela insegurança de viver. A “anormalidade” de uma época faz com que o artista passe a abstrair o mundo e a realidade por meio de estados da alma, em que a incoerência, desorientação, dissolução, fragmentação, poesia despoetizada, entre outros aspectos, tornam-se formas de expressão do artista. A subjetividade expressa na literatura moderna por meio da comparação e da metáfora busca no irreal, no estranho e obscuro para descrever a realidade logicamente incoerente do mundo. Outrossim, a autonomia na composição de cores e de formas na pintura afasta ou desloca totalmente tudo o que é objetivo,

um estranhamento que atrai e perturba concomitantemente. A arte moderna instaura uma “linguagem autônoma” em que se exime de qualquer finalidade de comunicação, visto que só se realiza em si mesma mediante uma linguagem obscura e incompreensiva, a qual não depende mais de significação.



16

Marcel Duchamp, pintor e escultor francês, ousou contra a rigidez dos modelos utópicos estabelecidos pelas instituições de arte vigentes e provocou aqueles que determinavam as regras e conceitos de criação artística. Suas obras corroboraram para uma automatização da percepção e do inconsciente, estes por sua vez passam então a transitar pelas fronteiras do imprevisível, da experimentação, do descontrole e da espontaneidade. A irreverência das obras de Duchamp assim como a imprecisão de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) revela o ímpeto do artista moderno em romper com a sufocante obrigação de expressar (copiar) o real, concreto e objetivo do mundo, destituindo o hábito antigo de descrever e primando por uma arte soberana. Suas pinturas irrompem de uma liberdade criativa que não mais reproduz os objetos e o homem, contrariamente, como sugere

¹⁶ Pintura dadaísta de Marcel Duchamp – Retrato de Jogadores de Xadrez (1911).

Rimbaud, Duchamp força “excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma verdadeira magia.” (Apud FRIEDRICH, 1978, p. 81)

Para Tzara, a obra de arte literária demanda da criatividade do autor, da liberdade artística, das combinações inusitadas e da autenticidade, de modo a produzir efeitos estéticos surpreendentemente arrebatadores. Isto posto observa-se que a atividade criativa estabelecida em *Ave, Palavra* compartilha dos anseios dadaístas, visto que se encontra alicerçada na complexa consciência poética roseana, a qual abarca uma expressividade oriunda de um devir que subverte as leis da lógica e os princípios determinados da razão, um fenômeno criativo gerador de sentidos puros e um dizer genuíno. O discurso roseano destrói a realidade superficial das palavras e se impõe fora de tudo, absorvendo e dispersando o mundo por meio da densidade cintilante de uma escrita capaz de reconstituir o universo esvaziado de outrora.

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. (ROSA, 2001, pp. 148-149)

No poema “Distância” (ROSA, 2001, p. 148) as palavras são depositadas no texto e se juntam na medida que se atraem, formando imagens dinâmicas à nossa frente como uma pintura em movimento. O autor dispõe das rimas aleatoriamente, porquanto sua poesia já não mais se encontra acorrentada à autoridade de leis e regras composicionais clássicas. Essa liberdade de criação insufla nas palavras uma explosão de imagens, sentidos e dizeres incomensuráveis, os quais se introjetam no poema fazendo estremecer os planos da consciência. O poema “Distância” (ROSA, 2001, p. 148) citado acima, como também os outros vários de *Ave, Palavra*, não reflete a concretude do mundo nem a realidade sustentada pelo senso comum. Sua linguagem anuncia um dizer pleno, o qual se distancia no tempo e no espaço por meio de fluxos poéticos que ecoam na dimensão metafísica e infinita do texto. A poesia roseana habita um lugar onde o

tempo e o espaço oscilam entre si, incutindo uma espécie de ‘metamundo’ guiado por forças atemporais. Os versos vibram em nossos ouvidos na medida que penetram nossa consciência, todavia faz-se imprescindível nos despirmos da realidade superficial do mundo empírico e dos sentidos que comanda, sustenta e limita nosso pensamento. Anatol Rosenfeld fala desse necessário despojamento como condição e possibilidade de assimilação da dimensão natural da obra de arte, porquanto a “visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1993, p. 79).

O enredamento do texto poético roseano de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) decanta do movimento de aproximação extrema do objeto pela voz narradora, e como visão acentuadamente próxima as imagens tendem a se desfocar. O narrador se dilui no texto ao interiorizar sua fala aos mecanismos psíquicos das personagens, ampliando assustadoramente o universo interior do homem, no qual se condensam experiências pessoais e suas relações com o mundo, ambas coordenadas por um tempo não cronológico. Dessa forma, já não é possível uma definição clara e nítida do todo, visto que os contornos externos se confundem concomitantemente borram as perspectivas referenciais do mundo que o comporta. No espaço poético de *Ave, Palavra* a realidade, o homem e o mundo aparente são fragmentados, eliminados e consubstanciados da mesma opacidade emergente nas pinturas expressionista, cubista e surrealista, nas quais se decompõem as camadas superficiais da realidade. Observe que o poema “Distância” (ROSA, 2001, pp. 148-149) apresenta-nos um homem sem identidade, sem rosto e sem voz, apenas aspectos, sensações em imagens imprecisas, assim como as nuances de uma tela. Sua figura verseja a solidão do homem na imensidão do mundo, um viajante solitário em sua essência nômade. “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.” Os versos reduzem o homem a uma sombra no horizonte, um ser abstrato que se dilui no texto e nas palavras ao final do poema, distancia-se no tempo e no espaço, desvanecendo na paisagem por meio de um deslocamento que o conduz ao desaparecimento.

Nesse processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. [...] Ao fim, a personagem chega, p. ex. nos romances de Beckett,

a mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, a mero suporte precário, “não-figurativo”, da língua. [...] Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1995, pp. 83-84)

Rosa projeta e reproduz sua particular impressão da realidade nos textos de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), resultando na aparência estranha, de estrutura imprecisa, ambígua e flutuante. A incoerência dessa obra deriva da autonomia e subjetividade do espaço poético, refletindo a inexatidão da ação de existir e a incongruência da consciência humana em face do mundo. Em via do laborioso processo de composição/decomposição estética de sua tessitura o autor lança mão de artifícios que acabam por estabelecer o caráter circular, não linear e intemporal da obra. *Ave, Palavra* se dobra sobre si mesmo quando interpelado acerca de sua aparência amorfa e natureza instável, porquanto são traços que manam de uma elaboração arraigada na “irrupção do inconsciente no consciente, são a expressão formal precisa de um mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não têm sentido”. Assim, cunhada na dimensão mítica e avessa à temporalidade clássica, a palavra roseana absorve em si a fluidez do passado, as incertezas do presente e o mistério do futuro. Estes transitam livremente, lado a lado pelo solo sombrio de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), em meio a forças divinas que rompem a unidade original para anunciar a mensagem sobre-humana dessa obra.

A dinâmica arrojada engendrada na escritura dessa coletânea age, deslocando velhos conceitos da *práxis textual*, identificando e abrindo novas margens que banham o solo literário da obra. Os textos aqui presentes estabelecem o discurso poético roseano como aquele “indesconstrutível¹⁷” citado por Derrida em *Margens da Filosofia* (DERRIDA, 1991), visto que o processo de abordagem do filósofo francês, baseado nos princípios da dualidade que permeia os conceitos, se esquivava ante uma tessitura que não oferece fronteiras entre o fora e o dentro, o objetivo e o subjetivo de um significante. A essência da escrita roseana se mostra desconstrutora por natureza, na medida que abre fendas e abala as estruturas do

¹⁷ Derrida faz referência a textos de autores como Mallarmé, Artaud e Sollers para exemplificar escrituras que já são desconstrutoras, visto que abrem fendas e estremecem o pensamento clássico quanto a concepção acerca da “representação e ser”. Estas escrituras atuam por meio de um processo de desconstrução do próprio discurso.

pensamento clássico, porquanto é guiada por movimentos de “indecidibilidade”¹⁸, que por sua vez são coordenados por mecanismos textuais denominados “indecidíveis”, produzindo um deslocamento que avança para uma impossibilidade de esquadramento absoluto de sua escrita. Os operadores textuais apontados por Derrida, e engendrados na articulação da complexa escritura roseana fazem da tessitura de *Ave, Palavra* um verdadeiro enigma, haja vista que por trás da articulada escrita de Rosa ainda sobram lacunas quase ilegíveis deixadas propositalmente pelos caminhos sinuosos desta obra, por traz de cada traçado revelado em sua escritura se oculta uma dissimulação sorrateira à espreita.

E é um gato. (Pela janela as grandes gaivotas do mar nunca entram, não está em nosso poder.) Saltara do chão à mesa sem esforço o erguer-se, nada o sustentando ou suspendendo, tal nas experiências mágicas. São mestres de alta insinuação, silêncio. Dele, claro, tem-se só um avesso. Tudo é recado. Coisas comuns comunicam, ao entendedor, revelam, dão aviso. Raras, as outras, diz-se respondem apenas a alguma fórmula em nossa mente --- penso, tranquiliza às vezes achar com rapidez. Mais há, vaga, na gente, a vontade de não saber, de furtarmo-nos ao malesquecido; o inferno é uma escondida recordação. O gato, gris. Não mero ectoplasma, mas corpóreo, real como o proto-eu profundíssimo de fichte ou bagaço de cana chupada pelo menino corcunda. O gato de capuz. Se em estórias, ele logo falava: --- “*Meu senhor, dono da casa...*” A lâmpada não o tira de penumbra. Seus olhos me iluminam mui fracamente. (ROSA, 2001, p. 217)

Na revolucionária escritura de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) os gêneros são desconstruídos, os sentidos são mutilados, as palavras fragmentadas e desterritorializadas no solo oblíquo da escritura roseana. Destarte os conceitos são esvaziados, dado que o significante é avigorado pela energia de uma palavra de várias faces, desta forma sua escrita enérgica é consubstanciada por paradoxos. Esta obra de bordas instáveis comporta uma escrita alavancada por movimentos de dupla negação, um mecanismo que sistematiza o sensível ao inteligível, onde a *différance*¹⁹ condiciona e sustenta a possibilidade e a impossibilidade da palavra. “*Quemadmodum*” (ROSA, 2001, p. 217), é um texto curto e profundamente

¹⁸ Os movimentos de indecidibilidade são coordenados, por vezes, através de unidades de simulacro, falsas propriedades verbais (nominal ou semântica), vocábulos singulares que confundem ou desfocam o ato da significação. Os “indecidíveis” semeiam enigmas insolúveis e dificultam a legibilidade do texto, “um traço do dissimulado naquilo que foi revelado” (NASCIMENTO, 1999, p. 212)

¹⁹ *Différance* deve ser entendida como uma operação articulada por meio do sistema de reenvio, também denominado “rastro”, ambos engendrados em meio a uma dinâmica textual. Atuam como produtores de diferenças, criando novas cadeias de significações aos grafemas e fonemas. A *différance* se mostra como lacunas que evocam outros sentidos às palavras em meio a uma escritura, a qual, além da *différance*, engendra ainda operações como, espaçamento e rastros.

complexo, evoca uma intensa subjetividade articulada nos vários níveis de atuação do pensamento, o qual manifesta um caráter de extrema dificuldade e inapreensão. A profunda obscuridade desse texto já se manifesta no título, *Quemadmodum* é um vocábulo originário do latim e significa ‘como’, palavra que na língua portuguesa pode variar a classe gramatical de acordo com a forma como é disposta na frase, preposição, interjeição, advérbio interrogativo, pronome relativo e ainda, conjunção subordinada causal, conformativa ou comparativa. Todavia, nesse caso específico esse termo adquire o sentido de advérbio de modo, a essência vaga da palavra reflete a atmosfera efêmera e imprecisa em que se dá a anunciação. O texto em questão abarca uma série de operações que se conectam como feixes interligados simultaneamente, um aparato sofisticado que gera a identidade singular da escritura roseana, por intermédio de uma escrita que não se deixa imobilizar ou interromper. O narrador é reduzido a um espectro discursivo, detentor de uma fala que perpassa a realidade concreta do espaço exterior, alcançando um nível extraordinário de intensa subjetividade. “*Quemadmodum*” (ROSA, 2001, p. 217) não apresenta personagens, apenas a voz narradora suscita flutuantes impressões da realidade, pondo-se a descrever, contemplar e analisar o comportamento e o enigmático modo de ser de um gato, e por meio de movimentos vigorosos do pensamento em forma de monólogo interior, o narrador coloca em xeque os sentidos obtusos da vida, do amor e do tempo.

A essência vanguardista da prosa poética de Rosa rompe com toda perspectiva do espaço exterior, o elo com o mundo é quebrado, restando condições de reproduzir somente a aparência passageira da realidade. Em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) a supremacia da escrita autônoma roseana envolta em sua natureza subjetiva, absorve totalmente o mundo, por conseguinte sua tessitura regurgita a insólita condição do homem no mundo, mediante uma poesia madura e soberana. Destarte, percebe-se que a “personalidade individual tinha que tornar-se abstrata no processo técnico descrito: para que se revelem melhor as configurações arquetípicas do ser humano em meio ao caráter circular do tempo mítico” (ROSENFELD, 1995, p. 87). O autor lança mão de todo um arsenal de recursos e operadores textuais para verter a ousadia de sua escrita no impávido espaço poético de *Ave, Palavra*. Entre os vários artifícios utilizados por Rosa já mencionados ao longo de nosso estudo, o método arrojado do processo criativo roseano também desloca padrões e critérios textuais, rompendo os limites e as contradições que

afastam os gêneros literários para que prevaleça a essência poética de sua tessitura no contexto da modernidade.

O fenômeno literário contemporâneo reivindica estratégias e práticas que alcancem a pluralidade e diversidade do pensamento e ideais humanos, visto que o texto poético avança de forma imperativa contra todos os limites que impedem a manifestação de sua essência em intensa evolução. Em meio à face dilacerada do mundo moderno, a atividade poética reivindica uma maior autonomia do poeta para elaborar e anunciar seu discurso, concebendo as mais diversas e dinâmicas formas do texto literário. A interseção de gêneros apresentada em *Ave, Palavra* jogam por terra os muros que sustentam as tradições clássicas acerca da criação poética, porquanto a natureza rebelde da palavra roseana não tolera barreiras que balizem seu dizer infinito.

Em noites de gala, ao estagnar dos focos elétricos, o lago serve aluada sugestão, quase de fantástico, raiado de reflexos --- fustes de palmeiras e troncos de colunas --- e entregue aos cisnes, presentes e remotos, no fácil pairar e perpassar, sobre sombras. No dia a dia, porém, sem aparato, rende quadro certo e apropriado à Casa diplomática. Porque de sua face, como aos lagos é eternamente comum, vem indeteriorável placidez, que é reprovação a todo movimento desmesurado ou supérfluo. (ROSA, 2001, p. 249)

O autor transita pela crônica, o conto, os diários e notas de viagem, entrelaçando-os por meio da sinuosidade de sua palavra, um vai e vem inebriante que confunde e consome o leitor. Em “O lago do Itamaraty” (ROSA, 2001, p. 248) os movimentos da linguagem poética subtrai a natureza referencial imanente à crônica, para então consubstanciá-la com a essencialidade de sua poesia, uma metamorfose encantadora que oblitera a essência dos gêneros literários, cedendo espaço para a performance estética de Guimarães Rosa. A transmutação que flui no espaço poético de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) engendra no seio dessa obra a expressividade da palavra roseana, ao mesmo tempo que exprime a percepção do autor em relação ao mundo que o cerca, uma espécie de recriação do real mediante a prosa poética. Rosa não transfere os fatos da vida para as crônicas de *Ave, Palavra*, ele recorre à profundidade da palavra poética para criar universos possíveis e expressar a realidade intocável da vida, oferecendo ao leitor uma forma efêmera de ver e interpretar o espaço exterior.

Nessa sua miscelânea, Rosa combina gêneros variados para compor textos filosóficos e poemas dramáticos de enorme diversidade temática. Poucos inéditos, visto que a maioria deles é resultado de sua colaboração de vinte anos, descontínua e esporádica, em jornais e revistas brasileiras, durante o período de 1947 a 1967. *Ave, Palavra* se desvela como uma magnífica bricolagem²⁰, todavia, apesar de ser uma obra montada por meio de fragmentos, ou seja, originária de composições já escritas anteriormente, a obra manifesta uma alma energética, aureolada com o esmero e a elevada consciência artística de Guimarães Rosa. Essa elaborada e refinada bricolagem roseana se desdobra como uma complexa rede interativa pautada em rigorosos valores estéticos, coordenada por uma profunda organização semântica e conduzida pelos vigorosos fluxos poéticos que manam da essência lírica de sua palavra.

O autor recolhe a expressividade vertiginosa de sua palavra poética, a qual ecoa pelo tempo para dar à luz seu filho mais rebelde, e como ultimogênito, este não poderia deixar de carregar consigo traços de seus predecessores. Cuidadosamente planejado, essa “porteira de fim de estrada” encerra em si a impetuosidade de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1994), a delicadeza encantadora de *Manuelzão e Miguilim* (ROSA, 1984), a subjetividade de *Tutaméia* (ROSA, 2001), a profundidade mágica de *Primeiras Estórias* (ROSA, 1969) e a bravura de *Sagarana* (ROSA, 1946). Ao se aventurar pelas trilhas íngremes de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) o leitor se depara com as surpresas fascinantes propositalmente deixadas pelo autor ao longo do caminho. O diálogo estabelecido entre os textos dessa obra e as anteriores é algo sublime, porém requer um leitor atento, com ouvidos apurados pela poesia roseana, haja vista que a um mineiro que se preza, discrição é característica nata.

Todo galhozinho é uma ponte. Ao que eles dois se aplicam, em suave acoço. Tudo é sério demais, como num brinquedo. Sem suor, às rufas, mourejam, cumprem rotina obstinaz. Um passarinho, que refaz seu ninho, tem mãos a medir?

²⁰ O termo bricolagem aqui evoca um tipo de intertextualidade mais ampla, como a definida por L. Jenny (1979, p. 36-40), baseado na conceituação de Julia Kristeva, em que ele afirma que a transposição de um sistema de signos verbais e não verbais para outro agem como estímulos no processo da escrita, fazendo com que tais fragmentos textuais inseridos em um novo contexto levem consigo a totalidade do universo de que foram extraídos. O texto original se presentifica e sustenta todo seu significado mesmo sem ser pronunciado, Jenny afirma ainda que, “mesmo uma simples alusão tem o poder de introduzir no texto central um significado, uma representação, uma estória, um conjunto de idéias, sem haver necessidade de mencioná-las” (JENNY, L. 1979, p.45).

Ambos e a alvo ao em ar, afã, e o leviano com que pousam, a amimar o chão – o chãozinho. Como corvoam, às múltiplas mímicas cabecinhas, a acatitar-se, asas de vestir, revestir. (ROSA, 2001, p. 79)

Os textos de *Ave, Palavra* conversam com as obras anteriores de Rosa por diferentes formas. Por vezes, de maneira implícita, onde a linguagem roseana resgata a magia poética jacente em textos passados, semeando e revigorando a palavra com uma intensidade lírica extraordinária. O texto intitulado “Uns inhos engenheiros” (ROSA, 2001, p. 77) citado acima, descreve poetizando, ou diria poetiza descrevendo? A intensidade lírica da voz narradora e o extremado carinho pelas avezinhas voadoras aludem acentuadamente a figurinha de um menino apaixonado por pássaros. Numa esplendorosa manhã em um “fundo de chácara” a voz narradora se retém a admirar a vida frenética dos pássaros em meio a um pomar, narrando minuciosamente suas peripécias infantis e aventuras “arbóreas”. Somente uma alma ‘passarinha’ poderia alcançar, apreender e traduzir a graciosidade mágica desses miúdos seres. “Miguilim”... Miudinho até no nome, assim com sugere os “inhos” para representar a figura pequenina do pássaro. Seres que partilham da mesma essência sublime e inocente, falam a mesma língua, se entendem bem. Certamente que, se “Miguilim” (ROSA, 1984) tivesse também asas, assim como sua imaginação e os amados passarinhos, alçaria livres voos e se juntaria ao bando celeste em brincadeiras sem fim. A intensidade poética que deriva da palavra cantada em “Uns inhos engenheiros” (ROSA, 2001, p. 77) só poderia irromper daquele que recolhe tão profundo lirismo em sua fala, alguém que opera igual interpretação do mundo, comporta um olhar diferenciado e filosófico acerca do amor, e absorve o essencial sentido de viver e ser feliz, resguardando-se das durezas da vida na pureza de seu ser.

O diálogo estabelecido entre os textos de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) e as outras obras do mesmo autor, na maior parte das vezes engendra uma refinada e fatigante articulação discursiva absolutamente metafórica. Um discurso impregnado pela essência de excertos dos textos anteriores e de seus personagens, os quais muitas vezes tomam a palavra sem ao menos percebermos. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro” (ROSA, 2001, p. 169) o autor passeia pelo sertão da Bahia narrando uma festa que reúne vaqueiros de todo o Brasil, descreve com exímio conhecimento os trejeitos dos “boieiros”, sua fala carregada de sofrimento, luta e glória, e a euforia com o festejo. O texto empreende um diálogo intenso e profundo com os heróis

sertanejos que marcaram a trajetória literária de Guimarães Rosa, em vários momentos flui da voz narradora um encanto hipnótico que alude a essência discursiva de “Manuelzão” (ROSA, 1984), os aforismos, questionamentos e as sábias reflexões de “Riobaldo” (ROSA, 1994) e também a coragem e valentia de “Augusto Matraga” (ROSA, 1946). Ademais, de maneira mais clara, o narrador faz alusões aos mais diversos artistas, escritores e personagens consagrados da literatura mundial ao longo do texto. Doravante o escritor mineiro realiza vários outros tipos de intertextualidade para compor seu *Ave, Palavra*, todas advindas de uma engenhosidade formidável. O autor brinda o início de alguns textos com imponentes epígrafes, enriquecendo sua escritura com a grandiosidade e excelência de nomes, como Heráclito e Góngora; lança mão da paráfrase para criar “Fita verde no cabelo (Nova velha estória)” (ROSA, 2001, p. 110) metamorfoseando a clássica fabulação infantil de *Chapeuzinho Vermelho*²¹ em um conto profundamente poético e filosófico. Rosa ainda cambia a temática animal das poesias exibidas em *Magma* (ROSA, 1997) para *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), em que o autor se dedica a narrar peculiaridades de uma exuberante e diversificada animália, matéria pela qual nutre especial interesse e apresso. Nos vários “Zoos” apresentados ao longo de *Ave, Palavra*, o autor mergulha no universo poético animal de forma tão intensa que, não apenas descreve seus hábitos, mas traduz seus trejeitos inusitados e particularidades intrínsecas de cada um. O olhar poético roseano submerge na essência cristalina de seu bestiário, introduzindo todo lirismo de sua palavra, para então absorver a mais pura poesia daqueles fragrantos.

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar a obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. (ROSENFELD, 1995, p. 95)

A escrita contemporânea de Guimarães Rosa transforma dados objetivos do espaço exterior em experiências puramente subjetivas, o autor cria a estrutura caótica e opaca de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) por meio das trevas impenetráveis que abarcam a realidade do homem moderno. Uma obra substanciada por um

²¹ Chapeuzinho Vermelho ou Capuchinho Vermelho, clássico conto de fadas de origem europeia, foi publicado primeiramente no século XIV pelo francês Charles Perrault, todavia tornou-se uma das fábulas mais conhecidas de todos os tempos após a versão dos Irmãos Grimm.

caráter anônimo e vago, mas que penetra a alma das formas mais surpreendentes mediante a completude e profundidade da palavra poética roseana. Esta por sua vez, abarca uma perspectiva que unifica e ordena o caos estabelecido na estrutura da obra, tornando possível ao leitor sobreviver a esta região de impossibilidades que o exila e subtrai seu fôlego. O espaço desértico dessa escritura reivindica uma condição de abandono total e absoluto do indivíduo introjetado na superficialidade do mundo, visto que a poesia roseana elimina toda a lógica do senso comum e propõe um diálogo arraigado e sustentado nas verdades da arte literária. A palavra plural que ecoa vigorosamente no solo desértico e longínquo de *Ave, Palavra* dissolve os sentidos comuns para recriar o mundo sob uma nova óptica, uma metamorfose propiciada pela autonomia de uma linguagem que desautoriza toda regra, limite e impossibilidades da língua. *Ave, Palavra* é abismo sem superfície. Contudo, aos poucos, os infinitos dizeres que manam da completude poética da palavra roseana desvelam uma profundidade que eleva e arrebatada o indivíduo, trazendo à luz o dilacerado sentido do ser diante das verdades essenciais do mundo, todas impregnadas pelo lirismo extraordinário que flui do espaço discursivo roseano. Ave, Palavra!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ave, Palavra (ROSA, 2001) foi a última obra publicada de João Guimarães Rosa, deixada inacabada por motivo de sua morte. São textos que refletem a fase madura do escritor, fato que possibilita uma visão mais ampla acerca de seu misterioso processo criativo. Denominada por ele como uma “miscelânea”, ou seja, uma compilação de escritos de vários gêneros literários, essa coletânea verdadeiramente não possui um estilo definido, um não-gênero, obscuro como tudo na produção literária de Guimarães Rosa. Nas poesias, crônicas, cartas, notas de viagens, diários, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações o autor captura a essência fugidia da palavra em todas as suas dimensões e rompe todos os limites de estrutura, estilo, sintaxe e léxico com o único e absoluto intuito de reverenciar esta que é a mola mestra de sua escritura, a palavra. Rosa se volta para a palavra como objeto de exaltação em toda sua magnitude, uma verdadeira louvação ao instrumento sagrado e fonte da criação poética.

Ave, Palavra, o título ambíguo propositalmente escolhido, sugere uma saudação à excelência e supremacia da palavra, concomitantemente a relaciona à sua grande paixão, os pássaros. Um exuberante e refinado jogo linguístico multiplicador de sentidos que permeia toda a obra, confundindo e encantando o leitor. Nessa coletânea Rosa verdadeiramente define a que veio, mostra que sua composição literária não se resume apenas na opulência de sua engenharia linguística, ele não se desvela somente como um mágico das palavras, mas da emoção e sensibilidade. Sua fala recolhe e apreende a essência sublime da poesia por meio de um lirismo singular arraigado no mais profundo de seu ser. Infelizmente não há como descrever a totalidade da obra ou classificar a completude do fazer literário de João Guimarães Rosa sem cair na redundância, visto que é com certeza um dos maiores nomes da literatura mundial.

A poesia que mana dessa escritura é cantada por meio de uma palavra que nunca cessa de vir, ecoando incessantemente no solo desértico de uma linguagem sem repouso. De acordo com os ditos de Michel Foucault (2001), verificamos que no espaço vazio e exterior da linguagem o discurso roseano é conduzido por movimentos vigorosos em que aquela faz tudo desaparecer para exprimir unicamente o ser que ela reúne em si mesma. Uma cerimônia sagrada de coroação da palavra que se presentifica incessantemente por meio desse eterno

devir que se desvela no horizonte da linguagem. Por meio da experiência do exterior a linguagem roseana é emancipada e liberada para entoar sua fala original, recolhendo a essência pura de uma palavra que se dispersa apagando todas as fronteiras que outrora a limitava. A fala profética enunciada em *Ave, Palavra* é uma que retém a presença de todas as coisas, e ao mesmo tempo impele tudo para fora de si, ninguém faz parte dela, “mas todo o mundo lhe pertence, e não somente o mundo humano, mas todos os mundos, todas as coisas e coisa nenhuma: os outros.” (BLANCHOT, 1984, p. 362). A fala roseana proclama uma palavra complexa que carrega todos os ditos inacessíveis e inexprimíveis oriundos de um horizonte sempre para além daqui, e somente encontra seu lugar nas veredas infindáveis da linguagem.

Apesar da estrutura heterogênea, *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) mantém uma incrível unidade de formas, imagens, linguagem e textos que se completam transcendendo ao sentido maior e intencional de Guimarães Rosa, a condição humana diante da vida dilacerada no contexto moderno. Expressar o inexprimível, esta é a obsessão que coordena os fluxos poéticos da alma estrangeira do poeta engendrada no solo acidentado de *Ave, Palavra*, no qual o lirismo arraigado em sua palavra interioriza e verte toda a incompreensibilidade da existência humana na mais pura poesia. Tarefa das mais difíceis, diga-se de passagem, uma vez que a subjetividade que impera acerca dos sentidos de ser abarca uma linguagem transgressiva, intrincada e obscura, quase intraduzível. Todavia, o caráter atemporal e enérgico da palavra essencial e a engenhosidade e autonomia da escrita roseana encontram fundamento na virtualidade de suas metáforas, um processo de transmutação da palavra que a atinge como um raio. Este por sua vez se propaga, percorrendo a frase e algumas vezes todo o texto. Tal fenômeno que se inicia na palavra opera efeitos extraordinários no contexto da obra, criando uma profusão de sentidos surpreendentes e imagens avassaladoras.

O enredamento do discurso roseano na composição de *Ave, Palavra* perpassa os níveis da metáfora enquanto “predicação impertinente”²² e até mesmo

²² Os tropos são também conhecidos como figuras de palavras, visto que um termo é substituído por um sentido figurado, portanto a unidade básica do tropo é a palavra. Todavia, Paul Ricoeur (2000) sugere que esta “denominação desviante” não se atém somente no nível da palavra, dado que esta alteração se estende também para a frase, envolvendo todo o discurso. O que caracteriza a frase é ser um predicado. “A impertinência é uma violação do código da fala, ela se situa no plano sintagmático; a metáfora é uma violação do código da língua, situando-se no plano paradigmático. Há

os efeitos de ampliação e criação de sentido daquela, tendo em vista que a enunciação que irrompe desse lugar suscita uma mudança de nível que cambia da frase para o texto poético, o qual encerra uma essência discursiva centrada em si mesma e não referencial. Tudo é metafórico na composição literária do autor mineiro, porquanto ele não desvia somente a palavra de sua referencialidade, desconstrói a própria realidade, o mundo e a língua. Por isso quase nada se pode afirmar acerca de *Ave, Palavra*, tudo ali se mostra encoberto pela opacidade e fluidez de uma escrita metafórica fundamentada em uma palavra consubstanciada de múltiplos sentidos e verdades, as quais só dizem respeito ao espaço poético. Os textos dessa obra insólita manifestam uma palavra vindoura que se presentifica a cada enunciação, evocando a existência de uma vasta rede semântica interior à escritura, uma elaboração espiral que intenta desvencilhar-se do mundo, espalhando para o universo onírico.

Guimarães Rosa anuncia seu discurso fundado na supremacia de uma poesia pura, instaurando um dizer pleno e genuíno. As metáforas aureolam seus textos com uma magia encantadora que surpreende e dilata as palavras, transfigurando a fala desgastada do mundo. *Ave, Palavra* recolhe um dito cintilante que se renova a cada texto por meio de uma escrita autônoma e enérgica, a qual se esquiva da obrigação de fazer algum sentido. Haja vista que está alicerçada no espaço soberano da obra poética e coordenada por uma palavra que se metamorfoseia e transcende na iminência de ser apreendida, esta por sua vez se dobra sempre sobre si mesma por meio dos movimentos de origem que repelem incansavelmente para o centro da obra. *Ave, Palavra* é resultado do pensamento elevado de Guimarães Rosa em conjunto com a urdidura da poesia moderna, os quais en-caminham ao sublime estranhamento e magnetismo do texto.

A essência moderna da tessitura deriva dos impulsos da criação poética que projeta o mundo a partir da consciência individual do autor, um fenômeno de abstração da realidade que transcende para a natureza revolucionária dos movimentos de vanguarda europeia. Verificamos que assim como na pintura surrealista, expressionista, cubista e dadaísta, *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) elimina o espaço, dissolve a ordem cronológica, deforma e reduz o ser humano, extinguindo a

uma espécie de predominância da fala sobre a língua, em que esta aceita transformar-se para dar um sentido àquela.” (RICOEUR, 2000, p. 236), daí a classificação de “predicação impertinente” adotada por Ricoeur.

perspectiva central da realidade sensível que norteia os parâmetros artísticos clássicos para mergulhar em uma realidade mais profunda, uma tal que desmascara as formas epidérmicas do homem, do tempo e do espaço. Outrossim, o mundo é desconstruído e reconstruído segundo a visão perspectiva da consciência roseana, por intermédio da fala transgressiva da linguagem e da obscuridade da palavra profética. A desrealização engendrada em *Ave, Palavra* evoca a eminente concepção do pintor expressionista Franz Marc acerca da superação e transposição da realidade sensível imanente à arte moderna, a qual busca alcançar a “essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos” (Apud ROSENFELD, 1996, p. 89). Esse conjunto de aspectos, atrelados a uma complexa rede de recursos criativos, gera a profunda subjetividade dos textos e o enredamento característico da escritura poética de Rosa, concomitantemente estremece, confunde e eleva os sentidos do leitor, propiciando a fruição em *Ave, Palavra*.

Ave, Palavra se desdobra como uma obra absolutamente mutante e indefinida, na qual o autor desvia os rumos da atividade lírica, desconstrói conceitos e formas preestabelecidas da poesia estruturada pela concepção clássica, criando novas significações acerca do ser da atividade lírica. A variedade de gêneros apresentada nessa miscelânea proclama uma inovadora elaboração do material poético sem se valer da forma convencional do verso, revelando-se como a original e autêntica face da poesia para João Guimarães Rosa. A soberania do lirismo que sustenta e conduz os movimentos poéticos da escrita roseana em *Ave, Palavra* perpassa os limites que separam e contrapõem os gêneros literários, e o autor prova isso auferindo a mais nobre poesia em todos os textos ali presentes. Sua escrita rompe com toda a estrutura de uma obra tradicional, abandonando elementos essenciais como personagens, tempo, espaço e se lança no vazio do infinito de sua linguagem.

O autor tece uma espécie de tricô textual, uma autotextualidade que traz à baila a essência de todas as suas composições anteriores diluídas no espaço poético dessa obra, por meio da natureza atemporal e fatigante da linguagem roseana. Um fenômeno fascinante engendrado pela supremacia e virtualidade da palavra que percorre o horizonte exterior e infinito da linguagem, rompendo as barreiras do tempo para resgatar o canto da única, maior e primeira poesia de Rosa, a qual ecoa no universo de todas as obras de outrora. Todavia o autor preserva na completude de sua escritura os neologismos exuberantes, as estilizações lexicais, a

dimensão metafísica, o regionalismo renovado, as temáticas universais e a erudição. Magistralmente, *Ave, Palavra* se coloca de pé e se agiganta diante de *Magma* (1997) para se revelar como a concretização do verdadeiro conceito de poesia para João Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Maria Aparecida. Da neologia à neologia na literatura. In: OLIVEIRA, Ana Maria P. Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri. (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. vol. I. 2. ed. Campo Grande-MS: EDUFMS, 2001.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução J. Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

CÂNDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CÂNDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo, Campinas: UNICAMP, 1992.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, s/d.

CARDOSO, Elis de Almeida. A poesia: escolha lexical e expressividade. In: GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDÉ, Valéria Gil. *Modelos de análise lingüística*. São Paulo, Contexto, 2009. p. 67-77.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol.5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

Dempsey, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DERRIDA, J. A diferença. In: *Margens da filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Revisão técnica Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DUQUE-ESTRADA, P. Derrida e a escritura. In: *Às margens: a propósito de Derrida*. Org. Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

FOUCAULT, M. *Prefácio à Transgressão*. In: M. FOUCAULT, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro Forense Universitária, 2001. p. 28-46.

_____. *A Linguagem ao Infinito*. In: M. FOUCAULT, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001. p. 47-59.

_____. *As Palavras e as Coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Linguagem e literatura*. In: R. MACHADO, *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, JZE, 2000. p. 137-174.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna: metade do século XIX a metade do século XX*. Trad. Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. 30 ed. Editora Espasa-Calve Argentina, Buenos Aires. 1973.

GONÇALVES, Aguinaldo J. *O legado de João Guimarães Rosa*. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. In: Revista USP. Nº 36, dez./jan./fev. 1997-1998, São Paulo.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

HELENA, Lucia. *Movimentos de Vanguarda Européia: Margens do Texto*. São Paulo: Scipione, 1993.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, JZE, 2000.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: Ed. UFF, 1999.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

RESENES, Mariana santos de; LEAL, Rachel Pentalea. *Um mergulho perscrutador no universo onírico joyciano*. Ensaios. Florianópolis. UFSC. Nº 2- dez. 2004.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. Ed. Martins Fontes. 1993.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RODRIGUES, I.V. *A correspondência de Guimarães Rosa*. *ItineAxvu.ò*, Araraquara, F.C.L., n. 1, p. 77-86, 1990.

ROSA, J. G. *Ave, Palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Aguilar. 1994.

_____. *Sagarana*. 12. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1946.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Manuelzão e Miguilim: Corpo de Baile*. 17.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I: Reflexões sobre o romance Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad de A. Chelini , José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 17º Petropolis: Vozes, 2002.