



O legado de João Guimarães Rosa

Torna-se completamente impossível para um aficionado nas artes e na literatura refletir sobre o processo composicional de João Guimarães Rosa sem tentar encontrar a chave do mistério do inaudível, que se mantém resguardada em cada gesto de sua linguagem. Todas as teorias, todos os modelos fornecidos pelas ciências da linguagem parecem se tornar procedimentos lógicos que permanecem numa ante-sala do espaço que ele fabrica, conseguindo nos demover do que se poderia denominar simulacro do real, obrigando-nos a conviver, mesmo que em forma de impressão, com a dimensão mítica, primordial, que parece nos levar mais além, numa esfera do inexprimível, movida pela emergência da consciência mística. Nesse sentido, tentar esboçar um discurso que consiga

**AGUINALDO JOSÉ
GONÇALVES**

é professor de Teoria Literária e de Literatura Comparada da Unesp – campus de São José do Rio Preto – e autor de, entre outros, *Transição e Permanência. Miró/João Cabral: da Tela ao Texto* (Iluminuras) e *Laokoon Revisitado* (Edusp).

tangenciar o universo engendrado por esse escritor significa refletir sobre poesia, ou a linguagem em estado de poesia, independente da forma escolhida para que se manifeste. Digo isso porque esse foi o legado que nos deixou o autor de *Grande Sertão: Veredas*. Sua obra consiste numa permanente remissão para a esfera prismática da linguagem poética, engendrada sem se valer da forma convencional do verso, mas determinada por um ritmo crespado, composto de pequenos garranchos, ou de ramos secos que se enviesam e se emaranham em qualquer tentativa de fluência, ficando ali, em cada ponto de seus contornos, matizada pelo próximo nó entre ramagens que obstruem a passagem muitas vezes líquida da prosa e nos mantêm presos no entrefluxo, apesar de manter a aparente horizontalidade como base do plausível. Portanto, a “frase” de Guimarães Rosa esconde em si o verso e a prosa, não sendo assim nenhum dos dois mas a ferrugem da retórica metamorfoseada pela temperatura máxima de um procedimento alquímico aplicado sobre metais de várias naturezas. Por isso, falar de seu estilo ou de sua “frase fundamental” é falar do elemento mínimo da poesia, isto é, do signo, no seu sentido mais estrito, feito imagem, que resvala em alguma coisa que antecede os princípios fundamentais da língua e, ao mesmo tempo, os sucede, devolvendo-nos, algumas vezes, apenas com seus rumores, ao ponto do qual saímos e vivemos à procura de retornar.

Essa “frase especial” se constrói por uma elevação dos componentes lingüísticos motivados em cada elemento mínimo por procedimentos estilísticos que promovem, desde o primeiro balbucio sonoro, o que prefiro denominar de onomatopéia metafórica, em que se compõem gestos icônicos por excelência. Se compreendemos a poesia lírica como linguagem em alto grau de eficácia, sendo a forma de arte especial da palavra, podemos compreender o texto de Rosa como lirismo em alta tensão, com seu aspecto próprio, qual seja, um engenho mimético da própria forma horizontal e contínua da linguagem da prosa; uma fabricação tendo como matéria-prima o sig-

no verbal e suas potencialidades capazes de gerar um objeto estranho e fascinante, que resguarda da sua função primeira apenas o simulacro. Mas, averiguando bem, o melhor caminho para se conseguir aproximar desse fascinante objeto feito de palavras que consegue transcendê-las por meio de procedimentos singulares é buscar na própria conceituação de poesia seus atributos básicos, quais sejam, sua *contenção* e sua *contensão*. São esses dois atributos, tão caros à circularidade sincrética da lírica, os norteadores do trabalho de tecelão do mundo de que se investe Guimarães Rosa para enformar um discurso, conferir-lhe estatuto material de carnadura vertebrada capaz de espargir os remansos de nosso mundo interior. Por isso, ao pensarmos sobre seu estilo somos induzidos a pensar sobre poesia. Como diz Valéry, no sentido vago do termo, todo mundo é capaz de poesia, aqui compreendida como a captação de estados de sensibilidade para certas impressões, para certas emoções de origem exterior ou interior ao sujeito. Entretanto, para o poeta e ensaísta francês, entre a emoção e sua expressão existe uma grande distância, ou até mesmo um abismo. A poesia consiste no engendramento de um ritmo que se enforma como se delineasse estados de sensibilidade e não exprimisse um estado particular. Para isso entendemos que haja necessidade, no mínimo, de uma habilidade do gênio criador em pelo menos observar com profundidade o mundo ou os pequenos mundos que trazem em seu espaço átomos que possam ser desagregados, a ponto de gerarem outras relações com outros espaços. São eles que nos instigam à apreensão de novos estados ou de estados que dormitavam em nosso espaço interior. Tais estados nos conduzem, no universo de Guimarães Rosa, a territórios que não conseguimos deslindar e que ficam ali, dentro de nós, querendo evocar universos perdidos, mundos buscados pela atmosfera que povoa nosso peito a ponto de nos deixarem assim, à mercê de uma condição mais analítica, quase sem fala, como se tentássemos descrever delineios oníricos que se instauram de maneira sincrética. Isso ocorre por-



As gravuras que ilustram este texto e os seguintes foram feitas por Poty para as obras de Guimarães Rosa publicadas pela Livraria José Olympio Editora

que esse ritmo se realiza plasmando uma forma que se mantém no interstício da semantização e da transracionalidade e tantas vezes é no transracional que finalmente o compreendemos, mas essa compreensão é dada pelo caminho do ininteligível, do quase silêncio dos garranchos sonoros, matizados por fragmentos sêmicos. Se para a realização de um poema exige-se um trabalho paciente e muitas vezes árduo em que o artista consegue passar do estado imediato àquela expressão mais estudada e fundada sobre o conhecimento de nossos semelhantes e de sua maneira de reagir, do mesmo modo isso ocorre na obra artística de Guimarães Rosa. O trabalho realizado pelo escritor mineiro denuncia uma capacidade de produzir em estado extraordinário determinados efeitos expressivos da linguagem que jamais seriam produzidos em estado ordinário. Por isso o *legado* maior que nos deixou esse artista foi uma obra considerada prosa literária que nos propicia a condição de realizar o pensamento mais elevado sobre poesia. Ainda para Valéry, dentre os efeitos produzidos pela poesia existe um que é particularmente significativo e que pode ser chamado de *efusão rítmica*. Assim, ser poeta consiste na propriedade de se sentir produtor de ritmo. O ritmo pode em muitos casos representar uma espécie de categoria harmônica que precede a própria concretização verbal do poema. Mesmo essa concretização pode se iniciar por meio de rudimentos sonoros, alguns signos, uma sintaxe fragmentariamente emergente, tudo isso se articulando de modo a concluir a totalidade poética. Pode-se ainda falar de certo dispositivo rítmico que atua como elemento revelador, indo pouco a pouco buscar, encontrar ou fazer emergir determinados elementos verbais capazes de confluir para significações nem sempre esperadas mas que, munidas ou conformadas ao ritmo, compõem o conjunto da composição que de maneira alguma pode perder a natureza rítmica inicial.

Tenho particularmente a impressão de que o desenho de um poema, sua conformação orgânica, representa sempre o desenho ou o delineio de um estado arquetípico

do humano em algum recorte combinatório de suas vicissitudes espirituais. E seria essa conformidade que denominamos rítmica, pois é como se ela denunciasses os movimentos mais internos, mais abstratos que nem sempre corresponderiam às mesmas pegadas do sujeito individual, alterando a trajetória de um para outro indivíduo, num ou noutro tempo de sua existência, ou de sua disponibilidade *sensível*, no sentido empreendido por Kant. É exatamente por isso que se fala da circularidade do poema, de seus componentes de repetição conformadores da imagem.

A imagem do poema ou o poema como imagem concentra todos os filamentos necessários para que se opere a viagem do interlocutor. É a porta por onde se entra para o início de uma navegação mítica que de maneira alguma pode ser substituída por outra. A outra possui trajetória própria que conduzirá ao mesmo ponto sem que se possa precisar a rota. Essa natureza singular do poema tem sua origem em fundamentos de sua constituição nem sempre bem definida pelos tratados de poética. O ponto de partida para que se possa adentrar a esfera do poema ou de qualquer objeto de investigação crítica reside na busca de compreensão de sua natureza, na busca de compreensão do referido objeto. Para Jean-Claude Coquet,

“L’objet n’est pas une donné immédiate. Il rest à découvrir. Les conditions de la connaissance seront satisfaites quand l’analyste pourra proposer pour tel objet visé une grammaire spécifique, c’est-à-dire l’ensemble des règles explicites dont dépend le jeu des significations et des sonorités. Il va sans dire qu’il n’y a pas d’étude que approche seulement de ce résultat. Mais, ici ou là, des éléments de connaissance sont déjà en place. Nous voudrions les présenter et les discuter”.

As tentativas da semiótica francesa ou da retórica geral contemporânea em determinar uma gramática específica da poesia podem favorecer o reconhecimento de procedimentos genéricos que constituem os

elementos macroestruturais dessa forma de linguagem, mas cremos ser inviável uma gramática que possa dar conta dos elementos microestruturais. São eles que constituem o que se poderia denominar de fenômeno construtivo responsável pelo desenho singular a que aludimos. E essa “gramática”, que tenta ser elucidativa nos estudos das ciências da linguagem, mantém-se, como já dissemos, na ante-sala de uma outra, mais difusa, porém luminosa e completa. É certo que a poesia consiste numa arte verbal e que sua base estrutural é lingüística. Entretanto, cremos que sua realização se dá numa outra ordem de coisas, numa esfera da subtração lingüística e não na sua conformidade. Uma vez que o signo é a unidade mínima significativa no trabalho poético, é nele ou nas suas formas de manifestação diferenciadas que mais distinguimos a produção verbal de Guimarães Rosa, não apenas em si mas também nas suas relações com outros signos. Por isso, retomarei alguns de seus aspectos, na tentativa de levantar certas questões do estilo desse escritor.

Manter-me-ei nos princípios teóricos de L. Hjelmslev por julgá-los pertinentes aos propósitos desta reflexão. Para ele, um signo é uma entidade gerada pela conexão entre uma expressão e um conteúdo. Essa definição tem por base a funcionalidade do signo. Dentro dessa idéia, diz o lingüista dinamarquês que na verdade deve-se falar da função do signo colocada entre duas entidades, uma *expressão* e um *conteúdo*. Cada uma delas constituída de uma substância e de uma forma. Há solidariedade entre a função de signo e essas duas faces. Expressão e conteúdo se pressupõem necessariamente. Uma expressão só é expressão em virtude de que é expressão para um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo em virtude de que é conteúdo para uma expressão. Da mesma forma, a substância depende da forma até o ponto de viver exclusivamente a causa dela e não pode em nenhum sentido dizer-se que tenha existência independente.

Ainda para Hjelmslev, sobre a substância existe o *sentido*, cuja denominação é dada ao princípio comum a todas as línguas,

apesar de suas diferenças. Em cada uma das línguas consideradas terá de se analisar os procedimentos da forma e da substância de modo diferente, fato esse que só pode ser interpretado como indicativo de que o sentido foi ordenado, articulado, conformado de modo distinto nas línguas distintas. Sentido informe se conforma em línguas distintas. Reconhecemos, portanto, no conteúdo lingüístico, no seu processo, uma *forma* específica, a *forma do conteúdo*, que é independente do *sentido* e mantém uma relação arbitrária com o mesmo, e que lhe dá forma em uma substância do conteúdo. Tudo isso ocorre em correspondência com a forma da expressão. O signo é, pois – por paradoxal que pareça –, signo de substância do conteúdo e signo da substância da expressão. Nesse sentido é que se pode dizer que o signo é signo de algo.

A partir dessas ricas considerações de Hjelmslev inicia-se um movimento dentro de nosso juízo a respeito da conotação sobretudo na linguagem poética e em especial na linguagem poética de João Guimarães Rosa, cujo trabalho com a forma de expressão e suas implicações correlativas às formas de conteúdo tendem a um acentuado fusionismo entre ambas, gerando não apenas alto teor de iconicidade ao signo de natureza concreta, mas também suscitando intensidade concreta àqueles de natureza abstrata. E esse processo se agiganta ao se considerar as relações entre eles. É claro que esse fenômeno atua diretamente, quer na substância de expressão, quer na substância de conteúdo, que passam a se investir de um procedimento analógico, próprio da linguagem visual. Atingida essa meta, a relação arbitrária entre forma e conteúdo passa a ser, em certa medida, não arbitrária mas necessária. Quero com isso dizer que, em certas instâncias de sua invenção, o sentido fundamental de Guimarães Rosa pode ser lido/visto/ouvido e conseqüentemente apreendido por leitores de outras línguas. Nesse caminho, essa forma de linguagem destitui-se da categorização dos gêneros ao mesmo tempo que pode, na sua entranhada forma, dialogar com qualquer um deles. Os gêneros são delineamentos



do homem nas suas mais dinâmicas formas de sentir e de tentar ser. Por determinações que fogem a nossas capacidades operacionais de busca, a expressão artística se realiza dentro do que poderíamos denominar de visão. Entretanto, essa visão apenas se materializa pela profunda habilidade técnica de que se vale o escritor para atuar na língua. Por isso ter dito que essa profusão de gêneros talvez seja o maior legado deixado pelo grande escritor. Repito, portanto, que o grau de motivação ou mesmo de iconização da linguagem de Guimarães Rosa tenciona a forma de expressão de seu discurso e, conseqüentemente, a forma de conteúdo, trazendo implicações que apontam para o *sentido* teorizado pelo lingüista dinamarquês.

Nestes trinta anos de sua morte, assiste-se a uma tendência cada vez maior da própria literatura e, conseqüentemente, das várias vertentes críticas em se tentar compreender, mais que as diferenças, as semelhanças entre a chamada prosa literária e a poesia. É claro que essa preocupação é antiga, mas também é claro que ao menos no Brasil ela se acentuou muito depois que os textos de Guimarães Rosa vieram à luz. O seu processo composicional aponta para si mesmo recobrando o que lhe é de direito: determinação do *espaço da linguagem*. E é nesse espaço, na fricção de suas figuras e de sua *modulação*, que se instaura o *sentido*, o que levou tradutores de várias línguas a tentarem apreendê-lo por meio das formas de expressão que se conectam às formas de conteúdo de seus idiomas. Mas entendo que alguns textos de G. Rosa deviam ser lidos apenas no original. Darei como exemplo uma pequena invenção de Rosa que, ao menos dentro de nossos limites de apreensão de seus recursos, consideramos um dos mais bem realizados.

Trata-se de um de seus “tjolinhos” literários que quase sempre atuam mais diretamente nas minhas apreensões de leitura desse autor. Considero-o uma de suas preciosidades, a pérola, para lembrar uma expressão de Roger Shattuck, referindo-se a certos procedimentos de Marcel Proust. Consiste num dos menores textos da obra

maior denominado “Uns Inhos Engenheiros”, cujo título, marcado pelo sufixo substantivado, parece ser o menor do mundo, confeccionado por finíssimas agulhas, ínfimas, com linhas também finas, que parecem precisar de estereoscópio para que se possa tecer o alto-relevo das imagens, plasmadas num baixo-relevo que em si é um tecido, o ninho, esse artefacto, extensão do humano, outra forma de origem, renascente, útero do existente, querendo o retorno, no eixo entre o fora e o dentro, o ninho:

“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”.

É assim, na cobertura de que todos precisamos e que aos nossos olhos já é ditada pela natureza, no conforto e consolo que envolve nossos ombros e nosso coração, que o texto se inicia para construir a teia do amor aéreo, figurativizada por dois pássaros que voam com uniões e discrepâncias nesse triste encanto de mundo em que o céu é uma blusa. Estrutura mínima: dois pássaros construindo seu ninho. Estrutura temática média: dois pássaros metaforizando a construção, a materialização do amor. Estrutura complexa: a construção da teia abstrata, transcendente e, ao mesmo tempo, primordial. Essa construção se realiza pelo som e pela sintaxe, morfossintaxe, léxico, figuras ou semi-símbolos, e pelos resíduos sonoros. Amalgamados uns aos outros, instauram-se aquém ou além dos fonemas, aquém ou além da dupla articulação humana e assim conseguem resgatar o primado do ser, distante da racionalidade,

por meio dessa força, numa forma instintiva e única de amor. Como em círculos concêntricos as gamas de sentidos vão-se inter-relacionando, numa gradação profusa dos ingredientes a partir dos quais se podem produzir os sentidos latentes ou fazê-los emergir da própria tessitura.

Guimarães Rosa cria um objeto de arte valendo-se do máximo de economia da linguagem, com o mínimo de matéria-prima. Parece preencher um recipiente muito pequeno com praticamente toda a gama de recursos expressivos da palavra, elevada ao grau máximo de seus limites. O narrador, ao criar a atmosfera da criação, escolhe o universo dos pássaros, elegendo, como antípodas daqueles que vai focalizar, os assanhaços no seu ato depredador. Dentre outros, o sabiá, o guaxe, o tico-tico, a guarriça, esses pássaros que, postos na condição de signo, formam o discurso salpicado, passerado, e se tornam plenos de suas características próprias na composição do canto e do movimento delicado e intenso de seus passamentos, de suas manifestações mais puras. Mas os assanhaços consistem em aves passeriformes, da família dos traupídeos variados que se alimentam sobretudo de frutas, senso assíduos freqüentadores de pomares e hortas, onde costumam causar danos de monta. Daí, por sua característica depredadora, serem os antípodas das rolas em quem se concentrará a câmara do narrador:

“No entre mil, porém, este par valeria diferente, vê-se de outra espécie – de rara oscilabilidade e silfidez. Quê? Qual? Sei, num certo sonho, um deles já acudiu por ‘o apavoradinho’, ave Maria! e há quem lhes dê o apodo de Mariquinha Tece-Seda. São os que sim sós. Podem se imiscuir com o silêncio. O ao ato. A alma arbórea. A graça sem pausas. Amavio. São mais que existe o sol, mais a mim, de outrures. Aqui entramos dentro da amizade”.

É assim, depois de criar o quadro especial dos pássaros por meio de um chilreio metafórico em que a natureza começa a ter voz, dentro dessa atmosfera composicional,

que o narrador elege o par de rolas para adentrar a esfera da tarefa séria: o trabalho de construção do ninho – complexidade sintetizadora de todas as vicissitudes humanas. Como nos leva a compreender a mensagem poética de Rosa, a fabricação do ninho consiste numa metáfora discursiva que se reporta ao próprio ato de construção do texto.

Esse movimento de constituição tensiva entre a função poética e a função metalingüística da obra possui a destreza de produzir sentidos, de fornecer a possibilidade de nos tirar do primeiro nível de compreensão para nos remeter aos vários patamares da ambigüidade. A materialização dos signos posta numa condição icônica promove o atrativo maior no receptor, dele exigindo uma atenção mais completa em que se interligam o ouvido, o olhar e o pensamento. No caso desse texto, exemplo genuíno desse tipo de procedimento, tem-se num determinado ponto o que consideramos excelência de recursos. Nele, todos os ingredientes concorrem para a fabricação do “ninho artístico”, expressando-se assim o narrador:

“O ninho – que erguem –; e néxil, pléxil, difícil. Já de segredo o começaram: com um bicadinho de barro, a lama mais doce, a mais terna. De barro, dos lados, à vária vez, ajuntam outros arrebiques. À muita fábrica, que se forma de ticos, estilhas, gravetos, em curtas proporções; e argueiros, crinas, cabelos, fibrilas de musgos, e hábeis ciscos, discernidas lãs, painas – por estofo. Com o travar, urdir, feltrar, enlaçar, entear, empastar, de sua simples saliva canora, e unir, com argúcia e gume, com – um atilho de amor, suas todas artes. Após, ao fim, na afofagem, forrá-lo com a própria única e algodoída penugem – do peito, a que é mais quente do coração. O ninho – que querem – é entre asas e altura. Como o pássaro voa trans abismos. A mais, num esperanceio: o grácil, o sutil, o pênsil”.

Eis o fenômeno da criação. O movimento perfeito do processo e o modo de sua produção. Suas especificações e seus se-

gredos. Todos revelados e ao mesmo tempo resguardados no corpo do signo transmudado, decifrado e elevado à condição de sopro como se tudo tivesse sido estabelecido desde o princípio. Existe logo na primeira linha o indício fundamental. Ao separar por travessões a expressão “que erguem” o narrador indicia o seu contrário, ou determina a fundamental ambigüidade: de qual ninho se fala? Qual ninho é construído? Temos, por um lado, o ninho referência, construído pelos dois pássaros; mas temos o outro, o presente à nossa leitura, o ninho linguagem, esse espaço intrincado que constrói o “amor aéreo” e transcende o universo da natureza, apontando para várias direções, sobretudo a humana, porque é humana a condição articulada da linguagem pela qual os sentidos são produzidos. Essa direção é, evidentemente, interna, centrípeta, pois o que encontramos como ingredientes desse ninho são signos que mais parecem grafismos, filetes de gravetos delicados: néxil, pléxil, difícil. Com eles se inicia o trabalho (que na verdade se iniciou desde o primeiro ruído do texto), compondo primeiramente a macroestrutura do ninho das rolas ou do discurso; processo de bricolagem, processo de fabricação com o que se tem às mãos: “um bicadinho de barro, a lama mais doce, a mais terna. De barro, dos lados, à vária vez, ajuntam outros arrebiques”. A partir daí, uma seqüência de ingredientes, todos eles altamente sugestivos do trabalho de fabricação literária. Conjugam-se, assim, da maneira mais elevada, esses procedimentos que determinam os princípios mais complexos da invenção artística. Os próprios ingredientes referenciais utilizados para a fabricação do ninho dos pássaros atuam numa outra instância mimética como elementos indiciais de caráter simbólico da fabricação da literatura. “À muita fábrica, que se forma de ticos, estilhas, gravetos, em curtas proporções; e argueiros, crinas, cabelos, fibrilas de musgos, e hábeis ciscos, discernidas lãs, painas – por estofa”. Se fôssemos adentrar esse filamento inventivo de João Guimarães Rosa, teríamos que relacioná-lo com um universo vastíssimo

de procedimentos inventivos das mais variadas vertentes estilísticas da literatura ocidental, o que fugiria aos propósitos desta singela homenagem. Mesmo assim, vale lembrar, apenas como símbolo representativo do fenômeno, o poema “Elefante” de Carlos Drummond de Andrade, poeta que também homenageamos no ano de 1997, nesta mesma revista, pelos dez anos de sua morte. Apesar das distintas referências metafóricas, alguns princípios composicionais do poema nos reportam, imediatamente, aos utilizados pelo narrador de “Uns Inhos Engenheiros”. Vejamos a sua primeira estrofe:

“Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude”.

Lendo esta passagem do poema, compreendemos que o princípio é exatamente o mesmo do utilizado por Guimarães Rosa. Esse princípio atua como invariante de todos os procedimentos construtivos da arte em geral, porém se manifesta dos mais variados graus de complexidade ou de intensidade de uma para outra manifestação. Interessante notar que até mesmo o signo “doçura”, presente no sétimo verso para caracterizar “paina” e “algodão” e compo-

nente metonímico da composição poética, recorrente na lírica, é também atualizado no texto do escritor mineiro: “a lama mais doce e mais terna”. Entretanto, no poema de Drummond, o grau de complexidade é menor. A referência “elefante” apresenta-se metaforizada desde o primeiro verso, manifestada como coisa artificial que nos conduz, imediatamente, à fabricação do próprio texto. Em Guimarães, essa metáfora discursiva se funde a uma arquitetura real, à construção de um ninho, sendo que os obstáculos de sua fabricação (o meio expressivo de que se vale o narrador) é que nos fazem olhar para o próprio processo e compreender o mágico espaço da linguagem que nos remete ao “amor aéreo” composto pela linguagem. Ao mesmo tempo que o objeto artístico se compõe, envolvendo-nos nos movimentos poéticos de fabricação, ele reflete metaforicamente sobre o referido processo. Como se nota nos ingredientes selecionados, todos eles pertencem a um paradigma comum, que envolve o arquétipo da tessitura, da urdidura de um tecido. Entretanto, distinguem-se quanto à natureza para que juntos formem num ato de interação o objeto maior ou o espaço resguardador de sentidos. Após seqüencializar os significativos ingredientes da tessitura, o narrador enumera os verbos que determinam a fabricação: “travar, urdir, feltrar, enlaçar, entear, empastar, de sua simples saliva canora, e unir, com argúcia e com gume, com – um atilho de amor, suas todas artes”. Como se nota, todos eles com peculiaridades semânticas específicas, extrapolando os passos da construção de um ninho, revelam a fabricação artesanal da própria lírica. É isto: a magnífica articulação verbal de Guimarães Rosa metaforiza, ao mesmo tempo que realiza, a estrutura composicional da lírica. Entre os verbos, mais uma vez separando com travessão, a expressão maior, o tônus temático maior da poesia, “um atilho de amor, suas todas artes”. A partir dessa instância discursiva o feminino e o masculino representados pelo casal de rolas vão demonstrando o seu fabricar numa gama de elevação da linguagem até o ponto em que o



narrador grava a linguagem dos pássaros (“o incoativo, o repetitivo, o pio puro; tié, tietê, tei-tei”), ora a eles confere o mínimo de voz humana (“– Aqui... aqui... aqui...”). Mas nesse segundo procedimento escolhe exatamente o signo *aqui*, três vezes reiterado, como se atingisse a dimensão maior da confluência do texto que fabrica e do ninho que é composto pelos pássaros. Finalmente, ao encerrar o trabalho (o ninho textual), assim procede:

“Se sim, quando. Se às vezes, simplesmente. Onde um lugar – os quietos curtos horizontes, o tempo um augúrio ininterrupto – que merece demorada. A inteira alma. As várias árvores. O céu – ficção concreta. Um par de pequeninos, edificantes. O tremer de galho que um mínimo corpo deixa. E o nomezinho de Deus, no bico dos pássaros”.

Valendo-se dos ingredientes alados (os pássaros) que suscitam o próprio vôo para a descoberta do imponderável, Guimarães Rosa compõe com a maestria do gênio o hábitat da poesia. Neste último parágrafo, ou neste último fragmento simbólico, tudo se consolida dentro do improvável. A intransitividade da linguagem é concluída para resgatar o caráter circular da transracionalidade poética, como se pode ver aproximando-se as palavras do final às do início do texto: “Onde eu estava ali era um

quieto. O ameno âmbito, lugar entre-as guerras e invasto territorinho, fundo de chácara. Várias árvores”. A elucidação desse fenômeno se manifesta na íntima conexão entre cada um dos componentes lingüísticos articulados numa outra ordem que se fixou desde o princípio mas que encontra no final do texto uma independência primordial.

Como se tivesse desaprendido a linguagem dos homens (“Sai do mais límpido laringe, eóa siringe, e é um alarir, um eloqüir, um ironir, um alegrir-se – um cachinar com toda a razão”) e adentrando uma outra esfera que é a linguagem dos pássaros, o discurso inventa uma retórica própria, afásica, trôpega, mas quase essencial porque restaura o lugar e o tempo nenhum dentro do exercício da possibilidade aérea. Digo quase essencial porque para superá-la só se fosse o profundo silêncio capaz de apagar as marcas residuais da voz. Como isso é impossível, mantêm-se os índices da possibilidade, da temporalidade, da espacialidade que convidam para uma estada mais demorada no interstício do vazio. A voz da alma no meio do arvoredo da linguagem lírica. Essa voz se confunde com a concretização de um mundo cujo ninho é o próprio céu, composto pelos passarinhos, esse minúsculo universo capaz de fazer gerar, pela ciência do canto, a intensidade do amor.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, C. D. “O Elefante”, in *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1977, pp. 168-9.
- COQUET, J.-C. *Sémiotique Littéraire – Contribution à l’Analyse Sémantique du Discours*. Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 93.
- HJELMSLEV, L. *Prolegómenos a una Teoria del Lenguaje*. Versão espanhola de José Luis Díaz de Liaño. Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 73-89.
- ROSA, J. G. “Uns Inhos Engenheiros”, in *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970, pp. 46-9.
- SHATTUCK, R. *As Idéias de Proust*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1985, pp. 31-57.
- VALÉRY, P. *Souvenirs Poétiques: recueillis par un auditeur au cours d’une conférence à Bruxelles le 9 janvier*. Paris, Guy Le Prat, 1946, pp. 7-20.