

UNESP  **Universidade Estadual Paulista**

“Júlio De Mesquita Filho”

Câmpus de São José do Rio Preto

MARIA DO SOCORRO GOMES TORRES

MAGMA: 80 anos de poesia

São José do Rio Preto

2016

MARIA DO SOCORRO GOMES TORRES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários, como requisito para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária.

Orientadora: Dra. Diana Junkes Bueno Martha

São José do Rio Preto

2016

Torres, Maria do Socorro Gomes

Magma: 80 anos de poesia - Maria do Socorro Gomes Torres -
- São José do Rio Preto, 2016
308f, il.

Orientadora: Diana Yunkes Bueno Martha

Tese (Doutorado) Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1.Literatura brasileira - História e crítica – Teoria, etc. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teoria, etc. 3. Rosa, João Guimarães, 1908 – 1967 – Magma – Crítica e interpretação. 4. Poética. 5. Modernismo (Literatura). I. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

MARIA DO SOCORRO GOMES TORRES

Magma: 80 anos de poesia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários, como requisito para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária.

Comissão Examinadora:

Dra. Diana Junkes Bueno Martha
Orientadora - São José do Rio Preto – UNESP

Dra. Norma Wimmer
Membro - São José do Rio Preto – UNESP

Dra. Juliana Santini
Membro – Araraquara – UNESP

Dr. Aguinaldo José Gonçalves
Membro - São José do Rio Preto - UNESP

Dr. Osvaldo Copertino Duarte
Membro - Vilhena - UNIR

São José do Rio Preto

2016

Agradecimentos

Agradeço a minha sempre gentil e paciente orientadora Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha.

Aos professores da Universidade Estadual Paulista/UNESP de São José do Rio Preto que cederam parte do seu tão escasso tempo, em especial ao Professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves, Professora Dra. Giséle Manganelli Fernandes (Coordenadora do Doutorado/UNESP), Profa. Dra. Norma Wimmer e Dra. Lúcia Granja.

Ao Professor Dr. Osvaldo Copertino Duarte (Coordenador do projeto DINTER/UNIR).

Ao professor Dr. Edinaldo Bezerra de Freitas (UNIR), pelas orientações na defesa do Projeto de Tese. A Cintia da Silva Mota (sua estimada colaboração possibilitou às pesquisas em São Paulo), que acompanhou este sonho, registre-se o carinhoso, muito obrigado.

A Sérgio Murilo, Cícero Magérbio, Isolda Gomes, Socorro Márcia, Michel Platini e Wislayane Gomes Torres que munidos de estimada tolerância e paciência ajudaram a tornar possível este projeto, agradeço.

Aos meus filhos pela paciência e espera.

A Universidade Estadual Paulista/UNESP de São José do Rio Preto, através do Programa de Pós-Graduação em Letras pela execução do Projeto DINTER.

A Fundação Universidade Federal de Rondônia/UNIR, pela execução do DINTER/Vilhena.

Também a CAPES, cuja bolsa parcial de Doutorado amparou parte da escrita desse trabalho, registro meu especial agradecimento.

Aos colegas e amigos, pelo apoio e saborosas trocas de experiências críticas, teóricas e literárias.

Aos meus alunos, pelas conversas rotineiras, pela acolhida das exposições em salas de fragmentos da tese que, de algum modo, auxiliaram na construção da pesquisa. A todos que me apoiaram ao longo da caminhada, em busca de conhecimento.

Aos meus pais,

Maurílio Torres Araújo, Geraldina Gomes Torres
e Wilsilânia Gomes Torres (*in memoriam*)

Dedico:

A Diana Yunkes Bueno Martha

RESUMO

Magma, gênese poética do escritor João Guimarães Rosa, constitui-se a base sólida desta tese de doutoramento, em Teoria da Literatura. Tem-se como *corpus* os poemas da coletânea que apesar de premiada em, 1937, não obteve a recepção merecida, em virtude do autor não ter publicado a obra. O estudo aprofundado dos poemas mostra que o lirismo voltado para os rios, a água e as cores é aspecto crucial em sua composição. Não é novidade vincular a produção rosiana ao Modernismo, o que é novo é abordar uma obra inicial como *Magma*, tendo em vista os aspectos anteriores. Optamos por realizar uma abordagem que contempla (i) a análise da fortuna crítica; (ii) o contexto de produção, relacionando a gênese poética de João Guimarães Rosa às demais produções poéticas do Modernismo, sobretudo, do primeiro e do segundo momentos; (iii) a análise dos poemas. Para a construção da tese partimos do estudo da fortuna crítica de *Magma*, atendo-nos à recepção da mesma e às análises que da coletânea foram feitas. O suporte teórico e crítico para a realização desta tese ateu-se a estudos acerca do Modernismo brasileiro, entre eles Affonso Ávila (2013), José Guilherme Merquior (1965), aos estudos voltados para a compreensão do texto poético como Octavio Paz (1982). Além disso, buscamos contextualizar *Magma* no universo do Modernismo brasileiro, de modo a estabelecer pontos de aproximação e distanciamento entre o que faz João Guimarães Rosa e o que fazem os modernos. Em seguida, organizamos os poemas da obra em vertentes, apoiando-nos em parte nos trabalhos de Maria Célia Leonel. As fronteiras entre tais vertentes não são firmemente delimitadas, porém, acreditamos que há um ganho analítico na organização do livro segundo essa perspectiva, pois, são temas que percorrem toda a coletânea, também, toda a obra subsequente do autor. Por fim, coube investigar em que medida, tais temas, que se apresentam na obra com fronteiras pouco fluidas, se articulam, a partir de um discurso moderno que os aproxima. Ou seja, a partir dos instrumentos fornecidos pelas etapas anteriores procuramos responder à seguinte pergunta: em que medida aspectos do Modernismo articulam-se em *Magma*, para garantir o diálogo entre as vertentes apontadas e, para, além disso, garantir a originalidade e a riqueza da obra poética de João Guimarães Rosa?.

Palavras-chave: *Magma*; Modernismo; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

Magma, poetic genesis of the writer João Guimarães Rosa, constitutes the solid foundation of this doctoral thesis in Literary Theory. There have as corps poems that make up the collection, which despite awarded in 1937, did not get the deserved reception, and this, perhaps, hindered the development of researches on / from it, that situated within the context of Brazilian Modernism. Researches that show at the same time, the extent to which collection moves away from that same literary context, since the poems are linked by a discourse that tenses the very idea of Modernism, responsible for ensuring the originality of the work. The in-depth study of the poems shows that primitivism / nationalism, playful, philosophical, lyrical are crucial aspects in its composition. Unsurprisingly link to Rosa's production to Modernism, what is new is to approach an initial work as Magma, in view of the previous aspects. We decided to use an approach that includes (I) the analysis of the critical fortune; (II) the context of production, linking the poetic genesis of João Guimarães Rosa to other modernist poetic productions, especially the first and second times; (III) the analysis of poems. For the construction of the thesis we start from the study of criticism of Magma fortune, especially the study of Maria Célia Leonel (2000), being guided by the receipt of the same and the analyzes of the work they were made. The theoretical and critical support for the realization of this thesis it is adhered to studies of Brazilian modernism, including Affonso Avila, studies aimed at understanding the poetic text as Octavio Paz (1982). In addition, we seek to contextualize Magma in the universe of Brazilian modernism, in order to establish points of approximation and distancing between what is João Guimarães Rosa and what do the Modernists. Then we organized the poems of the work areas: primitivist / nationalist, lyrical, playful and philosophical. The boundaries between the strands are not firmly defined, but we believe that there is an analytical gain in book organization according to this view, because the themes run throughout the collection, too, all the subsequent work of the author. Finally, we investigate to what extent these issues, which are present in the work with little fluid boundaries, articulate, from a modernist discourse approaching them. That is, from the tools provided by the previous steps seek to answer the following question: to what extent modernist aspects are articulated in Magma to ensure dialogue between the identified aspects and to also ensure the originality and richness of work poetic of João Guimarães Rosa?.

Keywords: *Magma*; Modernism; Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	09
Capítulo I- <i>Magma: 80 anos de recepção, fortuna crítica</i>	18
1. Recepção da obra- 80 anos de aceitação e negação -.....	19
1.2. <i>Magma: conjunções e disjunções - fortuna crítica</i> -.....	35
Capítulo II - <i>Rosa: o escritor dos rios</i>	74
2.1. “Claro entre escuros”- a poesia e o Rio Araguaia -.....	75
2.2. O poema por imagem - a estrutura poética e o Rio Araguaia -.....	79
2.2.1. No Araguaia –I -.....	80
2.2.2. No Araguaia –II -.....	109
2.2.3. No Araguaia –III -	120
Capítulo III - <i>Rosa: o escritor das águas</i>	144
3.1. O lirismo da água	145
Capítulo IV - <i>Rosa, o escritor das cores</i>	191
4.1. 80 anos de poesia e cores	192
4.2. Outra vez, porque não?: As cores da poesia.....	249
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	301
REFERÊNCIAS	306
BIBLIOGRAFIA GERAL	309
ACERVO CONSULTADO	317

INTRODUÇÃO

*E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia
prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as
satisfações antes da consciência das necessidades.*
(ROSA, *Primeiras estórias: As margens da alegria*)

Esta tese visa analisar *Magma*, gênese poética de João Guimarães Rosa, coletânea anônima até meados de 1996, pouco reconhecida por seus méritos poéticos. Para analisar a obra retomamos o contexto de produção, a fortuna crítica e a recepção da obra. O estudo apresentado nesta tese resulta do levantamento anterior e das pesquisas no acervo do escritor disponível na biblioteca do I.E.B. – USP, que revelou e confirmou hipóteses levantadas ao longo da pesquisa, entre as mesmas o fato de existirem inúmeros estudos sobre a poesia em *Grande Sertão: veredas*, por outro lado, raríssimos estudos que investigam *Magma*, também raríssimos estudos que investigam a relação de *Magma* com obras subsequentes do escritor Guimarães Rosa, de que a nosso ver *Grande Sertão: veredas* é ponto culminante. Ou seja, se por um lado há inúmeras investigações críticas e teóricas sobre o texto maior de João Guimarães Rosa e sobre a poesia ali contida, pouco há sobre o germe da poesia de Rosa.

Assim, depois de refletir sobre o assunto o foco da pesquisa centralizou-se por definitivo em *Magma* e, por conseqüente na relação da coletânea com obras subsequentes do escritor. Para tanto, selecionamos o ritmo e as imagens como objeto a ser analisado na coletânea e no estudo da relação entre às obras; ainda, partimos das vertentes apontadas pela fortuna crítica de *Magma* e acrescentamos ao estudo novas dimensões que serão mostradas ao longo dos capítulos. Assim sendo, comprovar-se-á ao final da tese que o caminho metodológico se mostrou eficiente diante do *corpus*. A perspectiva analógica proporcionou segurança às discussões e mostrou-se necessária na condução de contrastantes posições críticas, além disso, a convocação de quadros teóricos divergentes e distintos permitiu enfrentamento teórico compatível à metodologia. A análise amplia-se à medida que consiste não somente em analisar a espessura da obra, mas trazê-la para o cenário da discussão, sobretudo em saber até que ponto a coletânea afasta-se e aproxima-se do Modernismo brasileiro.

Nos estudos apontados a seguir, parte sobre *Grande Sertão: vereda* encontramos vasto material a apontar para às vertentes que foram analisadas nesta pesquisa, parte das mesmas encontram-se sumariadas pela fortuna crítica de *Magma*, outra parte amplamente

estudada pelos especialistas do conjunto da obra, como exemplo citamos Francis Utéza, *A metafísica do Grande Sertão* (1994); *A poética migrante de Guimarães Rosa* (2008), de José Carlos Garbuglio; Luiz Roncari, em *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (2004); *Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa* (2002); Willi Bolle em *Fórmula e Fábula* (1973); Kathrin H. Rosenfeld, em *Os caminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas* (1993) e, por fim, Heloisa Vilhena de Araújo, em *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa* (1996). Trabalhos substanciosos e importantes mostram o quanto a animália, a terra, o primitivismo, o nacionalismo, etc., encontram-se presentes em obras subsequentes à *Magma*. Em *Magma* encontramos versos nos quais as vertentes citadas existem.

O capítulo (1) divide-se em duas partes. A primeira parte traduz-se como apanhado sucinto de estudos críticos posteriores ao surgimento de *Magma* que tratam objetivamente do Modernismo literário brasileiro. A finalidade é levantar posicionamentos críticos com abordagem sobre a poesia, em seguida verificar o quanto há de aproximação entre os estudos críticos e *Magma*. A segunda parte trata da fortuna e recepção crítica da obra propõe, ainda, rever questões como: (i) manifestações do escritor em relação à gênese poética; e, (ii) a relação da coletânea com o Modernismo literário brasileiro.

O capítulo (2) analisa os poemas da série do Rio Araguaia. O intuito é apresentar as principais características dos poemas, além disso, analisar conteúdo/forma, em seguida concentramos a análise no desenvolvimento da imagem e no ritmo poético. Para além das questões postas analisamos a importância da temática sobre os rios, principalmente o Rio Araguaia, na sequência a relação estabelecida entre a temática e obras subsequentes do escritor. Por fim, levantamos a densidade da temática nas imagens e no ritmo e a relação que as mesmas adquirem em obras subsequentes do escritor. Creditamos maior esforço analítico ao capítulo porque acreditamos que poucos estudos se dedicaram às nuances expressivas da dimensão e porque os estudos voltam-se, em sua maioria, para vertentes primitivistas, nacionalistas, filosóficas e, às vezes, lúdica. Ou seja, se por um lado estudos críticos e teóricos sobre as dimensões filosóficas, sociológicas, linguísticas e etc, preponderam acerca do romance maior de João Guimarães Rosa e sobre a poesia ali contida existem, poucos estudos sobre o germe da sua poesia, principalmente sobre a expressão dos rios na poesia inaugural do escritor. Motivação relevante a nos induzir a pensar à expressão como parte significativa de *Magma*, com importância maior do que supunham os leitores a época de sua aparição e do que mesmo supunha o próprio escritor.

O capítulo (3), mais uma vez, volta-se para a vertente da água, analisa uma série de poemas em que a expressão da água predomina, agora, não mais relacionada com os rios. A proposta do capítulo é pôr em análise as características centralizadas na imagem e no ritmo. Insistimos no fato de que, por viés distintos, os conteúdos trazem significados aproximados a experiência de Rosa até aquele momento, com a arte, com a vida, com o mundo, principalmente, com a temática da água. Quanto à forma, o apuro formal é algo intrigante a ponto de afirmarmos que os poemas se apresentam munidos de simplicidade formal e com relevo substancial no conteúdo.

O capítulo (4) analisa a quarta vertente, ou seja, os sete poemas intitulados pelas cores: “Vermelho”, “Anil”, “Verde”, “Amarelo”, “Azul”, “Alaranjado” e “Rôxo”, e destaca, também, as características lúdicas. O problema do lúdico foi formulado a partir da ideia de *jogo* e *visual* proposta por Ávila. As pesquisas confirmaram que, de fato há inúmeros estudos sobre a poesia em *Grande sertão: veredas*, mas são raríssimos os estudos que investigam a dimensão das cores na produção do escritor. *Magma* experiência única, fator que nos faz dedicarmo-nos a mostrar a importância das cores na gênese poética, mesma importância assumida no conjunto da obra do escritor. A originalidade temática da vertente perpassa o processo criador transformando-se a nosso ver, ao final, numa expressão poética singular.

Para o desenvolvimento das análises citamos a versão datilografada e disponível no arquivo do I. E. B./USP e a edição publicada em 1997 pela Nova Fronteira. *Magma* foi eleito o melhor livro de poesia pela Academia Brasileira de Letras conforme escreve Guilherme de Almeida em seu parecer de, 22/11/36, referendado na Sessão de 17/12/36. De acordo com o que se encontra nos registros do I.E.B. - USP foi conferido o primeiro prêmio de poesia “Categoria Inédito”, de acordo com registro no diploma emitido pela Academia em, 29 de junho de 1937. Assinado pelo presidente Hamyltho Napoly Paiva. A primeira e única publicação da coletânea saiu em 1997 pela Editora Nova Fronteira sem registro de autoria. O estudo de maior abrangência sobre a obra é anterior à sua publicação e diz respeito às pesquisas de Maria Célia Leonel que resultaram em livro publicado em 2000 sobre *Magma*.

Magma recebeu até meados de 2012 época em que se inicia esta pesquisa poucos estudos sistematizados, o pouco interesse por parte da crítica especializada e por parte de pesquisadores da obra tem significado de menor importância, primeiramente porque mesmo diante da manifestação do autor em não ver sua coletânea publicada; ainda, das afirmações de que os poemas não tinham aprofundamento poético, ou mesmo, nos instantes de inteira

negação da coletânea por parte do criador, os fatos em si não interferem na originalidade e autenticidade da obra. Diante disso, uma das proposições da tese é mostrar que há, sim, originalidade e autenticidade em *Magma*, e que as posições do autor diante da criação não levaram a obra ao esquecimento, como registrado em carta à Harriet de Onis:

O livro de poesias, este ainda não existe, nunca cheguei a publicá-lo. Foi um “ourage de jeunesse” (grifo do autor), depois disso minha maneira de sentir e perceber a poesia se transformou muito, distanciei-me demais “dele” (grifo do autor)”. Um dia sim, conto publicar outro (sublinhado pelo poeta) livro de poesias. Mas, quando?.¹

As preocupações de João Guimarães Rosa com relação à obra mostram-se em entrevista concedida à Günter Lorenz:

Não, tão mal não foi. Entretanto, escrevi um livro não muito pequeno de poemas (6), que até foi elogiado. Mas, logo e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou há ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; Mas de escrever simplesmente, eu não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tão pouco muito convincentes [...]. Principalmente descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. (ROSA, apud LORENZ, 1991, p. 70).

Em seu discurso de agradecimento por ocasião do prêmio concedido, afirma o escritor: “O *Magma* aqui dentro, reagiu, tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma, com quem talvez eu já não esteja muito de acordo [...]”². Na verdade, a posição do autor com relação aos seus primeiros versos demonstra o quanto há de distanciamento entre o escritor e sua poética fundadora. A primeira edição integral vem a público em 1997, o que coloca a coletânea em circulação e reabre discussões acerca de sua produção. A composição do livro distribui-se em 64 poemas. Nota Editorial, Parecer de Guilherme de Almeida, parte do discurso de João Guimarães Rosa proferido em agradecimento ao prêmio concedido à *Magma* pela Academia Brasileira de Letras.

¹ Cf. Carta de João Guimarães Rosa à Harriet de Onis, Rio de Janeiro, 24/04/1959, p. 2.

² ROSA, 1997, p. 9.

Magma prenuncia temas e conteúdos que nas obras subsequentes serão desenvolvidos com profundidade requerida. Inicialmente, os poemas adversos ao contexto em que aparecem, refletem a jovialidade do escritor; refletem também a posição de quem observou e interpretou o final do séc. XIX e viveu os primeiros anos do século XX. Como observa Rosa em entrevista concedida à Günter Lorenz³ “Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente”. Poucos estudos críticos apontam para a autenticidade e poeticidade de *Magma* o que fortaleceu nosso interesse pela obra, principalmente no sentido de evidenciar a coletânea como fonte natural doadora.

Contextualizando a obra no cenário do início do século XX é preciso afirmar, quando vem a público a coletânea, em 1936, o contexto de produção literária do Modernismo brasileiro por um lado já não vivia a efervescência dos primeiros anos do Modernismo, basta lembrar Joaquim Inojosa (1984, p.12), ao se posicionar duplamente, primeiro, com relação aos ‘moços’ tão adeptos, ainda, aos ideais de vanguarda, diz o crítico: “Realizemos a arte da hora actual”, numa total demonstração de que a poesia deveria absolutamente ser de ruptura de rebelião”, segundo, ao insistir numa poesia efetivamente nacional. Do outro lado, o impacto da prosa literária brasileira da geração de 1930 percorria o país e tomava conta dos escritores do Nordeste. Noutra frente, o início dos ideais estéticos e poéticos da geração de 45 já havia surgido.

As análises não trazem comparações entre a coletânea e obras anteriores ao aparecimento de *Magma*, visam obras que vieram a público a partir de 1937. Consideramos a diferença de gêneros quando feitos os procedimentos comparativos. Assim sendo, lembramos que boa parte de *Magma*⁴ aproxima-se das manifestações líricas que tomaram

³ Cf. LORENZ, Gutenz. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In:_____. COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991, p. 72.

⁴ Ressaltamos que passados os anos a importância do aparecimento da coletânea é registrada novamente por um dos julgadores de 1936. Guilherme de Almeida publica no *Estado de São Paulo*, novembro, 23, 1967, à página 7, crônica intitulada, *Pelos negados versos*, que anunciam os poemas de *Magma*: “Que versos? – os de Guimarães Rosa. Mas por que? Dessa grande presença, subitamente engolfada em ausência, o muito que de bem e de bom se tem dito é pouco ainda. Mas nessa comovida e justa celebração vem-se, entretanto, cometendo um insistente erro que eu não sei e não posso desculpar: a negação do poeta. Quando não silenciam, desterram, “ad licitum”, para um absurdo Oblivion o livro de estréia de Guimarães Rosa. “Seu esquecido livro de poemas” – escrevem estes. “Coleção de versos desconhecidos” – dizem alguns. “Livro de poesias caído no esquecimento” – afirmam outros... Não compreendo essa... o quê essa incompreensão. Por dois motivos: - 1º porque também sou poeta; 2º porque conheci de perto aquela poesia. E explico-os. Assim: 1º) A obra de todo verdadeiro artista é UMA. Não se lhe podem subtrair “momentos”. E círculo geométrico descrito por um centro único. E um ser, no qual todos os órgãos são essenciais: - e é justamente a sua interdependência que faz a vida. Se não tivesse existido “Magma”, não viria, doze anos depois, “Sagarana”; e a seguir elos de uma associação de idéias, o resto glorificador do TODO. 2º) Conheci profundamente os versos com os quais Guimarães Rosa concorreu ao prêmio de poesia da Academia de Letras. Por duas vezes servi, no “Petit Trianon”, à Comissão Julgadora do Concurso de poesia, dando meu voto a dois poetas respectivamente: Guimarães Rosa e Cecília

conta do Modernismo brasileiro, veremos o predomínio a dimensão da água. Doutra parte verificamos que boa parte dos versos da coletânea, seja na dimensão dos ‘rios’ ou nos poemas intitulados pelas ‘cores’ a tradição do verso lírico, tradição aliada à exploração humana em que o eu lírico se sobrepõe, aliás Merquior (1965), em seus estudos sobre a literatura brasileira apontou esse fator como determinante na poesia do início do séc. XX.

Á medida que as análises evoluem outro importante aspecto surge, o papel e a função das imagens e do ritmo poético na constituição dos versos. Visando compreendê-los, torna-se necessário de início analisar os significados de poesia atribuídos pelo escritor de *Sagarana* uma vez que as inúmeras definições do termo encontradas em entrevistas, obras e discursos disponibilizadas, principalmente aquelas existentes no romance de 1956 têm ressonância na coletânea de 36. A abundância de definições exige retomar aquelas com maior significado dentro da tese. Rosa em entrevista concedida à Günter Lorenz: “A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia [...]”⁵, afirmação que demonstra o quanto o escritor diferencia filosofia de poesia, talvez, a falta de transcendência nos poemas de 36 possa ser explicada pelo exemplo anterior. Embora as posições do escritor sejam insuficientes quando se trata de esclarecer a poeticidade da coletânea ou mesmo para esclarecer definitivamente o termo “poesia”, o fato é, as analogias existem.

Basta ver as imagens e o ritmo poéticos dos versos de 36 que em tese se aproximam do processo estético que originou *Sezão* (1937)⁶, contos que após passarem por concurso o

Meirelles. Votos de convicção. De toda obra de Rosa o único volume que não possui é justamente “Magma”. Mas tenho boa memória... para o que é bom. E tenho presente, neste instante, ao meu pensamento dois poemas que considere magníficos dentre os originais do estreante: um sobre o “Araguaia, longo, forte, épico; e outro saborosamente descritivo: a aposta com a chuva. Mineiro, da região serrana, o poeta está a cavalo; sente no ar o cheiro-gosto da chuva que ameaça: cheiro-gosto de terra e folhas molhadas. E da montanha desce a cortina; e vem vindo; avança, e o cavaleiro aposta corrida com a chuva. Aquele galope, aquele cheiro de mato e sol a água e poeira... a louca fuga... Um grande poema. E no entanto, com muito mais, não pelo autor, mas por outrem negados. Com que direito, senhores?! Qual!.

⁵ Ibidem, 1991, p. 68.

⁶ Cf. consulta nos originais da obra muitos termos e títulos dos poemas que aparecem na gênese poética de João Guimarães Rosa, reaparecem na obra de 1937. Palavras como, *maleita*, título de um dos poemas de *Magma*; vejamos outros sentidos encontrados para o termo, *Maleita*, segundo o narrador tem o significado de mulher:” - A moça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha ella!... É bonita, muito bonita! É a sezão... Mas não quero... quero não!... Bem que o Doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse... você lembra?... Disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos e na hora da gente tremer era ella quem vinha... e a gente não via, mas era ella quem estava mesmo beijando a gente... Mas acaba de contar a história, Primo...” (1937, p. 16); No poema, Ritmo Selvagens há uma imagem de um canoieiro que também vimos se repetir em *Sezão*: “- O senhor está cansado de saber!... “ahi a canõinha sumiu na volta do rio...” (1937, p. 16). Recorrência à palavra amarela, como por exemplo na frase “Estremecem, amarelas, as flores da aroeira...” (1937, p. 21). Recorrência à palavra cacique no conto *Trem de Ferro* “ E, atrás, ladeando o cabeçalho avançado entre eles como audo promontoio de madeira, enormes, compenetradíssimos, tão tamanhões o quanto podem crer, os membros da honrada junta de coice: Realejo,

escritor publicou com o título de *Sagarana* (1946). As afinidades entre *Magma* e *Sezão* interessam-nos, pois, de certa maneira coloca à mostra estilos muito próximos. A discussão retoma importante fator, o estilo que Rosa trouxe a público entre 1936-37 e o fato de que, naquele momento textos fundantes revelam práticas de escrita singulares, embora o primeiro, *Magma*, revele-se único nesse sentido, tendo a poesia como ponto de partida. Além da análise aos fatores elencados acima discutiremos os desdobramentos que a fortuna crítica do escritor apresenta, em sua maioria debruçam-se sobre a poesia na prosa, o que os fazem evidenciarem a poesia na prosa em detrimento dos determinantes da poesia fundante. Diante de posições críticas divergentes e convergentes pontuo o exemplo a seguir: “Guimarães Rosa é um viajante e sua poética tem vocação plurilingüística, intercultural e transnacional”⁷, no caso específico o posicionamento crítico insiste em abordar a poética da prosa e não da poesia, tal exemplo visa caracterizar por meio da palavra ‘poética’ a prosa.

Tal tarefa implica por um lado, de forma complementar, observar o quanto a percepção da crítica acerca do texto de 1937 é dinâmica, detém-se de maneira peculiar sobre os processos estéticos de *Sezão*, com isso fornece visualização adequada dos fenômenos que aparecem em 37, aliás relevantes do ponto de vista estético, principalmente porque constituem material significativo ao se analisar *Magma*. Explico. Do ponto de vista da criação demarcamos a trajetória criativa do escritor que, em dez anos, registra-se o aparecimento de textos fundantes. Do ponto de vista crítico *Sezão* ilustra muito do que se encontra em *Magma*. Marques Rebêlo, membro da comissão julgadora do prêmio *Humberto de Campos* (grifo nosso) considera:

Ficou resolvido que dentre os selecionados fossem escolhidos aqueles que deviam entrar em primeiro escrutínio. Escolhi os seguintes: “ “Contos” de Viator; - livro grande, de cerca de 500 páginas, intensamente escrito. Qualidades excepcionais, não só de contista, como de escritor propriamente. Conhecedor forte da vida brasileira, segurança absoluta na

laranjo boniteiro, calçando quatro polainas bem brancas, e Cacique, bochechudo,...” (1937, p. 27). Uso de frases grafadas com hífens: “O que é que está fazendo o bezerro-de-homem-que-vae-sempre-nafrente-com-o-outro-paú-comprido?... Rio, negra. No poema *No Araguaia III* há um verso que faz menção a uma luzinha, já, em *Sezão* tem uma personagem como mesmo nome: “[...] Também, não quero nenhuma!... Quero só ella... Luisinha!... Outra marcação linguística interessante é a recorrência à pontuação, muitas reticências, exclamações e interrogações, em abundância. Ainda, o apego do narrador a palavras como, *cantiga*, *amor*. Outra característica a se observar diz respeito a proximidade que existe entre os escritos de *Magma* e *Sezão*, no que diz respeito a sonoridade, a construção da linguagem, ao ritmo e a construção das imagens.

⁷ SCARPELLI, Marli Fantini. **A fronteira transnacional do grande sertão rosiano**. Via Atlântica, 2000, v. 4.

exposição dos seus ambientes, dialogo muito bem feito, elevação de ideias, bom gosto” (grifos do autor).⁸

O distanciamento entre o aparecimento de *Magma* e *Sezão* é de apenas um ano, mesmo que os versos de *Magma* tenham sido construídos bem antes do aparecimento, as qualidades elencadas por Rêbello ao mencionar Rosa como conhecedor forte da vida brasileira e segurança absoluta na exposição dos seus ambientes impacta também em 36. Chamo à atenção para o fato de que versos de *Magma* atendem às qualidades citadas, apontam e anunciam as dimensões das cores, dos rios e da água, as questões apontadas por Rêbello ao referir-se à exposição dos ambientes são suficientes para lembrar das dimensões.

Por fim, sublinhamos pelo crítico a qualidade e a experiência do escritor com a palavra *poética* (grifo nosso), registramos outra posição do escritor “Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa” (ROSA, apud LORENZ, 1991, p. 74). Rosa pensa por analogia e ao falar de poética relaciona-a ao termo ‘credo’ (grifo nosso) com o objetivo de construir a imagem. Um ponto desse panorama de criação por analogia é intrigante porque garante ver *Magma* a partir de semelhanças estruturais com outras obras do escritor. Além disso, e da mesma forma como foi observado anteriormente o subjetivismo da coletânea exerce papel importante no desenvolvimento dos versos, às vezes a maneira racional mantém analogia com o sentido acima, às vezes, o verso, de maneira emotivamente ingênua, também, mantém-se próximo do mesmo sentido empregado pelo escritor. No caso de *Magma* nem sempre a fortuna crítica de Rosa seguiu orientação similar como a encontrada em Rêbello e, isso, em parte, se deve às colocações do escritor acerca da coletânea e, até mesmo, acerca de questões amplas como por exemplo o significado de poética visto acima. Exemplifico com parte do discurso de Rosa proferido por ocasião do recebimento do Prêmio concedido à *Magma* na Academia Brasileira de Letras:

O magma, aqui dentro, reagiu e tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma, com que talvez eu já não esteja muito de acordo, mas a que a vossa consagração me fez força a respeitar.⁹

Magma pertence ao complexo universo da literatura, o que é inegável e deve ser entendido como obra independente dos adjetivos que possam ter sido atribuídos à coletânea,

⁸ RÊBELO. João Guimarães Rosa. 1939. I.E.B./USP, r01,001, caixa 087.

⁹ Idem, op. cit., 1997.

o reconhecimento da autenticidade e poeticidade de sua expressão solicita da tese análise dos fenômenos que compõem a estrutura dos versos. Oitenta (80) anos após o aparecimento de *Magma* estudá-la significa revisitar a fonte poética, ou seja, ter contato com a “visão de essência”¹⁰ de Rosa.

¹⁰ HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. São Paulo: Ideias Letras, 2006, p. 4 Disponível em: <<http://www.ruipaz.pro.br/fenomenologia/husserl.pdf>>. Consulta em 01/09/2015.

CAPÍTULO I

Magma: 80 anos de recepção e fortuna crítica

“Carece de ter coragem...Carece de ter muita coragem...”
(ROSA, *Grande Sertão: veredas*)

1. Recepção da obra - 80 anos de aceitação e negação -

“Dentro de mim eu tenho um sono, e fora de mim eu vejo um sonho.”
(João Guimarães Rosa)

Ainda que pese o fato de João Guimarães Rosa não ter publicado *Magma* em vida a coletânea foi premiada, portanto natural fosse que surgissem em antologias literárias textos críticos ou comentários sobre a obra. Entretanto, ou porque a não publicação em vida pelo autor impediu a melhor recepção da obra ou porque seu autor relegou-a a segundo plano, ou mesmo porque a crítica esteve desatenta a esse livro premiado, *Magma* recebeu à época de seu surgimento e nas décadas posteriores recepção modesta. O esquecimento por sua vez é resultante de vários fatores passíveis de serem demonstrados, também demonstrar quando a crítica literária começa a interessar-se e revelar a coletânea.

O movimento ganha intensidade, nesse sentido torna-se imperativo estudá-lo uma vez que o conjunto possibilita conhecer o contexto de produção da coletânea assim como os anos subsequentes ao aparecimento. Tristão de Athayde, em *Contribuição à história do modernismo* (1939), livro publicado logo após o aparecimento de *Magma* e no calor das discussões sobre o aparecimento dos poemas e do autor sob o codinome de “Viator” não apresenta comentário sobre a obra e nem referência acerca do surgimento de João Guimarães Rosa como poeta. Talvez, a aproximação da obra de 39 ao aparecimento de *Magma* justifique a falta de menção, entretanto é bom frisar que boa parte da crítica daquele período tinha conhecimento do concurso do qual participou o escritor e venceu, tinha, também, conhecimento dos seus ganhadores, além, claro das várias notas que veicularam nos jornais.

Caso notório encontra-se na avaliação de Graciliano Ramos, um dos juízes do pleito, por ocasião do aparecimento de *Sezão*. O avaliador em entrevista concedida acerca do escritor mineiro, afirma que em 1944 encontrou-se com o escritor de *Terceiras Estórias*, através de Ildefonso Falcão. Ramos ao cumprimentá-lo é indagado por Rosa sobre o resultado do concurso com naturalidade, aliás Rosa sempre demonstrou sobriedade com relação à sua obra e aos julgamentos que da mesma faziam, assim foi o aparecimento da gênese poética e outras aparições como visto na citação a seguir:

- O senhor figurou num júri que julgou um livro meu em 1938.
- Como era o seu pseudônimo?
- Viator.
- Ah! O senhor é o médico mineiro que andei procurando?. Idelfonso Falcão ignorava que Rosa fosse médico, mineiro e literato. Fiz camaradagem rápida com o secretário da embaixada.
- Sabe que votei contra o seu livro?
- Sei, respondeu-me sem nenhum ressentimento.¹¹

A sobriedade demonstrada pelo escritor, diante dos quais avaliavam sua obra, chamou à atenção daqueles que faziam parte direta e indiretamente de seu círculo. Em análise ao conjunto da obra assegura Graciliano:

A arte de Rosa é terrivelmente difícil. Esse anti-modernista repele o improviso. Com imenso esforço escolhe palavras simples e nos dá impressão de vida numa nesga de caatinga, num gesto de caboclo, numa conversa cheia de provérbios matutos¹².

O criador de *Vidas Secas* em sua avaliação sobre o conjunto da obra do escritor mineiro traz para o cenário da discussão a impossibilidade de enquadramento da obra de Rosa em período literário determinado, como por exemplo no Modernismo brasileiro, avaliação que segundo a análise estende-se à *Magma*.

Afrânio Peixoto, em *Panorama da literatura brasileira* (1940), livro publicado após o aparecimento da obra não registra a poesia inicial de Rosa nem o menciona como poeta. Caminham na mesma direção Alceu Amoroso Lima, em *Primeiros estudos, contribuição à história do modernismo literário* (1948), e Mário da Silva Brito, em *Histórias do modernismo brasileiro* (1958), nas referidas antologias não há informações acerca da poesia de Rosa. Ainda, na década de 1950 surge *Autores contemporâneos brasileiros* (1951), de Dulce Salles Cunha. Da mesma autora, *Poesia do modernismo* (1969) que relaciona escritores com poéticas escritas quase à época da publicação de *Magma*, entre eles, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Raul Bopp e Cecília Meireles, sem destaque para *Magma*.

Aliás, é necessário mostrar de maneira sucinta a relação que há entre a poesia do terceiro poeta elencado anteriormente e a gênese poética de Rosa, de certa forma revela o contexto em que surgiu a obra do escritor e do poeta Cassiano Ricardo (1895-1974).

¹¹ Cf. encontramos em **Conversa de bastidores**, Revista: A Casa, 1946, p. 26.

¹² Idem, op. cit., 1946, p. 26.

A hipótese levantada mostrar que a poética cassiana parece apresentar pontos de contatos com a poesia de Rosa, principalmente no que diz respeito à construção das imagens. Tristão de Athayde (1950), ao escrever o prefácio da obra completa de Ricardo afirmou que *Vamos Caçar Papagaios* (1926) e *O Sangue das Horas* (1940), representam a fase nacionalista de tendência nativista; já, a fase de feição universal e metafísica abstrata começa com *Um Dia Depois do Outro* (1947) e *O Elefante que Fugiu do Circo* (1950).

Para o crítico entre, 1915 e 1950, a presença do poeta transforma-se na própria imagem do fluxo da poesia brasileira. Athayde menciona a obra de 1940 de Cassiano Ricardo como sendo de 1943 incluindo-a entre os livros de cunho universalizante. Outro crítico e leitor da obra do poeta é Eduardo Portella, em *Dimensões I: O livro e a perspectiva, crítica literária* (1978), mostra a importância da segunda fase da poesia de Cassiano, segundo o crítico o poeta adere inteiramente ao Modernismo brasileiro, momento em que surgem poemas ligados ao nacionalismo dominante, o crítico considera que nessa obra o poeta cede “[...] à liberdade de expressão e volta-se para as nossas constantes marcas nativistas” (p. 92). De certa maneira, há marcas temáticas na poesia de Rosa, principalmente naquelas em que o Rio Araguaia predomina que se aproximam do nacionalismo e do nativismo apontados na poesia de Cassiano Ricardo.

Registramos ainda a posição de Dulce Salles Cunha que ao tratar da fase pós-heróica do Modernismo brasileiro afirma que poetas daquela geração passaram a encontrar inspiração em fonte como a memória, no uso de analogias, na imersão emotiva e alusões que “[...] ligam situações atuais às situações passadas e se convertem num novo valor poético – são elos que sincronizam tempos pretéritos e presentes [...]” (CUNHA, 1969, p. 25). Poesia que se encontra repleta de impressões e sensações sem preocupação direta com a realidade. A menção ao uso de analogias, imersão emotiva e alusões cabem sobretudo a poemas como: “Reportagem” e “Gargalhada” de Rosa, porém *Magma* é desconsiderada pela autora. Aliás, as analogias de natureza alusiva ou emotiva às quais a pesquisadora considera elos temporais, podem ser encontradas nos versos rosianos. Primeiro, o caráter analógico não tem por função única a representação literal do objeto do passado, segundo, ao representar o objeto, faz-se por meio, muitas vezes, de comparações e alusões a revelaram o ser, a vida, a realidade. A título de ilustração, nos versos de “Gargalhada” metaforicamente o ser é representado ora pela *gargalhada* do título, ora pelas marcas linguísticas encontradas entre os versos 62-76 do poema “Reportagem”.

Dentre às fontes consultadas, Antônio Soares Amora, em *História da literatura brasileira* (1973), vê na década de 30 movimento que buscava entre outros aspectos novos rumos para a literatura brasileira, embora somente efetive-se de maneira contundente na prosa. No mesmo trabalho o crítico avalia que as características da poesia passa a diferenciar-se de texto para texto, principalmente no que diz respeito às idiossincrasias contextuais, pensamento que, também, Irlemar Chiampi, em sua análise sobre a arte moderna lembra : “As diferenças nacionais impuseram intensidades diversas, motivações particulares e ritmos de apropriação das ideias da arte moderna, regulados pela força das tradições locais” (2010, p. 13), na verdade, a poesia de *Magma* é reulada por essas forças apresentadas pelos críticos. Se, por um lado adere às idiossincrasias textuais, por outro lado a intensidade, as motivações e os ritmos particulares nutrem a poesia de Rosa.

Antônio Soares Amora afirma que, passada a fase do pitoresco brasileiro¹³ tanto escritores quanto poetas, entre as décadas de 30 e 45 do Modernismo brasileiro buscavam novas manifestações, via-se agora surgir “[...] um Modernismo comedido, tão preocupado em fazer concessões a ‘modernidades’, formais e temáticas, desde que não muito ousadas, como em utilizar soluções que haviam sido consagradas pelas tradições [...]”¹⁴, situação poética pouco aceita pelo público. Entre os escritores adeptos às tendências apontadas, destacam-se: Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Embora, não pretendamos nos inserir no espinhoso debate sobre tais concessões, afirmamos à irreverência do conteúdo de “A Iara” que corporifica temática comedida ao tematizar o tema indígena. Na visão de Soares, a fase revolucionária aquela em que a poesia entraria num intenso processo de pesquisas expressivas, somente atingiria esse ideal a partir de 45, para o crítico a poesia desse período continuaria incompreendida pelo público e, somente aceita ao final da década de 40. Por fim, experiência lírica que o público vivenciaria e entenderia tem seu fim somente em 1940.

Sucintamente, a posição de Amora acerca das primeiras décadas do Modernismo brasileiro, em parte aplica à coletânea, visto que os versos de *Magma* tendem ao comedimento poético, como bem exemplifica “Tentativa” o artificialismo do conteúdo e mínimo desenvolvimento de racionalização poética¹⁵, verifica-se ainda incidência de

¹³ AMORA. 1973. p. 193.

¹⁴ Idem, op. cit., 1973, p. 193.

¹⁵ Idem, op. cit., 1973, p. 174-176.

artificialismo no que diz respeito ao uso de palavras que ora repetem-se, ora são furtadas do verso, é notável o número de versos em que o aspecto predomina. Aliás, a incidência não é uso exclusivo do Modernismo brasileiro, como não é utilizado pela primeira vez por Rosa, o recurso predomina em poemas ligados ao Barroco literário, característica inclusive que vimos florescer e agigantar-se no Barroco literário brasileiro.

Ainda, na mesma antologia Soares acrescenta que nessa fase, 1920-30, surgem obras com poesia mais vigorosa, vertiginosamente sensorial, afetiva, algumas vezes dramática, lúdica e desmedida. Amora destaca que, em síntese o quadro formado por obras com tais características mergulham o homem na natureza o que faz surgir, às vezes, poesia de cunho patética, outras vezes meditativa, outras vezes intelectual, icônica, primitiva, nacionalista, o que lembra estilos poéticos de períodos bem próximos ao seu surgimento. Sentimento poético que propicia “[...] valor maior, portanto, à problemática, à posição de vanguarda do poeta, do que às referenciais formais [...]”¹⁶.

O crítico reconhece na poesia de escritores da época focalizada, 1930, posição vanguardista de cunho eminentemente barroquista, a arte totalmente a serviço da voluptuosidade sentimental como também da ciência do espaço, o que nos faz pensar no caso de *Magma*, obra em que o lirismo poético retoma certo sentimentalismo e ao mesmo tempo volta-se para o espaço. Exemplificamos com “Assombramento” e “Gruta do Maquiné”. No primeiro poema a mínima profundidade temática é suavizada em parte pela assimilação de procedimentos líricos tradicionais, aliás o mesmo procedimento Merquior (1965), apontou existir na lírica de Manuel Bandeira. O verso está repleto de ‘lua cheia’, ‘quaresma’, ‘orações tétrica’, ‘almas do purgatório’, ‘osso de defunto’, ‘mulas-sem-cabeça’, ‘lobisomem’, ‘velha igreja’, ‘caixões preto’s que compõem o repertório da poesia.

Por fim, para Soares Amora o período apontado marca definitivamente a chegada de “Uma poesia moderna que desse nos dramas profundos do homem atual, mesmo na realidade brasileira, um perene humano e, portanto, perene artístico”¹⁷. Os primeiros poemas de Rosa aludem à perenidade humana apontada pelo crítico e, mais propriamente do que uma reflexão rigorosa sobre o fazer literário dos versos. Vê-se que há por um lado notória divergência e por outro lado notória confluência de ideias acerca das definições e do que constitui a poesia dos primeiros anos do Modernismo. Irlemar Chiampi (2010), fala de regionalismos e universalismo, já, Soares (1973), discute a presença de uma literatura

¹⁶Idem, op. cit., 1973, p. 176-184.

¹⁷Idem, op. cit., p. 207.

moderna que abraça tendências próximas da posição anterior que não difere da posição de 69, apontada por Dulce (1969).

Antonio Candido e J. A. Castello, em *Presença da literatura brasileira* (1974), acentuam que, na década de 30, a poesia tende ao equilíbrio e à estabilidade, volta-se para os versos livres que coexistem ao lado de “[...] formas regulares, estrofes de redondilhas, baladas, sonetos brancos e rimados, novos jogos com o decassílabo, mostra de que o Modernismo suspendera, mas não abolira as formas tradicionais[...]”¹⁸ os procedimentos são encontrados em *Magma*. Equilíbrio temático e estabilidade formal marcam parte dos versos de “Ritmos Selvagens” e “Boiada” nos quais se acha representado a construção de ritmo poético de natureza qualitativa e concreta, por outro lado observa-se também o verso livre, elemento secundário do ponto de vista da criação utilizado com o propósito de trazer liberdade versificatória que tanto o escritor buscou exprimir. Nos poemas anteriores têm-se a vantagem de perceber a realidade do objeto ampliar-se à mediada que a imagem se constitui real e potencialmente, aliás como afirma Paz (1982, p. 85), para se ter frase poética completa é necessário que a imagem ocorra de maneira real e potencialmente. Porém, as desvantagens estão ligadas ao mesmo fator, à imagem, a mesma é afetada pela realidade de maneira intensa demais, prejudicando a qualidade dos versos.

Ilustremos com “Boiada” as afirmações acima, desde o título o modo de construção do lirismo poético é a sobriedade temática; a segunda, talvez, tão singular quanto a primeira, revela o lirismo ligado à temática da animália. Aliás, o tema não passou despercebido a Merquior (1965, p. 27), ao analisar a obra de Drummond, em exato *A Rosa do Povo* mostrou tratar o poema dos sentimentos coletivos, versos livres e lirismo por meio de termos como: a terra, a geografia, a pecuária, a vegetação, a fauna e a flora, material que segundo o crítico dá forma ao poema. No caso de “Boiada” as principais características do lirismo se dão por meio da experiência com alusões, oralidade, religiosidade, e morte, o que em parte demonstramos nos versos a seguir: - “Olha a vaca malhada/investindo os outros!... Ferra a vara Raimundo!...”; ou “Cacundas ondulantes, desabatadas, como as águas de um rio, “- “Eh boi!...Eh boi!..., [...] por esse mundão de Deus, Então João Nanico, por que canta assim!?, Gabarro e peste mataram tudo[...]”¹⁹, fragmento que se apegua à oralidade; ou mesmo em: “- Fugiu, que tempo, foi para a Bahia, por esse

¹⁸ Idem, op. cit., p. 24.

¹⁹ Idem, op., cit. 1997, p. 28-32.

mundão de Deus... (grifo do autor)”; assim como a morte: - “Morreu no eito, já faz um ano, picado de urutu...” (ROSA, 1997, p. 28-32, grifos do autor). O estudo das características é de natureza analítica, refere-se a grupo de manifestações poéticas que têm em comum estilo manifestado sutilmente e de maneiras distintas. Dessa forma, o estilo surge de maneira elementar, o que necessita de análise de sua variação e uniformidade, para que cheuemos aos termos e procedimentos.

Acrescentamos, entre os traços singulares do lirismo o papel da animália distingue-se, tema desenvolvido com precisão por boa parte da recepção²⁰ crítica da obra do escritor. Noutra direção tem-se ainda o papel das intertextualidades, as mesmas ganharão densidade ao longo dos capítulos, convém atentar para o fato de que o desempenho das imagens poéticas dos textos subsequentes atrela-se de alguma maneira aos versos de 36. O resultado é o surimento de duas importantes fontes, a primeira, as imagens que existem nos versos de *Magma*, a segunda, as imagens que temos nas frases das obras posteriores. Com relação ao tema por ora mostremos a título de ilustração fragmento de “Boiada”: “[...] na soltura sem fim do Chapadão do Urucuia...,”²¹, parte do verso reaparecerá em *Grande Sertão: veredas*, o que confirma a hipótese de que a gênese poética torna-se no conjunto da obra origem fundadora.

Em *Iniciação à literatura brasileira* (2010, p. 101), ao avaliar o decênio que vai de 30 a 1940, Candido evidencia que esses anos “[...] foram de modernização geral, em sentido lato, [...] passando pelo ensino, a edição, a crítica, a produção literária.”, para o crítico prevalece no Modernismo brasileiro de 30 temas prioritários, entre os mesmos a religião. “Reportagem” e “Iniciação” abordam a religiosidade, tema central do lirismo, nos poemas há sóbria tematização sobre o eu universal. A diversidade dos conteúdos do poema que de maneira qualitativa e concreta preenche a imagem e representa situações diferentes: a primeira dela é formada principalmente por grande diversidade de situações em que se percebe variedade da unidade poética; já, a segunda situação é encontrada em baixa proporção, diz respeito ao caráter fabuloso das estórias contadas. Citmos como exemplo a menção à tragicidade, as catástrofes, à metáfora do ‘ranger dos dentes’ e as terríveis forças verticais que participam dos versos de “Iniciação”, enfim, a correlação entre às citações e a

²⁰ Cf. Tese de Doutorado: **Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana**, de João Guimarães Rosa, de José Quintão de Oliveira, 2008, Faculdade Letras da UFMG.

²¹ Ibidem, op., cit. 1997, p. 28.

narração de Riobaldo²². A temática é relevante e recebe tratamento porque reaparece em, 1946 e 1956, portanto para dar conta da diversidade da investigação insistimos nos indicadores que Rosa não esquece, os conteúdos poéticos da gênese, como se vê nas palavras do narrador.

Também Wilson Martins, em *A literatura brasileira* (1965), ao traçar a trajetória do Modernismo brasileiro chega a afirmar ser o estudo “[...] a história da ideia modernista, de seu aparecimento, caracteres e transformações através dos anos, mais do que uma história literária do período modernista.”²³, estudo a sugerir que o Modernismo apresenta aproximação com o sentido que assumiu o Expressionismo. Segundo o crítico irá prevalecer a língua do coração²⁴ e da verdadeira paixão²⁵, para o crítico no Modernismo brasileiro prevalece “[...] frases breves, incisivas, desprovidas de adjetivos, sacolejantes, munidas de pontos de exclamações; acrescente-se a intenção rítmica, os saltos, a falta de desenvolvimento[...].”(GARNIER, apud MARTINS, 1965, p. 44), enfim, no espírito do Expressionismo o substantivo e o verbo assumem a dianteira do verso, ou seja, “A isso junta-se o ritmo: tudo se torna impulso, atividade, dinâmica, violência: as frases simplificam-se, libertas de todo peso inútil.”²⁶. Neste sentido, o poema “A Aranha” é bom exemplo de frases breves, incisivas, pouquíssimos adjetivos, uso de pontos de interrogação com abundância e seguido de recorrentes reticências apresentam-se de maneira elevada.

Nos versos, o campo de representação lembra conceitos matemáticos (trigonometria, octogonal), traz sintagmas relacionados com signos circenses (treinos de trapézio e cordas); ou, ainda, é encontrado material poético com função de pôr em evidência às oposições, duplicidade e dualidade dos temas abordados: ‘velhice e morte’, ‘noite e dia’, ‘traça e destraça’; por outro lado elementos convergentes, como: ‘linha’, ‘trapézio’, ‘corda’ e ‘rede’ onde o eu poético assume função de processar o rico material anteriormente citado. Poesia compacta de quatro estrofes, sua unidade rítmica apresenta-se à luz das ambiguidades, e ao contrário de outros poemas da coletânea o tema da morte ganha destaque:

²². Personagem-narrador do romance **Grande Sertão: veredas** que vem a público em 1956.

²³ Idem, op. cit., p. 12.

²⁴ Ibidem, p. 44.

²⁵ Ibidem, p. 44.

²⁶ Idem, op. cit., p. 45.

“Aranha triste, aranha fiandeira, podendo envolver-se na tua própria teia, que tanto tardas em te amortalhar?”²⁷.

Wilson Martins retoma os apontamentos de uma consulta de Manuel Bandeira a Mario de Andrade acerca da definição do Expressionismo, para o último seria uma “Tendência artística moderna (de origem alemã) que procura subverter a visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo e de outros quaisquer elementos da arte” (MÁRIO, apud MARTINS, 1965, p. 45, grifo do autor). Para o crítico definição perfeitamente assentada para o Modernismo, e continua, “O expressionismo é, assim, o superestilo que termina por ser o antiestilo e, até, a ausência de estilo: aqui se encontra o ponto central de toda a problemática modernista[...]”²⁸, afirmações que levam o crítico a ponto diferente, “[...] é que, no conjunto, o Modernismo (como o expressionismo) *é uma escola de obras falhadas*”²⁹ (grifos do autor). Entre os escritores que se detiveram na fonte da Amazônia, cita Peregrino Júnior com “Pussanga” de 1929 – reeditado em 1931, e “Histórias da Amazônia” de 1936, obra já sem a força poética devida, depois Gastão Cruz com “Amazônia Misteriosa”, também de 1929. Aliás, o último poeta enquanto crítico chega a afirmar que os grandes nomes do Modernismo são: Mário, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade. Martins, em várias ocasiões do estudo esclarece que o Modernismo literário além do plano formal adotado pela primeira geração não desenvolveu nos primeiros anos e, mesmo, à frente textos literários de cunho filosófico. A poesia de Rosa parece não percorrer caminho análogo nesta direção, embora o viés filosófico surpreenda o leitor em poemas como: “Consciência Cósmica”.

Martins, insiste, quando os poetas do Modernismo brasileiro passaram a utilizar recursos como a inspiração por temas amazônicos foram vistos como Parnasianos³⁰. Martins, afirma que seria *Cobra Norato* o livro no qual, entre os demais, fala as vozes secretas daquele mundo enigmático que bem poderia conter o depósito inesgotável dos mitos brasileiros, mas em seus ensaios sobre a prosa e a poesia brasileira não há nenhuma menção aos poemas de *Magma* que certamente recuperam temas amazônicos. Sem se dedicar inteiramente à obra de Raul Bopp mostra o quanto o poeta buscou inspiração na

²⁷ Idem, op. cit., 1997, 101.

²⁸ Cf. MARTINS, 1965, p. 45-46.

²⁹ Ibidem, 1965, p. 46.

³⁰ Idem, op. cit., 1969, p. 15.

Amazônia: “[...] ao mesmo tempo, *Cobra Norato* (grifo do autor) é a suma de toda essa corrente, situando-se numa fronteira líquida, como a própria Amazônia [...]” acrescenta, ainda que o livro fala as vozes secretas daquele mundo enigmático que contém o depósito inesgotável dos mitos brasileiros. Para o crítico, a Amazônia alimentou a corrente do Modernismo por anos, talvez advenha dessa postura o fato de que o poeta ao se voltar para contextos tão díspares acabava construindo obra falha, uma vez que o imperativo estético se voltava para trabalho de natureza temática e não da forma. Ainda, de Raul Bopp, “Caboclo”, “Festa no Amazonas” e “Princípio” dialogam com poemas, como “O Caboclo d’Água”, “Araguaia I”, “Araguaia II”, “Araguaia III”, “Araguaia IV” e “Gruta do Maquiné”. Ao comparar os temas utilizados pelos dois escritores evidenciam-se valores muito aproximativos, caso a se exemplificar é a tendência à intertextualidade, recurso alternativo presente em referências e alusões, torna-se traço menos dominante nos poemas, traduz-se como busca de autenticidade expressiva. O lirismo de Rosa não se distancia do lirismo de poetas contemporâneos ao aparecimento da coletânea, mas é notável que às vezes, se assemelha, às vezes, se diferencia, ilustramos com poemas intitulados pelo Rio Araguaia.

Além disso, em Araguaia I, II, III e IV a variedade da unidade poética visa entre outros fatores tornar visível a diversidade rítmica, ou seja, pôr à mostra maior quantidade de ritmos possível, recurso que fecunda o lirismo-épico dos poemas. Nesse caso, cria-se ambiente fecundo no qual a densidade lírica cede lugar à densidade épica. Segundo Octavio Paz, “Graças ao ritmo percebemos essa correspondência universal [...] essa correspondência não é outra coisa senão a manifestação do ritmo”³¹, na verdade os poemas conjugam dimensões como as apontadas anteriormente em que a correspondência dos ritmos manifesta na estrutura versificatória uma cadeia de situações nas quais é possível perceber aspectos épico-líricos. No capítulo específico que trata da análise dos poemas mostraremos que a correspondência rítmica não se manifesta de maneira estável.

Sucintamente apresentamos o posicionamento de Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil* (1970), chegados os anos de 1930: “A expressão se faz mais densa [...], o que se procura é exprimir a verdade humana ou social de cada poeta [...]”³². Na segunda fase do período, a visão do crítico é que a Literatura brasileira mantém as experiências formais que vão do soneto ao verso curto. Ainda, seguindo essa linha de raciocínio, finalizada a primeira

³¹ PAZ, 1982, p. 70.

³² Idem, op. cit., 1970, p. 172.

fase observa-se agora “[...] uma expressão colorida com os sestros do local, do transitório, do compactuante com a realidade de em torno”³³. É evidente o quanto tais características, expressão colorida, sestro de local, transitoriedade são observadas na gênese poética rosiana, em que o espaço se harmoniza com a ideia de universalidade. Há exemplos significativos em “Ironia” e na série de poemas sobre o Rio Araguaia.

Caminhos do pensamento crítico (1980), e *As formas da literatura brasileira* (1984), vêm a público sem oferecerem registro acerca da coletânea. No primeiro estudo, registra-se apenas como inovadora, naquilo que diz respeito ao Modernismo, a obra de Guilherme de Almeida. Acerca do poeta contemporâneo de Rosa afirma: “[...] a poesia volta à simplicidade, ao ar livre, aos jogos claros, à terra virgem. Posicionamento crítico que se relaciona com a poesia de *Magma*. “Gruta do Maquiné” e “Maleita” são bons exemplos em que a simplicidade poética e a mata virgem são abordadas. “Maleita” tem uma exuberante marca primitivista, além da presença de vozes poéticas distintas. Ainda, os títulos dos poemas de Guilherme apresentam semelhanças com títulos de poemas de Rosa. Com data imprecisa, provavelmente entre, 1921-1946, *Carta do meu amor* vem a público, na obra há poemas como: “Os meus Haikais” e “Romance”. Em *Magma* há também “Hai-Kais”³⁴ com duas estrofes: “Romance I” e “Romance II”, o que é significativo uma vez que tanto o primeiro poeta, quanto Rosa publicaram Hai-Kais, dentre essas características há o fato de aproximações estilísticas entre os poemas.

Em 1970, surge *BLAISECENDRARS NO BRASIL e os modernistas* de Aracy A. Amaral, polêmica à parte interessa-nos contextualizar a visão emblamática de Cendrars sobre a poesia moderna, estudo que pouco ou quase nada fez avançar o debate ao considerar que a poesia brasileira atingia uma expressão lírica e bárbara, por mais de uma vez insistiu que “Deu-se um fenômeno de primitivismo.”(CENDRARS, apud AMARAL, 1970, p. 36), e vão além as convicções: “[...] o estilo novo, criado pela poesia atual, trabalha todas as modalidades da língua e do discurso,[...] criando formas as mais interessantes em torno da pronúncia, do tempo rítmico,[...] e da imagem verbal[...]

³³ Idem, *ibidem*, 1970, p. 190.

³⁴ Sobre a questão do poema “Hai-kai” é possível dizer: Rosa ao inseri-lo na coletânea chama à atenção para a construção dessa forma poética. No poema há duas estrofes intituladas por *Romance I e II* sobre as mesmas pode se dizer que a forma poética insere minimamente outra forma em sua espessura. Na poética rosiana, principalmente em “Hai-Kais” o termo *romance*, sub título, de um título maior parece interseccionar o presente ao passado. Nesse sentido, é importante demonstrar que o título *romance* representa um subsigno de um signo maior.

³⁵ *Ibidem*, op. cit., 1970, p. 36.

Magma não traz os impulsos apontados acima, há características que identificam marcas como a visão plástica da imagem, ritmos distintos e aproximação entre linguagem poética e referencial que são luzes nos versos. “Batuque” é visualmente sugestivo, experimenta e traduz o impulso criativo da imagem lírica e bárbara de maneira simbólica e criativa, embora a manifestação pode não ser aliada às manifestações modernistas. De fato, a naturalidade dos versos muitas vezes significa excesso de fantasia poética, a análise mostra o conteúdo, todavia, não afirmamos que a falta das modalidades da língua e do discurso tornem a expressão menos moderna, nem mesmo afirmamos que os estranhamentos verbais e os tempos rítmicos apresentam-se menos relevantes, se assim procedêssemos distorceríamos boa parte das leituras críticas já produzidas acerca do conjunto da obra do escritor. A ausência dos pontos elencados pelo especialista não torna “Batuque” distante do Modernismo brasileiro, o estilo recorre à imagem verbal como forma latente de expressão.

Buscamos em Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Do barroco ao modernismo* (1979), informações sobre o contexto da poesia brasileira e possíveis definições. O crítico debruça-se sobre as fases do Modernismo brasileiro, entre elas merece destaque o final da segunda fase e início da terceira fase por aproximarem-se do surgimento de *Magma* e possíveis pontos de contatos entre a expressão da coletânea e a poesia de poetas classificados pelo crítico, como participante desse momento. Citamos exemplos estudados por Péricles: o lirismo amoroso e doce lirismo de Mário de Andrade, em *Remate de males*, 1930; a efusão amorosa e presença do mundo nos poemas de Oswald de Andrade, em *Cântico dos cânticos*; a expressão pessoal, o drama pessoal e o clima de liberdade que aparecem na poesia de Cecília Meireles e, por fim, o aparecimento da poesia religiosa de Jorge de Lima, manifestações próximas aos períodos mencionados.

Os estudos do crítico brasileiro insistem na problemática da 3ª fase do Modernismo brasileiro: “O poeta, na terceira fase, passou a exprimir-se mais livre e autenticamente, escrevendo com maior sinceridade, segundo suas próprias tendências. Daí o fato da terceira fase ser mais pessoal, em globo, do que a segunda.”³⁶ João Guimarães Rosa com *Magma* afasta-se da ortodoxia da linguagem do Modernismo da primeira fase, mas não abandona temas tão caros ao período, o culto dos mitos, da natureza, da culinária brasileira e o apego ao amor. Em *Magma* exprime-se autêntica e livremente, com destaque para a sinceridade. Não há registro da coletânea. No ritmo e nas imagens a autenticidade, a sinceridade e as

³⁶ Idem, op. cit., p. 268-269.

impulsões fazem parte dos versos de “O Cágado” e “Luar na Mata”, além da emoção e da contenção poética. O que nos interessa é trazer à luz as temáticas da coletânea. Sem a obscuridade que cerca poetas de gerações anteriores a poesia de Rosa, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Raul Bopp e Cecília Meireles souberam valorizar a confluência de estéticas diferentes e ao mesmo tempo transcendê-las. Quanto à Raul Bopp (1898-1984), poeta que transitou por quase todas as tendências modernistas, “[...] é uma das figuras mais fortes e originais do movimento modernista”, afirma Mário de Andrade. Outra fonte conclui: “Ao lado de Mário e Oswald, o poeta gaúcho sempre esteve vinculado ao modernismo primitivista”. Augusto Massi (1998). Já, para Manuel Bandeira³⁷ em *Cobra Norato* a cultura primitivista aparece num misto da alma selvagem que evoca os mitos do folclore.

“Mas Cobra Norato é o documento capital dessa ruptura de um poeta que, tendo viajado tanto e conhecido culturas diferentes, permaneceu tipicamente brasileiro [...], afirma Murilo Mendes (1998, p. 43). De forma diferente coloca-se Nejar, ao afirmar que Raul Bopp concretizou com genealidade aquilo que Oswald de Andrade não conseguiu. Para o crítico, Bopp era o cantor do primitivo, assim como foi na pintura Klee e Miró, busca o poeta o contato com a poesia da infância. Por fim, afirma: “Por isso é singularmente épico, simples, ‘criançando’ o verbo, trazendo-o aos lábios de um menino que contempla o mundo pela primeira vez”³⁸. À primeira vista, Raul Bopp trabalha com temáticas e questões poéticas muito próximas de questões presentes em Rosa, haverá aí aspiração em localizar suas poesias no cenário do homem e da natureza brasileiros. A diversidade das obras revela o porquê de não guardarem relação de interdependência. A poética de Raul Bopp é o que afirmou Carlos Drummond de Andrade, “[...] não há talvez nada ‘tão Brasil’ em nossos cantores como este longo e sustentado poema, que é também um poema do homem e do mundo primitivo”³⁹, um canto a primitividade. É evidente que, essa face idiossincrática do poeta mostra as diferentes temáticas e conteúdo. Por fim, reconhece-se que, *Cobra Norato* transbordou em conteúdos primitivistas, ao mesmo tempo, Bopp expressa na cena poética temas épicos, principalmente na saudação à Amazônia brasileira.

³⁷ Cf. BANDEIRA, **Apresentação da poesia brasileira**, 2009.

³⁸ Idem, op. cit., 1997, p. 210, grifo do autor.

³⁹ Cf. ANDRADE, 1988, p. 41.

Ana Maria de Moraes Beluzzo organizadora de *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* (1990), entre os trabalhos sumariados há estudo de Aracy Amaral⁴⁰, no texto fala-se da existência de um Modernismo numa terceira América Latina, o Brasil é citado. O interesse, é mostrar como Mario de Andrade defende a implantação de uma língua brasileira diferente da portuguesa, principalmente no sentido de afastar-se da feição rural. Ainda para Amaral, Oswald, Mário e Alcântara Machado dedicam com mais fervor à visualidade e ao comportamento popular, no caso brasileiro o aspecto aproxima-se da redescoberta dos valores nativos. Em *Magma* o eu lírico evade para às florestas, à água, os rios e as grutas. Rosa poetiza, em ocasiões múltiplas, as fontes originais da cultura brasileira, “O Caboclo d’Água” é exemplo esclarecedor.

Para Jorge Schwartz (1990), em *O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges* a ênfase que os primeiros anos do Modernismo depositaram na ideia de ruptura, mudança e revolução não se constituiu dentro de um processo contínuo, aliás ocorreu alternadamente e em casos específicos o poeta substituiu o projeto revolucionário pelo trabalho reflexivo, experimental, lúdico e filosófico. Os desdobramentos alcançados pelas obras refletem o sentimento dos poetas frente ao que eles compreenderam como Modernismo. Em *Magma* visualizamos mais de uma vez o movimento anterior “Pavor” e “Desterro” são exemplos de rico material expressionista.

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1979), ao sumariar o início do Modernismo brasileiro considera haver duas linhas de forças determinantes logo de início: uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade considerada pelo crítico como futurista e outra de natureza primitivista: “[...] centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica, na medida em que surrealismo e expressionismo são neo-românticos radicais do séc. XX.”⁴¹. Ao mencionar o grupo de poetas de Belo Horizonte que publicavam por volta de 1930, não menciona Guimarães Rosa com *Magma*. E, durante todo o seu levantamento sobre os poetas da segunda geração e dos novos, também não há menção à obra do poeta mineiro.

Para Gilberto Mendonça Teles, em *A escrituração da escrita* (1996), o processo literário na América Latina liga-se à independência política desses países, já, no Brasil, haverá forte preocupação nativista. Para o crítico o rompimento do movimento com estéticas

⁴⁰ AMARAL, Aracy. Modernidades e identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo. In: _____. (Org.) **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. 1990. p. 175.

⁴¹ Idem ibidem, 1979, p. 384.

passadas é decisivo, ao invés, manterá com o espírito romântico identificações, porém, repensado e ampliado, por fim, ao seu ver caracterizou-se como novo viés estético, dentro da cultura brasileira. Para Teles, na década de 1930, os poetas encontram-se “[...] mais empenhados na construção de suas obras, quase sempre voltadas para problemas espirituais e sociais do homem brasileiro.”⁴². Drummond, Schimidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Cecília Meireles são segundo o crítico do Modernismo brasileiro os poetas que voltaram suas obras para a reflexão apontada, sem menção à Rosa, com *Magma*. É notório que “Pavor” e “Desterro” conjugam a dimensão espiritual.

Massaud Moisés, em *História da literatura brasileira* (1996), destaca e importância de Rosa, como escritor, contudo mantém-o fora da relação de poetas do Modernismo, o lugar destinado ao escritor é a prosa literária. Na apresentação do livro mencionar a obra que ganhou o prêmio em 1937, entretanto situa o ponto de partida de Rosa como escritor em 1946, com o surgimento de *Sagarana*, sem menção à primeira versão da obra de 1937, fixa-se definitivamente na narrativa rosiana de 1956. Na esteira de outros críticos aponta poetas que se avizinham da estética encontrada em *Magma*.

Estudos como *Modernismo literário* (1989), de J. B. Martins; *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro* de Vera Lúcia de Oliveira, publicados posteriormente ao surgimento de *Magma* voltam-se para o Modernismo brasileiro e seus expoentes, não mencionam a gênese da obra de João Guimarães Rosa como um dos pontos fortes da poesia brasileira modernista. Já, Nelson Werneck Sodré, em *História da literatura brasileira* (1995, p. 535), afirma a importância do Modernismo para a reproposição do nacionalismo: “O Modernismo acaba por definir, pois, não apenas o novo, o moderno e, daí, o nome, mas o autêntico, o nacional e o popular.”. *Magma* registra os temas anteriores, de maneira simples os versos apontam para o aspecto popular e o nacional sem restringir-se ao regional, como no caso do poema “A Iara”.

De outro modo, são autênticas as expressões poéticas que vemos desenvolver-se em “Vermelho”, “Azul” “Amarelo”, “Alaranjado” “Roxo”, “Anil” e “Verde”. Assim como em *Magma* Rosa empenha-se em construir poemas pelo viés apontado, caso similar há em *Grande Sertão: veredas* em que a espessura adquire ares de profundidade, o material estético das imagens é análogo ao que vimos em *Magma*, como se pode ver: “um pano azul ou vermelho”⁴³; “Em horas, andávamos pelos matos, vendo o fim do sol

⁴² Idem ibidem, 1996, p. 71.

⁴³ ROSA, **Grande Sertão: veredas**. 1985b, p. 42.

nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas, e caçando, cortando palmito e tirando mel de-de-poucas-flores, que arma sua cera cor-de-rosa.”⁴⁴; “Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas...”⁴⁵; “Os olhos dele eram externados, o preto no meio dum enorme branco de mandioca assado”⁴⁶; “[...]porque a suindara é tão linda, nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima de riscadas sedas de brancuras”⁴⁷.

O contexto em que *Magma* aparece conjuga entre outras forças, diversas correntes ideológicas, filosóficas, estéticas e poéticas. Neste sentido, um dos expoentes que retoma tais forças é Affonso Ávila, ao publicar *O Modernismo* (1975), insiste haver três fases com as quais se pode estudar o projeto literário brasileiro. Segundo o crítico constituído por três momentos cíclicos: o Barroco (apropriação da linguagem e da realidade), o Romantismo (posse) e o Modernismo (reflexão). Para o crítico “O Modernismo viveu a sua situação de emergência [...] para então perceber o seu vínculo de novo passo cíclico em relação ao devir da literatura”⁴⁸, as discussões mostram o quanto as fases estariam vinculadas à pesquisa da linguagem e à criatividade estética. Não vemos ser mencionada a poesia de Rosa.

Insistimos na hipótese de que a coletânea se aproxima do primeiro momento do Modernismo principalmente no que tange ao que o crítico apontou existir nos poemas de Gregório de Matos como feição popular e nativa, repertório temático de predominância prosaica e urgência comunicativa. No caso da coletânea o eu poético ver, sente e imprime uma realidade idiossincrática como se pode observar em “Consciência Cósmica” e “Paraíso Filosófico” exemplos sinificativos. Nos estudos críticos e na maioria das obras consultadas evidenciou-se que a recepção da obra ficou à margem. As antologias, os estudos e as obras críticas têm significativos estudos sobre a prosa do escritor, porém acham-se escassos estudos voltados para a gênese poética.

⁴⁴ Idem, op. cit., 1985b, p.138.

⁴⁵ Idem, op. cit., 1985b, p. 352.

⁴⁶ Idem, op. cit., 1985b, p. 370.

⁴⁷ Idem, op. cit., 1985b, p. 374.

⁴⁸ Este aspecto marca fortemente as pesquisas apresentadas por Affonso Ávila nos estudos de 1975.

1.2. *Magma*: conjunções e disjunções - fortuna crítica –

A investigação tem como principal pressuposto retomar posições da fortuna crítica do poeta mineiro João Guimarães Rosa. Se, por um lado, o contexto de produção de *Magma* é significativo, por outro lado, ao longo dos anos, a fortuna crítica tenta responder ao estilo criado por Rosa. Diferentes e controversas abordagens, pensamentos, análises, críticas, leituras formam e apresentam-se no seio das investigações sobre a obra do escritor, direcionam-se para a formulação de uma visão ampla do repertório estético e poético de Rosa. As investigações apresentadas sobre a gênese poética de Rosa, *Magma*, tornam-se o recorte fundamental deste sub-item, parte do todo que constitui a tese. Constatamos nas investigações que a acepção do adjetivo “menor” destacou-se nas principais discussões, aliás, termo que torna-se recorrente em número significativo de estudos, sejam críticos, resenhas, comunicações, etc. Embora o termo torne-se recorrente em estudos substanciais sobre a coletânea, o caráter avaliativo ainda não recebeu tratamento conclusivo.

Desde o aparecimento da coletânea as posições críticas alternaram-se sobre o modo. É preciso analisar a consistência das investigações. Os registros do aparecimento da coletânea, englobam a complexidade do contexto histórico. Na imprensa, notam-se algumas menções à *Magma*, ainda que, não sejam contundentes. J. G. Araújo Jorge em seu ensaio, *Sagarana: Uma Estreia Definitiva*⁴⁹, aponta a existência de *Magma* como algo que talvez tenha sido propulsor de *Sagarana*. Mesmo diante do aparecimento da coletânea, seu registro serve apenas para anunciar outra obra do escritor. O *Jornal o Globo* de 24 de abril de 1946, Rio de Janeiro, anuncia a existência de *Magma* ao público: “Por todo o mês de janeiro próximo entrará em circulação seu primeiro livro *Sagarana*, (novelas), vindo depois *Magma* (poesias)”. O anúncio não foi cumprido, serve como registro da coletânea.

Outro aspecto mostrado pela crítica de Rosa é a que remete à vitalidade da temática da animália, José Quintão de Oliveira (2008) em tese de Doutorado lembra que: “Considerando-se apenas os títulos dos poemas ali presentes, é pequena a contribuição de *Magma* à constituição do bestário rosiano. São apenas cinco – “Boiada”, “Caranguejo”,

⁴⁹ Cf. registra-se em **Resistência**, 11/05/1946.

“Meu papagaio”, “A aranha” e “O cágado” – num total de 65 apontados pelo índice: menos de 8% dos títulos”⁵⁰, verdor lírico extremoso reflexo de luta entre a razão e a emoção poética, aliás virtualidade experimental do escritor de *Primeiras Estórias*, refletida no conteúdo e no experimentalismo da imagem e do ritmo poéticos. “Dentre as inúmeras onomatopéias utilizadas por Guimarães Rosa, merecem especial atenção a reprodução das vozes dos animais, [...], do som das árvores e do vento, e do ruído das águas”⁵¹.

O apego a determinado tipo de expressão poética é sinônimo de *atitude poética* – termo utilizado por formalistas russos (MERQUIOR, 1965, p. 164), para o crítico o termo diferencia-se dentro do contexto do Modernismo dos primeiros anos do século XX. O gosto da novidade temática não se acha idealizada, estamos diante de versos construídos, às vezes, por alegorias, outras vezes, por representações que passam a ser encenadas por palavras e eloquências simples. Nos versos do poema “A Aranha” uma visão obesa e mole distende-se, representação alegórica da triste velhice de uma arte, uma atitude poética dentro da diversidade da coletânea. Enfim, além dessa característica versificatória há sempre a singularização da imagem e do ritmo que torna expressivo o conteúdo material. A marcha do poema-alegoria, no caso vista como a irrupção da atitude poética.

Em *João Guimarães Rosa: travessia literária*⁵², Mary Lou Daniel apresenta estudo sob os aspectos linguísticos da coletânea e ao falar da trajetória de Rosa menciona *Magma*, aponta para o talento criativo do escritor desde seus primeiros passos literários: “O seu talento criador mostrava-se em contos e versos e chegou a reunir alguns desses últimos num volume – *Magma* – com que concorreu ao prêmio de poesias da Academia Brasileira, mas, que, jamais quis publicar”. A poesia de Rosa entra nesse contexto como parte de um sistema em que o talento criador abarca tanto a prosa quanto a poesia. Assis Brasil, em *Guimarães Rosa* (1969), marca como estreia a obra de 1946, esquecendo-se que antes o escritor já havia participado de concursos com outros textos. Guilhermino Cesar, em *João Guimarães Rosa em família* afirma: “[...] pelo que sabemos, foi-lhe dura a aprendizagem. De sua fase inicial ficou algo que até hoje se tem furtado ao público: os versos de *Magma*, nos quais Guimarães

⁵⁰ Idem ibidem, 2008, p. 36.

⁵¹ Idem, op. cit., 1991, p. 220.

⁵² Cf. Daniel, 1968, p. 5.

Rosa só depositou confiança enquanto os compunha [...]”⁵³. Em 1969, aparece *Guimarães Rosa*, obra de Adonias Filho com artigos, entre eles, *A ficção de Guimarães Rosa*, que registra em *Sagarana* comportamento clássico e violência na renovação, sem mencionar *Magma*.

Importante contribuição acerca da fortuna crítica do autor vem da década de 90, *Guimarães Rosa* (1991), de Eduardo F. Coutinho, Capa de Dounê, revisão de Ivan Santos de Almeida. O conjunto é composto de Nota preliminar do próprio autor; Cronologia; Vida e Obra; Bibliografia ativa; Bibliografia passiva (Seleção); Edições e Periódicos e três partes compostas com distintas abordagens. Na verdade, a coletânea crítica reúne textos fundamentais que tratam da trajetória literária do escritor de *Sagarana* e dão pistas do alicerce da produção literária do escritor, entre as mesmas cita, ainda, em Nota Introdutória o pendor para o regionalismo e o universalismo, pendor para a consciência estética e preocupação social: “[...] uma obra múltipla e complexa, rica e extremamente dinâmica, consciente da sua dupla condição de ‘coisa’ e ‘signo’, ou melhor, de criação e representação, que combina simultaneamente uma visão ética e estética da realidade [...]”⁵⁴. As justaposições apontadas por Coutinho são especificações que podem ser vistas concretamente em *Magma*.

Na coletânea de Eduardo F. Coutinho encontramos texto de Pedro Xisto, *A busca da poesia*, agudo exame da palavra poesia na narrativa rosiana. O estudo abarca problemas basilares, primeiro, analisa a escrita de *Grande sertão: veredas* sem se referir diretamente à poesia de Guimarães Rosa: “A obra do escritor mineiro repõe em situação (como nunca entre nós e, provavelmente, como muito poucas vezes alhures) o conceito de prosa-poesia”⁵⁵. A análise reabre oportuna discussão acerca da expressão poética por meio da prosa, o que o especialista escolhe é falar da poesia entranhada na prosa, sem qualquer menção direta à *Magma*. A natureza da discussão revela, de certo modo, os prolegômenos da criação poética de *Magma* “A poesia volta, dialeticamente, aos seus começos que terão sido os próprios começos da linguagem, o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo. E marcando com o signo verbal a sua posse. E guardando-a pela memória.”⁵⁶.

⁵³ Cf. Cesar, [s. d.], p. 20.

⁵⁴ Cf. Coutinho, 1991, p. 14, (grifos do autor).

⁵⁵ COUTINHO, et al. “A busca da poesia”. In: _____ **Guimarães Rosa – Coleção fortuna crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, S.A. 1991, p. 115.

⁵⁶ Idem, op. cit., p. 115.

Lembra a construção da poesia frente à construção da prosa, afirma, “[...] A palavra como entidade. [...]. A palavra é o inerente. As palavras, a cadeia. Estas, a prosa. Encontra-se contido, aqui, o que é inerente, a palavra como entidade coerrente, procedimentos poéticos que se aproximam de *Magma*, por fim, “A poesia, essencialmente, um valor, adimensional, ao invés de dimensões estereotipadas e dispersas. A poesia que é mais uma vivência do que um tempo. A poesia que se dá toda num só momento. Substância-forma”⁵⁷. A gênese poética de Guimarães Rosa aproxima-se tanto do fio vivencial quanto do tempo apontado nas palavras acima, objeto literário em que a continuidade e a organicidade da substância são marcas essenciais, enfim, não há dúvidas de que o pensamento de Xisto acerca do processo criativo da prosa de Guimarães Rosa, abarca também a concepção de poesia do escritor.

A procura pela poesia na prosa, objeto por excelência da investigação da poesia na prosa de Rosa, não deixa de impressionar pelas descrições e suas infinitas duplicidades, levando Xisto da prosa para a poesia, a ponto de suas afirmações confirmarem “O romance que se revitaliza em poesia. A poesia que se multiplica em romance”⁵⁸, no ensaio do crítico os traços característicos de certa forma apontam para a diversidade literária que temos na obra maior de Rosa, fator de polêmicas quando considerado o fator tipológico da coletânea, em suma, a controvérsia da gênese poética de João Guimarães Rosa como início gerador daquela diversidade literária, no fundo também visto como atitude literária. De outra forma Xisto desenvolve o quadro poético da obra narrativa de Rosa “[...] e se ‘o conteúdo lírico ou emotivo de uma obra’ [...] ‘tanto pode estar escrito em versos... “como em prosa” (55), logo ressaltam de dentro dessas histórias generalistas, as histórias de outros Gerais- os da Poesia”⁵⁹, a poesia de Rosa entra nesse contexto como parte integrante de um sistema maior que a condiciona, objeto originário e irradiador que é transcendido de sua forma pura, nesse sentido Xisto acaba por lembrar o fenômeno.

Esse caráter de síntese analítica visto nas discussões propostas por Xisto é importante, evoca o espírito da criação poética de Guimarães Rosa, o escritor em entrevista à Lorenz afirma: “Assim são as coisas e assim comecei eu também. Quando mais tarde chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo, instintivamente, eu que quis ser ‘poeta’, comecei a fazê-lo conscientemente. A princípio foram poemas...” (ROSA, apud

⁵⁷ Ibidem, p. 117.

⁵⁸ Ibidem, p. 120.

⁵⁹ Idem ibidem, 1991, p. 121, grifos do autor.

LOZENZ, 1991, p. 69, grifo do autor), resposta do criador que se torna importante no contexto dos fatos descritos. Rosa consciente daquilo que tornou público em 1936 confirma por meio de entrevista o campo dialético de sua poesia, mas, ao invés de descrevê-la, minuciá-la e expor o material de sua expressão poética, simplesmente manifesta a paradoxal relação entre o que é escrever e o que é ser poeta, o que significa uma revolução, pois erige-se marco decisivo do pensamento autoral e a relação entre prosa e poesia. Sob tais pressupostos é fundamental perceber que os poemas são signos de tempos determinados, tradutores do percurso literário do homem “poeta”, do homem observador, do homem escritor e do escritor crítico. Em direção similar o texto *Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem* do próprio organizador da coletânea é elucidativo, os apontamentos sobre o conjunto maior da obra do escritor mineiro apresentam pontos de contato com a construção do poético. Coutinho explora conceitos como os de poesia e o papel do poeta de maneira geral, “A missão do poeta é, então, explorar o inexplorado, ou em outras palavras, descobrir esta linguagem e revelá-la.”⁶⁰ .

Segundo Coutinho a linguagem para Rosa é a expressão da vida, mas além deste pensamento o crítico insiste, o poeta ao meditar sobre a linguagem descobre a si mesmo e repete o processo da criação⁶¹, nesta e muitas outras passagens, vemos o processo dissoluto dos versos de *Magma*. Ou seja, a noção de que a repetição é um processo que leva à criação é interessante e parece se aproximar mais da construção dos versos do que mesmo da construção da narrativa rosiana, o fato de ter Rosa optado por linguagem distintiva para a construção das poesias, revela o meditar aparente sobre a criação. Os poemas, mais do que a prosa, impõem com distinção, elegância visual e criação fecunda, assim como técnica específica de produção que parece praticada apenas nos versos de *Magma*. A originalidade do estilo de *Grande Sertão: veredas* é inegável, portanto assim como em 56, *Magma* e suas especificidades retóricas em certo grau apresenta também originalidade, principalmente na construção das imagens que tematizam a água, para isso lança mão, muitas vezes de aliteração. Coutinho lembra que “A aliteração é um dos recursos poéticos mais importantes empregados por Rosa e nem sempre está associada à onomatopeia.”⁶², mesmo que a afirmação tenha significado genérico, a capção é aplicada

⁶⁰ Idem ibidem, 1991, p. 204.

⁶¹ Idem, op. cit., 1991, p. 203.

⁶² Idem, op. cit., 1991, p. 222.

aos versos iniciais do escritor, a erudição dos versos rosianos podem ser pensada sobre perspectivas diferentes e a partir concepções distintas, primeiro, no entendimento do escritor mineiro sobre o significado de poesia, explorando o campo figurativo; segundo, sua compreensão de “prosa” literária, campo onde desenvolveu sistemicamente conceitos de poesia.

Não apenas os aspectos acima estão arraigados na gênese poética de João Guimarães Rosa, como também, o trabalho com o pensamento por imagem. O Próprio Coutinho ao reler os procedimentos criativos do léxico em Rosa retoma importantes discussões, os argumentos são suficientes no sentido de proporcionar leitura do léxico da coletânea, em *Magma* diferentes procedimentos poéticos existem, as indagações do crítico repercutem na construção da coletânea. Ao partir do contexto da prosa destaca o processo de inversão que ocorre na prosa, “A inversão da ordem tradicional dos vocábulos e sintagmas na oração é um dos aspectos mais relevantes da sintaxe de Guimarães Rosa”, as inversões que ocorrem na coletânea direcionam-se sutilmente para outro sentido, no caso de *Magma* o ambiente da inversão é bem sutil, exemplo significativo é o poema “Toada da Chuva”. Ainda, de Eduardo F. Coutinho temos *Ficção Completa* (1994), oferece ao público pela primeira vez a obra completa do escritor, importante coletânea que faz referência à *Magma* apenas na seção da cronologia. A fim de aumentar discussão sobre o aparecimento e reconhecimento de *Magma*, a obra anterior foi publicada três anos antes da primeira publicação de *Magma*, 1997, não há registro, ainda, entre os textos do escritor.

O texto de Eduardo Portella, *A Estória Cont(r) a História (...)*, interroga e restaura outra importante discussão, a existência efetiva de que tenha existido apenas um escritor, “um escritor será que basta” (1991, p. 198), a sua conclusão se resume ao fato de que a grandiosidade demarca a existência de várias entidades de criação. A razão apresentada pelo estudioso da obra rosiana contém algumas objeções e confirmações que precisam ser explicadas. Uma das afirmações e que parece trazer menos objeções é o fato contextual.

Ora, *Magma* aparece numa fase do Modernismo brasileiro em que a ideia de modernização, ruptura e oposição recebiam significados amplos e, em que as experiências pareciam ser o campo fértil da poesia, os dogmas anteriores estimulavam, de certo modo a produção e o contexto de produção. O teor estético da coletânea reafirma certos dogmas, entretanto, ao reafirmar, nega-os, *Magma* não corresponde nem à modernização das vanguardas literárias nem tão pouco reflete às experiências extremas do Modernismo brasileiro. O caráter disperso, multiforme, descentrado, mimético e alegórico apresentado na

coletânea, assim como no conjunto da obra, fez de Rosa um autor múltiplo. Enfim, de modo bem próximo e ao mesmo tempo bem ditante do contexto de produção, *Magma* revela-se ímpar, principalmente pela sobriedade das imagens e ritmo poéticos. É, por isso, talvez, que Portella tenha buscado um, ou, outros, Rosa. Também pelo fato de que a simplicidade versificatória, a falta de convenção estilística, assim como a substância poética subscrita nos ideais Simbolistas e Parnasianos, como nos ideais neo-românticos não encontrados nos versos, tenham levado o crítico a procurar por mais de um escritor, uma vez que a obra de Portella aparece em 1991.

Em *Sagarana* de Antonio Candido, publicado em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21/07/1946, encontra-se a dupla regionalismo/universalidade, o que incomoda no texto basilar assenta-se na natureza dos conteúdos da obra de 46, “a terra”, “raízes”, “sabor regional” ou mesmo ao apontar na obra de Rosa o surgimento de um lono movimento de tomada de consciência, foi com *Sagarana* que o escritor coloca o provincianismo literário brasileiro para trás e passa a representar de forma eficaz a literatura brasileira, é nesse sentido que consideramos importante a contribuição da leitura de Candido sobre a obra de 46, para a compreensão de boa parte do repertório dos conteúdos de *Magma*, pois, segundo o crítico já em 46, Rosa “[...] despeja nomes de tudo – plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas – enrolados em locução [...]”, lembra, ainda que: “Além das convenções literárias, *Sagarana* se caracteriza por um soberano desdém das convenções.”⁶³, para o crítico e sociólogo o esforço do criador em *Sagarana* conduziu Rosa ao patamar de grande escritor, voltamos novamente ao embate com a coletânea, embora Rosa não tenha pretendido uma revolução poética com *Magma*, é vidente o espírito autêntico, a sensibilidade imagística e rítmica. Doutro modo, as extravagâncias regionalistas, linguísticas, eoráficas e humanas ainda não estão totalmente construídas na gênese dos escritos de *Sagarana*, ou seja, em *Sezão (contos)*, as qualidades estéticas de 46, somente se fixam em 46. Respondendo às hipóteses levantadas, a obra revolucionária de 46 é o resultado de algo que não estava pronto em 37. Ora, por meios de repetidos esforços, Rosa propõe-se criar e recriar, o que de certa forma o faz, libertar-se da fixidez das convenções literárias, trajetória que o tornou universal. Uma expressão mais generalizada leva-nos a crer que, talvez, a proximidade entre o aparecimento de *Magma*, *Sezão (Contos)* e *Sagarana* resultou nos inúmeros ceticismos em relação à primeira obra relacionada, mas, também resultou no esquecimento de que o texto de 46 é resultado de uma origem estética que aparece em 37.

⁶³ CANDIDO, 1991, p. 244.

Reconhecendo assim o realismo da escrita das gêneses do escritor, o teor poético que reside em *Magma* é ponto fundamental da discussão acerca da obra, consideramos impossível adentrar no universo maior de Rosa sem contato com a origem poética, o artefato de sua construção e a significação de seus versos não podem ser eximidos, pois à medida que os compreendemos, vão se mostrando cada vez mais fortes. A avaliação crítica muitas vezes ao fixar exclusivamente na poesia dentro da prosa, esquece-se, ou pelo menos coloca de lado o espírito poético que aparece antes da prosa de 37 e que a engendra.

De modo geral, a crítica marca *Sagarana* como a obra inaugural é o caso exemplar de Costa Lima, em *O Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa* que se concentra na análise do refinamento da linguagem literária, do conteúdo, na estranheza discursiva, no mistério dos personagens e na maneira como os textos mostram a perplexidade do mundo. O levantamento aponta para características que aparecem apenas em *Sagarana* de 1946, aparentemente suas sustentações podem ser contraditas. Em *Magma* encontramos imagens representantes das questões postas pelo crítico. “Araguaia I” é exemplar revelador do eu poético diante da perplexidade do mundo. Outra fonte é Renard Perez em *Guimarães Rosa* (1983, p. 40), que menciona a obra inicial do poeta,

Durante todo esse tempo, cultivou a literatura. Além de contos escrevia versos, chegando a reunir alguns num volume – *Magma* – com o qual concorreu, em 1936, ao prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. Mas embora o seu livro saísse vitorioso (sendo relator do parecer da comissão o poeta Guilherme de Almeida) – o escritor não publica a obra. (PEREZ, 1983, p. 40)

Ainda hoje, no Brasil, convivemos com número ínfimo de estudos sobre *Magma* e o seu contexto de produção, embora o cenário tenha evoluído. Nos Anais do Seminário Internacional Guimarães Rosa (2000), há cento e quarenta comunicações e três ensaios. Dentre os trabalhos aparecem comunicações que dizem respeito à obra: *A poesia de Magma em contos de Sagarana*⁶⁴ de Jeanne Mari Sant’Anaque, fala sobre a trajetória da obra, analisa poemas e faz indicações das possíveis relações entre *Magma* e *Sagarana*. Ainda, *Magma, a margem primeira (e esquerda) da escrita*⁶⁵ de Melânia Silvia de Aguiar, trata-se de análise dos poemas, também se debruça sobre a natureza, as cores, a

⁶⁴ Cf. encontramos nos registros do “Seminário Internacional Guimarães Rosa”, 2000, p. 295-298.

⁶⁵ Idem, op. cit., 2000, p. 522-526.

visão primitiva das coisas, o folclore e os valores universais da poesia. De **Magma, Tutaméia e outros poemas: voz e alteridade em Guimarães Rosa**⁶⁶, de Rubens Alves Pereira, comunicação que tratou sobre o gosto fabular que se infiltra nos versos; a voz da representação poética; a consolidação da modulação da voz lírica como processo significativo. *O seminário visto por uma participante*⁶⁷ de Maria de Santa Cruz. Registramos que, durante o evento foram recitados poemas de *Magma*.

No II Seminário Internacional sobre Guimarães Rosa⁶⁸ registram-se, também, comunicações acerca da obra: *Magma: poemas-causo*, de Marcus Vinicius Teixeira Queiroga Pereira; além de, *Magma: pescaria amazônica nas veredas de Rosa*, de Josse Fares e Paulo Nunes e *O Magma poético no contexto da ficção Roseana*, de Francisco Soares. Registre-se que a posição de Rosa quanto à publicação de *Magma* não afastou a coletânea do interesse da crítica, nem mesmo a posição do escritor de não vê outra perspectiva a não ser, afastar *Magma* de si, do público, da crítica e de vê-la publicada.

O terceiro Seminário Internacional de Guimarães Rosa, PUC Minas, de 23 a 27 de agosto de 2004, registra: (01) minicurso sobre *Magma*, ministrado por Maria Célia Leonel, *Magma e as origens da obra rosiana*⁶⁹, as discussões apresentadas no minicurso consideraram entre outros pontos: as relações que há entre as poesias de *Magma*; a relação da coletânea com a produção posterior do escritor; e a relação da coletânea com a obra anterior ao seu aparecimento. Ainda, entre às comunicações do congresso registram-se a de Luiz Claudio de Sant'Anna Maffrei, *O Magma de Guimarães Rosa*⁷⁰, trabalho que mostra as vozes de cunho popular, fornecedores de várias dicções e erudições nos poemas; de Aleilton Fonseca, *À flor da terra*⁷¹, que, na verdade aborda o lirismo telúrico da coletânea; de Vanessa Lopes Andrade: *Lua, janela, solidão: leitura de "Lunático" (Magma) à luz da leveza de Ítalo Calvino – e de alguma simbologia...*⁷², o objeto da comunicação é o belo, o lirismo poético do poema epigrafado; temos ainda de

⁶⁶ Idem, op. cit., 2000, p. 619-623.

⁶⁷ Idem, op. cit., 2000, p. 19-23.

⁶⁸ Cf. registrado no **II Seminário Internacional sobre Guimarães Rosa**, PUC/Minas, 2001.

⁶⁹ Cf. registros do **Seminário Internacional de Guimarães Rosa**, 2004, p.11.

⁷⁰ Idem, op. cit., 2004, p. 140.

⁷¹ Idem, op. cit., 2004, p. 118.

⁷² Idem, op. cit., 2004, p. 70.

Wagner José Moreira, *A poesia do ausente*⁷³, trata a discussão do processo de desterritorialização sêmica da obra; de Alckmar Luiz dos Santos, *Relações entre prosa e poesia*⁷⁴ que destaca entre outros pontos a importância da poética de 1936, discute a linearidade entre as várias temáticas da poesia e da prosa de Rosa; de Rosana Ribeiro, *O lírico e o narrado – trânsito da escrita rosiana*⁷⁵, faz observações a respeito do poema *Impaciência* e o conto *Desenredo*; de Rogério Barbosa da Silva, *As sombras da morte nos poemas de Ana Hatherly e em Magma, de Guimarães Rosa*⁷⁶, estudo que trata sobre o espaço, da dimensão cosmológica da obra, da poesia de linguagem tensa e instauradora de desdobramentos barrocos; encontramos ainda de Anízio Vianna, *Rosa a Manoel, alunos de poesia: uma leitura de Magma e Poemas concebidos sem pecado*⁷⁷ que vê como importante a experimentação de João Guimarães Rosa com o verso livre e com o Hai-kai, destaca o ineditismo da obra e sua aproximação com o livro de Manoel de Barros publicado em 1937; por fim, de Wilberth Clayton Ferreira, *Rosa em policronia: cores, eros e íris (um arco de sensualidade entre Magma e Grande Sertão: veredas)*⁷⁸, a comunicação apresenta discussões temáticas sobre o erotismo, o simbolismo dos poemas e o cotidiano presente nos versos.

Francesco Jordano Rodrigues de Lima, em *Rios entrecruzados: Magma, de Guimarães Rosa e livro Sobre nada, de Manoel de Barros*, estabelece um elo crítico entre poemas de *Magma* e o livro *Sobre Nada*, de Barros. O registro desse texto encontra-se no Congresso Nacional do Cinquentenário de *Grande Sertão: veredas* e *Corpo de Baile* UFRJ/, entre 25 e 27/09/2006. O levantamento da fortuna crítica torna-se, em certa medida um aspecto relevante e demonstra o interesse da obra. De fato, as discussões acima caucionam contradições, dualidades e impasses, pois, de fato, em sua maioria há uma dispare realidade quanto aos temas estudados. Como afirmam e reafirmam os principais textos elencados, ganha destaque o lirismo, principalmente, quanto as leituras que se debruçam sobre os versos em si. Mesmo assim, quando as análises são estudos comparativos entre os poemas e obras

⁷³ Idem, op. cit., 2004, p. 159.

⁷⁴ Idem, op. cit., 2004, p. 144.

⁷⁵ Idem, op. cit., 2004, p. 178.

⁷⁶ Idem, op. cit., 2004, p. 212.

⁷⁷ Idem, op. cit., 2004, p. 273.

⁷⁸ Idem, op. cit., 2004, p. 199.

de autores diversos, há entre as produções elementos contrastantes, mas há, também, elementos aproximativos entre os textos que não podemos discorrer sobre, nesse momento. Podemos ver a singularidade dos vieses que as leituras trazem. É, com efeito, o exame dos discursos da fortuna crítica e às inter-relações existentes que mostram a dimensão da produção da gênese poética. Este capítulo limita-se a verificar esses fatores. No Seminário Internacional em homenagem ao Cinquentenário de *Grande Sertão: veredas* realizado entre, 22 e 24 de maio de 2006, Ângela Vaz Leão, em seu texto *Sagarana: anúncio e mostra de uma evolução*, lembra dos anos de composição e aparecimento da obra, sem registro de *Magma*.

Só recentemente, Hygia T. C. Ferreira, com *A sagrada “escritura” de João Guimarães Rosa* (1983), *João Guimarães Rosa: as sete sereias do longe* (1991), e Maria Célia Leonel (2000), fizeram criteriosos estudos acerca do escritor que, de alguma forma, acham-se relacionados à *Magma*. A segunda produção crítica é foco de interesse desta tese de doutoramento. O trabalho desenvolvido por Hygia T. C. Ferreira não apresenta relação direta com as questões primordiais disseminadas nesta tese, priorizamos o trabalho de Leonel (2000), a a profundidade de seus estudos. Em tese de doutoramento *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto* (1985), apresenta *corpus* distintos, contudo complementares sem deter-se diretamente sobre *Magma* já, naquele momento, preocupa-se com a construção da obra. Revisora do arquivo do escritor alojado na Universidade de São Paulo - Instituto de Estudos Brasileiros - I.E.B, e interessada nos processos de criação do autor. Daí em diante suas pesquisas aproximaram-se, cada vez mais da coletânea. *A palavra em Guimarães Rosa* (1995), discute os significados de “supra regionalismo”, aliás tema, já, apontado por Antonio Candido.

As pesquisas realizadas por Leonel sobre *Magma* vêm a público com o livro *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (2000), prefaciado por Beth Brait que em nota introdutória afirma avulta as investigações da pesquisadora, segundo Beth, Leonel vasculha e aproxima-se dos detalhes do processo criador de João Guimarães Rosa. A composição do livro traz ‘apresentação’, seguida de três capítulos: “1- História de *Magma* e proposições teóricas; versões da poesia premiada; o livro proibido; discurso da poesia; texto literário e intertextualidade; transtextualidade genettiana; auto intertextualidade e crítica genética; os sujeitos que falam: escritor, autor, autor implícito, narrador; 2- Temática e expressão em *Magma*; animais ou primeiro bestiário rosiano; natureza; vida no campo; manifestações culturais negras e indígenas; mitos e credices; amor; temas filosóficos; caracterização da

poesia de estreia; 3- poemas de *Magma* e produção rosiana: desdobramentos; *Magma* e a poesia brasileira de 20 e 30; *Magma*, *Sagarana* e outros textos: auto intertextualidade; “Maleita” e “Sarapalha”: reescritura; “Reza Brava” e “São Marcos”: feitiços e feiticeiros; “Boiada”, “Chuva” e “Burrinho pedrês”: conquista do ritmo; “Maquiné”, “Gruta do Maquiné”: infinitude espaço temporal; Caranguejos, bois, e colibris: animais na ora rosiana; “Boiada” e “A hora e vez de Augusto Matraga: do sertão no sertão;” e por fim, considerações finais e referências bibliográficas.

Em 2000, os estudos sobre *Magma* apontando-a como a gênese poética de Guimarães Rosa são contribuições significativas, muitos dos argumentos apresentados mostram o percurso da obra, analisa a temática e a expressão, por fim, analisa os poemas. Leonel referencia na apresentação de seu principal estudo sobre *Magma*, o porquê da escolha do tema,

Com a decisão de explorar mais a fundo o *processo de retomada*, selecionamos *Magma*, coletânea de poemas, para a tarefa. Entre os motivos dessa escolha, temos o seguinte: trata-se ao que tudo indica, de material em estágio de criação bastante avançado; o fato de ser poesia é um ponto a mais no interesse por esse objeto e, diferentemente de outros manuscritos, a data – se não de realização dos poemas -, pelo menos do seu surgimento, é conhecida, o que nos dá a garantia de trabalharmos com textos que se colocam entre os primeiros de Guimarães Rosa. (LEONEL, 2000, p.16)

Empenha-se a pesquisadora a investigar as poesias de João Guimarães Rosa. O primeiro capítulo do livro faz apresentação de caráter genético da obra. Merece destaque o exercício lírico dos poemas, tomadas como realizações líricas em seu verdor e as contaminações que os poemas trazem. Ao pontuar as contaminações Leonel vê como possibilidade poética na constituição da gênese rosiana leve tendência épica, uma vez que determinados poemas tendem à narratividade, como por exemplo “No Araguaia I”, “No Araguaia II”, “No Araguaia III” e “No Araguaia IV”. Argumento, aliás defendido nesta tese e, ao qual nos apegamos para avaliarmos com precisão os poemas anteriores, essa acepção épica já por diversas vezes foi aplicada por críticos de Rosa que acentuam haver no conjunto da obra rosiana em especial *Grande Sertão: veredas*, como é caso de José Carlos Garbuglio,

Hoje, é fato consabido que o fenômeno do cangaço descreve uma trajetória épica, sobretudo depois das transformações operadas pela imaginação popular. Por um imperativo comum dos povos em idade “primitiva” os atos humanos de certos heróis populares ganham amplitude e consistência ao cair no domínio das transmissões orais, onde se concretizam suas

ambições, seus desejos mais recolhidos. (O FATO ÉPICO E OUTROS FATOS, *Suplemento literário*, 1967, grifo do autor)

O texto acima demonstra o quanto os textos rosianos estão comprometidos com a narrativa épica, esse procedimento pode servir de guia pelo fato de que representa um aspecto que se resolve em *Magma*. Reconhecemos que na gênese poética de Guimarães Rosa as essências épicas existem e influenciam textos da prosa, é o caso de defendemos a ideia de Leonel de que em *Magma* têm-se características voltadas para o épico, embora os aspectos da dimensão na trajetória de “No Araguaia I”, “No Araguaia II” e “No Araguaia III” e “No Araguaia IV” apareçam de maneira moderada. Por isso, é necessário ler cada poema e neles captar as operações textuais épicas que cortam os versos, lê-los como fragmentos, pois, somente assim, entramos em contato com o modo de ser épico. Levantamos a possibilidade de que em *Magma* os atos poéticos primitivos muito próximos das crenças populares dialogam com os fenômenos anteriormente descritos, basta ver a forma primitiva de poetizar por meio de procedimentos narrativos, na verdade os quatro poemas dialogam com a ideia apontada por Garbuglio, recebendo nova dimensão. Apenas para exemplificar mais uma vez, voltemos à temática dos poemas, pelo alcance que adquire, perde a característica de batido e esgotado. E, embora, os poemas tenham sido escritos separadamente, o fio condutor da subjetividade parece interligar-se com a objetividade poética, tem-se a ideia de história única e mais que isso, o próprio modo retórico de construção dos versos apresenta marcas paradoxais que marcam a oralidade e o canto, fazendo dos versos estruturas mais rebuscadas.

No horizonte da fortuna crítica maior da obra de Rosa e no intuito de demonstrar que em *Magma* há aspectos recorrentes que reaparecem na obra subsequente do autor, Vera Mascarenhas de Campos, dedicou-se a compreender importantes movimentos na prosa do escritor, dentre os mesmos a íntima relação com a forma “primitiva de narração” (1988, p. 5), para a pesquisadora recobre a obra. Reconhecimento que segundo a investigação construída constitui aspecto primordial e traz sustentação às defesas argumentativas. As formulações apresentadas por Campos mostram o quanto a tendência primitivista em obras subsequentes à *Magma*, o olhar atencioso mostra que incidência primitivista já se faz presente nos textos subsequentes com espessura maior, a fonte originária é a coletânea que aparece em 1936. Noutra direção, Marli Fantini afirma que, “[...] Guimarães Rosa procede como um transculturador reduzindo a distância entre as temporalidades” (2003, p. 59), enfim, reconhece a existência de processo transculturador na obra subsequente de Rosa, ou,

como bem disse Luiz Roncari “[...] Guimarães Rosa tinha por base três tipos de fontes principais: uma empírica, outra mística e universal e outra nacional” (2004, p.17), entre às fontes apontadas pelos críticos, ao tratarem da prosa, tanto a primitivista e a transculturalização, como a universal e a nacional, já, coabitavam a gênese poética, uma tradição que Rosa mantém como permanência em suas obras.

Diante da homogeneidade discursiva de *Magma* observemos intrinsecamente a sua construção, pois como afirma Maria João Cantinho (2002, p. 44) “Ao lê-se um fragmento poético deve-se antes de tudo observar os modos retóricos alegorizados do passado”, há vantagens em sublinharmos a posição de Cantinho porque contribui significativamente para revelar como os modos retóricos tradicionais encontram-se reelaborados no processo de construção das frases e, em muitos casos manifestam-se por diferentes meios, como por exemplo através de certos detalhes pouco elaborados que surpreendem pela maneira espontânea como foram elaborados, exemplo contundente é a fragmentação das estórias e a clareza que a linguagem poética apresenta, muitas vezes o intuito é valorizar o conteúdo e a terceira pessoa do discurso, muito presente em poemas selecionados.

Em todo caso, as hipóteses levantadas e muitas vezes amparadas na fortuna crítica do escritor demonstram em grau compartivo a importância do trabalho de Leonel, que insiste em demonstrar o que teria levado João Guimarães Rosa a dedicar-se à poesia naquele momento de sua vida, nisso pontua “Se a produção em prosa já fora aceita antes de 1936 pela revista *O Cruzeiro* e por *O Jornal*, cabe: o que o teria levado a dedicar-se à poesia. A pesquisadora propõe resposta à indagação, seu posicionamento é esclarecedor: “Talvez a impulsão para o poético, naquele momento, só se concretizasse através de versos”⁷⁹, é certo que para a pesquisadora o impulso criador predominou ao escrever *Magma*, dessa forma a criatividade poética ainda é uma condição instável e sequiosa de impulso criativo, fundamentalmente o grande impulso somente se desenvolveria na prosa, mesmo assim as reações analíticas de Leonel levam-a apontar existir em *Magma* impulso barroquista.

Importante passo analítico na busca pelas constações críticas de Leonel é o epíteto de “menor” (LEONEL, 2000), aplicado a obra, focaliza a pesquisadora na fonte poética de Rosa, apontando-lhes os problemas operatórios e a estrutura poética. É importante o registro do fato porque, por outro lado, boa parte da crítica opta por desconsiderá-la e pelo não reconhecimento da coletânea. É importante frisar que as posições de Leonel são concordantes

⁷⁹ Leonel, op., cit. 2000, p. 35.

com as posições aqui defendidas, embora adicionemos à singularidade da coletânea novo viés, ou seja, ao invés de analisar os poemas por meio de registro de primitividade, nacionalismo, animália, acrescentamos vieses diferentes de leitura, o quê, em parte, visa caracterização distinta dos poemas e nova forma de leitura. De fato, quando comparado ao restante da obra, *Magma* mostra-se modesto e de qualidade incerta em vários poemas. Embora tal juízo seja pertinente, dentro da lógica analítica pela qual opta a pesquisadora, o que se pode dizer a princípio sobre a coletânea é que é mais importante do que aparenta, na medida em que o revela da gênese poética em sua superfície formal e conteúdística apresenta elementos que sedimentam sua poeticidade. É significativo a afirmação porque a coletânea aparece antes de *Sagarana*. A detecção de deslocamentos intrínsecos e de desdobramentos textuais é outra característica que eleva a coletânea. No que diz respeito ao plano poético é no campo da discussão sobre arte, literatura e poesia complementada e inferida a problematização posta por Leonel. Estudos críticos importantes evidenciam o apego extremoso do narrador-personagem Riobaldo em sua narrativa que se acha entrecortada de versos e referências a processos poéticos, a forte influência sofrida por Riobaldo na obra de 1956, *Grande Sertão: veredas* arrasta-nos à contundentes reflexões de ordem formal, suporte fundamental e com o qual compreenderemos a tensão no campo de criação, principalmente àqueles que apontam para escritos narrativos nos quais as informações de ordem precisa e imprecisa mostram o quanto a narrativa encontra-se interligada a fragmentos da gênese poética de Rosa, detalha o narrador:

O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha ideia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. [...] Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985, p. 113-114)

Inúmeras são as recorrências e fragmentos encontrados. Na prosa de 1956, percebemos o quanto Riobaldo procura pôr em imagem ideias, situações poéticas e fundamentos filosóficos próximos do que existe no texto de 1936. Riobaldo assegura ter escrito versos dos quais não se lembrava, João Guimarães Rosa, poeta, manifestou desejo parecido, manter *Magma* longe de si (esquecidos?) da crítica e da publicação. Noutro

contexto *Ave Palavra*⁸⁰ é visto como exemplo de construções imperativas em que o ambiente poético-narrativo determina o estilo, do ambiente anterior recortamos *Uns Inhos Engenheiros*. Conto que, aos moldes de 1956, no seu estatuto retórico predomina a existência de estruturas próximas do que há na narrativa de Riobaldo. No conto é perceptível expressões aproximativas que, já, havia sedimentado na poesia, segue exemplo: “E engendra. Com pouco, estará na poesia: um pós um –o-o-o – no fofo côncavo, para o choro – com o carinho de um colecionador; prolonga um problema”⁸¹, diante disso é preciso perguntar-se, o caminho percorrido por Rosa o leva para a prosa e nessa para a poesia? Questão inferida de várias maneiras.

A inferência é completada com as discussões de Leonel, em dado momento de seu livro a pesquisadora chega a perguntar se estaria Guimarães Rosa com *Magma*, dando os primeiros passos em busca da prosa que surgiria a partir de 1946, ainda: “Tais peças constituem de fato poesia ou são poemas em prosa? Se poesia, que valor têm?”⁸², ou “Se poesia, que valor tem?”⁸³, anunciadas as primeiras questões formuladas pela pesquisadora sobre a gênese poética. Impulsionada a se deter na análise busca responder a essas perguntas anteriores, apresentando questionamento de ordem prática: O que é poesia? Em que ela se distingue da prosa?, os questionamentos de Leonel passam por processo de redimensionamento crítico, as investigações apresentadas serão aproveitadas para compor a base das discussões que se seguem e que principia com as interrogações a seguir: (i) a quem Leonel dirige as interrogações que controí, quem deve respondê-las? (ii) quais marcas há nos poemas que os fazem poema em prosa?; (iii) por que Leonel apega-se tanto a uma investigação que tem como suporte o juízo de valor entre gêneros diferentes?. Questões prioritárias que são recolocadas impondo uma releitura das discussões de Leonel e da recepção de *Magma*.

Assim, Maria Célia Leonel determina ao longo do seu texto horizontes significativos, abre caminhos com as formulações, sendo seu texto indicador de caminho, um cânone. Dessa forma a análise de informações dados, estudos e interpretações integradas

⁸⁰ Cf. Walnice Nogueira Galvão, o livro aparece em 1970, conforme encontramos registrado por, em texto publicado pela Revista da USP, 1997.

⁸¹ ROSA, João Guimarães. *Uns Inhos Engenheiros*. In:_____. **Ficção completa**, 1995, p. 957.

⁸² LEONEL, Maria Célia. **Magma: a gênese da obra**, 2000, p. 38.

⁸³ Idem, op. cit., 2000, p. 38.

por uma rede que tem em conta a recepção e a fortuna crítica contribui no sentido de constitui o mapeamento da crítica sobre a coletânea. Por ora, concentremo-nos na terceira interrogação: “A edição de *Magma* – livro menor de autor maior – interessa aos estudiosos do texto rosiano por ser um elo na cadeia da obra, permite verificar a permanência, a transformação ou o abandono de elementos temáticos, de motivos, de recursos linguísticos de toda sorte”⁸⁴, esta afirmação é importante no contexto das discussões, a concepção aventada parece-nos atrelada não à ideia de poética, mas a fatos extraliterários, do ponto de vista do conjunto da obra, boa parte do que escreve Rosa encontra-se também como elos; o embasamento genético-estruturalista de Leonel aponta para três grandes problemáticas, recortamos o sentido empregado à permanência, visando maior detalhe é justamente esse aspecto que garante o trânsito de maior abrangência quando analisamos o conjunto da obra de Rosa. O relevo de obras subsequentes de Rosa apresenta no formato estético a permanência de determinadas expressões, especificidade responsável, muitas vezes, pelo o que a obra apresenta de uniformidade.

Outro fato singular e que se destaca, o caso de uma conversa mantida entre Rosa e o tio sobre a construção dos versos da coletânea. Como afirma Maria Célia Leonel, Rosa ao responder às indagações do tio Vicente Guimarães sobre a construção poética afirma que os construiu como os desejava, essas são palavras de Rosa: “Os poemas soltos, sem rimas e sem regras outras, aos versos metrificados, que davam muito trabalho e tolhiam, às vezes, o pensamento” (ROSA, apud LEONEL, 2000, p. 31), é fato que concebeu o escritor seus poemas como os queria, como os desejou, como os pensou, a dinâmica evolutiva da língua, da linguagem, da frase senhorial não se faz ainda presente na coletânea, aquele era o estilo desejado para *Magma*, o que a diferencia do conjunto maior da obra de Rosa. Enfim, afirma Leonel: “A edição de *Magma* - livro menor de autor maior [...]”⁸⁵. Não é a primeira vez que autor na envergadura de Rosa passa por avaliação criteriosa, Baudelaire também recebeu exame e reexame, como aponta Michael Hamburger em seu estudo acerca da poesia de Baudelaire: “Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão, satanista e materialista, artista consumado e mau escritor [...]”⁸⁶ a posição é esclarecedora porque muitas vezes a crítica

⁸⁴ Idem, op. cit., p. 37.

⁸⁵ LEONEL, 2000, p. 37.

⁸⁶ HAMBURGER, 2007, p. 13.

tem um papel fundamental avaliar e reavaliar a obra, mesmo que seja para apontar-lhes partes específicas de um conjunto. No caso específico de Rosa a gênese poética recebe avaliação similar, o que não torna a originalidade da obra inferior, no caso específico é preciso averiguar na coletânea o que é mesmo que marca alterna a simbologia de menor.

Ainda, no mesmo campo de debate, Leonel ao estabelecer conexões entre o texto escrito por Guilherme de Almeida que premia *Magma*, considera: “Entretanto a premiação da academia deve-se ao encontro de Guilherme de Almeida, com uma poesia que lhe fala muito de perto, embora, em 1936, ela não representa nenhum avanço na produção poética brasileira, sendo, pelo contrário, um retrocesso”⁸⁷, mais uma vez suas palavras apontam para uma das questões pontuadas nesta tese, o afastamento e a aproximação da obra com o Modernismo brasileiro, a visão de retrocesso considerada não corresponde aos ideias do Modernismo Brasileiro, não corresponde à avaliação de Almeida e, nem ao que Rosa criou. Por fim, no mesmo parágrafo insiste: “[...] É possível que as relações estabelecidas entre a coletânea e a produção poética de fundo do Modernismo não tenham sido percebidas [...], nem por ele desejadas”⁸⁸, uma contraposição que requer ser analisada. Ora, sobre a formação do projeto literário brasileiro parece confusa a ideia de que escrever poemas com o estilo proposto em *Magma* seja sinal de retrocesso, sentido que é ultrapassado.

As nossas pesquisas revelam que Guimarães Rosa os queria como os criou, sem apego direto e indiretamente a regras determinadas e determinantes, o desejo maior era manter os versos com diferentes formatos poéticos e estilos distintos. Leonel os vê como ‘retrocesso’ frente às expectativas do Modernismo, então retoma-se outra a questão tão importante quanto às anteriores, de onde a pesquisadora vê a coletânea e, mais que isso para onde quer levar contextualmente os poemas?. A abrangência do processo analítico de Leonel é importante porque reposiciona *Magma* frente ao período em surge e, alimenta a expectativa de que seus versos possam ser atrelados a tantas outras estéticas literárias diferente do Modernismo, como por exemplo do Barroco. Por fim, ao afirmar que a avaliação de Guilherme de Almeida não representa a premiação por causa do retrocesso poético da coletânea frente ao Modernismo, Leonel mais uma vez acerta. Ora, em seu parecer Guilherme de Almeida, não situa a coletânea no Modernismo, embora teça elogios excessivos, situa *Magma* como obra universal, com tendência para o particular e como disse o poeta e parecerista do concurso que premiou a obra:

⁸⁷ LEONEL, op., cit. 2000, p. 163.

⁸⁸ Idem ibidem, 2000, p. 163.

Ora a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau, Poesia que está sozinha – parece-me – no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria a obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tal e altamente distanciada paira ella sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximado segundo prêmio. E’ o livro “*Magma*” de João Guimarães Rosa inscripto sob o número 8. Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aqui um poeta, um verdadeiro poeta: o Poeta, talvez, de que nosso instante precisava. Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetação em Ascensão, “*Magma*” é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma synthese 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 o seu mal. Aí estão a “*Yara*”, os *Rythmos selvagens*”, a “*Boiada*”, a “*Gruta do Maquiné*”, a “*Maleita*”, o “*Luar da Mata*”, o “*Batuque*”, o “*Caboclo d’água*” e, principalmente, aquela “*Reportagem*” (pag. 43), que é sem dúvida uma das mais espantosamente verdadeiras e doloridas páginas da nossa literatura; e todos os quatro poemas “*No Araguaya*”, uma quase epopeia bárbara na sua verde simplicidade de [...] emoções líricas, como por exemplo, “*Elegia*” e “*Ausência*” (p. 29-59). E, ainda a nota novíssima dos “*Haikaes*” (pág. 15) – o subtil concentrado poético japonês de dezessete syllabas – que o autor tão finamente soube compreender e “recrear” em portuguez... E mais, os esplendidos conceitos das pequenas dezoitos estrofes dos “*Poemas*”, pouco mais do que breves “*Haikaes*” – brilhantes, e ironias uns, exactos de poder descriptivo outros. E tudo isso se diga extraordinariamente actual, mas de um actualismo certo e proveitoso, tanto nas concepções quanto no verso livre, tão dominador que nelle nem sequer se nota a ausência do metro ou da forma; e – o que é notável – na linguagem “nossa”, porém correcta sempre, sem um único abuso inútil, sem nenhuma dessas bobas, contrapudentes negações da gramática, com que alguns “novos pretendem ser... novos. E nem se diga que o autor de “*Magma*” não mede nem rima por não poder saber medir ou rimar. A poesia “*Toada da Chuva*” é exemplo do que seria capaz de fazer ele, se quisesse ou precisasse fazê-lo com esse. (ALMEIDA, *Jornal do Comércio*, 16/06/1936, grifos do autor)

Resta, ainda focalizar outro detalhe, as posições de Leonel não se restringem apenas ao campo do lírico, mais de uma vez se tem a oportunidade de conhecer o que pensa a pesquisadora sobre as nuances épicas da poesia do escritor mineiro. A tarefa investigativa da obra se deu no sentido de acender às luzes da obra: “Como veremos, é mais no universo do épico que nos situamos nessas oportunidades e não no da poesia lírica [...]”⁸⁹, temática não aprofundada, se realizada, é claro, apontaria a tendência épica nos poemas. A proposta épica é ponto concordante, vestígios do épico aparecem em poemas de *Magma*. A convergência analítica do trabalho de Leonel mostra em suas pesquisas em mais de um

⁸⁹ LEONEL, 2000, p. 172.

momento assunto bastante discutido, segundo apresenta em suas leituras a “[...] temática cultural ou étnica e rural ou regional são bastante extensos [...]” (2000, p.172), como a abordagem não visa aprofundar-se ou mesmo detalhar-se em temas específicos, tende a leitura a pontuar aspectos importantes como o citado anteriormente, esse tipo de preocupação com determinados contextos temáticos da obra afasta a leitura da poesia lírica e, sobretudo de aprofundamento da tendência épica. Por fim, a temática “rural” e “regional” é importante porque mostra a abrangência temática. No capítulo das análises retomaremos à temática com finalidade de aprofundá-la.

Nos últimos anos, Leonel continua a investigar a obra do escritor em trabalhos que desenvolveu junto ao I.E.B./USP, artigos, resenhas, etc. Quanto ao primeiro, na revista do I.E.B./USP, encontramos *João Guimarães Rosa Confluências: Trilhas de vida e Criação* (1984), registro de trabalhos laboriosos como por exemplo - Inventário Prévio - feito por equipe de colaboradores, entre eles, Leonel. A equipe objetivava a organização de obras, documentos, pastas, cartas, rascunhos, papéis avulsos, cadernos, cadernetas, etc., do escritor, cedido pela família ao I.E.B. Como resultado do trabalho há no Instituto uma caixa com seis volumes na qual se encontra distribuídos os originais de *Magma*. Dos artigos, *Guimarães Rosa: memória, sertão e arquivo* (2006), discute o problema da “memória”; outro artigo de cunho amplo discute a política no texto de 56, *Política e violência no grande sertão rosiano* (2006); *Euclides e Rosa entre sociologia e Literatura* (2007), examina, a partir do romance de 56, de Rosa, termos como “ficção, não ficção”; *A crítica alegórica de grande sertão* (2007); *Alegoria e política no sertão rosiano* (A poética migrante de Guimarães Rosa) (2008), que escreveu em conjunto com José Antônio Segatto tratam do projeto alegorizante em *Grande Sertão: veredas*; *O regional e o universal em Guimarães Rosa* (2008), discute a inserção da obra nas dimensões regionalista e universal, considera as publicações do autor entre 1929-1930, o que inclui *Magma*. Estudo de menor amplitude trabalha com a hipótese de que há conjuntos distintos que distinguem os poemas: “[...] três são nitidamente particularizantes [...]” Vida no campo, manifestações culturais negras e indígenas, mitos e credices. Duas outras séries - animais e natureza – também trazem elementos vinculados ao país.” (p. 5); Em 2012 surge *De alvenel a arquiteto: o espaço em “Curtamão” de Guimarães Rosa* estudo sobre o conto do livro *Tutaméia: terceiras estórias*. Sergio Buarque de Holanda na literatura dos anos 20 (1976), sem relação com Rosa.

Leonel em seus estudos sobre *Sagarana* assim como nos estudos acerca de *Magma* comunga com ideias desenvolvidas por Benedito Nunes autor que reconheceu haver nas

vertentes do romance de 1956, viés metafísico, religioso, humano e social. Vê-se, pois, que há certa aproximação entre as divisões temáticas propostas pelo crítico e as vertentes elencadas pela pesquisadora, as estruturas consideradas pelos pesquisadores estão na base da construção de *Magma*. Leonel em parceria com Edna Maria F. Nascimento escrevem *O medo com paixão* publicado na Revista da Anpoll (2012), estudo que se detém na estória n. 3 de *Tutaméia; Confluências, contrastes e resistências no regionalismo brasileiro: Guimarães Rosa e Ronaldo correia e Brito (2009-2010)*, aponta possíveis analogias regionalistas entre os dois escritores.

A leitura atenta dos estudos críticos sobre *Magma* aliada ao texto publicado em 2000 reacende perspectivas investigativas importantes, aumenta o debate e às discussões acerca da gênese poética de Rosa, vejamos a linha de raciocínio de Leonel acerca dos poemas: “Ou ainda, os poemas, ou parte deles, teriam sido compostos anteriormente, contando com a probabilidade de terem recebido, em 1936, emendas e correções”⁹⁰. Leonel assume efetivamente a probabilidade de distanciamento da criação dos poemas do período de seu aparecimento, o reconhecimento do indicador de valor é importante porque tematiza a maturidade poética de Rosa. Os delineamentos apresentados colocam em discussão o contexto de produção, a esse respeito indagações surgem, Leonel sugere que os poemas poderiam ter sido escritos na infância, ou seja, em data improvável, não me parece pressupostos determinantes os aspectos apontados para resolver a causa da grandiosidade ou não da coletânea, suas particularidades, singularidades e expressividade parecem advir de campos diferentes.

Walnice Nogueira Galvão dedicou parte de seus estudos a obra de Rosa, Não daríamos conta de sumariar todos os seus trabalhos que são inúmeros e imprescindíveis ao leitor do escritor mineiro. A objetividade impõe limites, são mínimos os estudos de sua autoria a mencionar, aludir ou indicar o contexto de criação e produção de *Magma*, ou mesmo que apontem para a compreensão da obra. Sem nos ater às devidas datas de publicação o artigo *Heteronímia em Guimarães* publicado na revista da USP de número 36 entre dezembro/janeiro/fevereiro de 1997-98, com temática: Dossiê 30 anos de Guimarães Rosa reaparece em 2008, agora, menciona o surgimento da publicação do livro que continua sem maiores acréscimos. Não é estudo aprofundado da gênese, recupera apenas informações acerca da complexidade do tema. Num plano específico

⁹⁰ Idem, op. cit., 2000, p. 158.

destaca: “Enquanto *Magma* (grifo do autor) foi levado a concurso sem camuflagem, assinado por João Guimarães Rosa, já outra foi a apresentaç a julgamento de seu primeiro livro de prosa, com que disputou o prêmio Humberto Campos[...]”⁹¹, de fato em 1936 Guimarães Rosa participa do concurso sem uso de pseudônimo, já, em 1937 quando concorre ao prêmio Humberto Campos envia os manuscritos de *Sezão* (Contos) com o pseudônimo de Viator.

Recorre-nos a alusão da pesquisadora ao princípio criativo de *Sagarana*, a ponto de perguntar-se: “Enquanto isso, o que foi feito do poeta autor de *Magma*, (grifo do autor) sempre inédito? Aquele que quando pela primeira vez escreveu um livro completo, o fez de poesia.”⁹², que sentido pode ser atribuído à indagação, a não ser o fato de que a pesquisadora busca mostrar a importância da obra no conjunto maior da escrita rosiana, a expressão de Galvão tem significado importante, reafirmar a composição da coletânea. Além desse fato é bom frisar que a visão crítica de Walnice Galvão revela pontos em comum com boa parte da fortuna crítica, reconhecedora da existência da obra segue o desejo do escritor que era não fazer publicar seus escritos poéticos. Outro sentido aplicado à indagação de Galvão, o total apego da pesquisadora à narrativa de Rosa. Talvez o indicador anterior tenha efetivamente afastado o interesse da pesquisadora, pois, mesmo que João Guimarães Rosa não tenha se preocupado em publicar *Magma*, a obra marca a trajetória do escritor, a coletânea é passo inicial decisivo na concepção do que vem depois, marcadamente *Sezão* e, sucessivamente o que se segue, de modo que considerar apenas a prosa, como quer a autora ocasiona um vácuo nas discussões proposta por Galvão.

Historicamente, *Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesse*⁹³, mantém a mesma linha de raciocínio, complementada com a seguinte posição: “Como opção estética, *Magma* nada tinha a ver com o que no futuro seria sua obra”⁹⁴, ora, mais uma vez vê-se subtraído o extrato expressivo da gênese do escritor em detrimento da prosa. Já, em seu artigo *Dos primórdios aos póstumos*, segue raciocínio similar e, por fim,

⁹¹ Idem, op. cit., 1997-98, p. 20.

⁹² Ibidem, 1997, p. 02.

⁹³ Cf. se encontra nos **Cadernos de literatura brasileira**, I.E.B./USP.

⁹⁴ Idem, op. cit., 2006, p. 159-160.

afirma “Se, *Grande sertão: veredas* é a obra prima, *Sagarana* é o ponto de partida.”⁹⁵, posicionamento excludente se, tomarmos a obra completa do escritor, inclusive os contos publicados esparsamente antes do surgimento de *Magma*, excludente também de boa parte do que foi escrito por parte da crítica entre a gênese poética e *Sagarana*. Estudos fundamentais orientam e servem como fonte de pesquisa inesgotável, porém não poderíamos deixar de apontar a carência de olhar para a gênese poética de Rosa e a relação da mesma com a genialidade do escritor. O que Guimarães Rosa coloca para o público em 1936 é fruto de um conhecimento já anunciado, portanto, pode-se dizer que a grande capacidade criativa já se faz presente desde antes do surgimento de *Sagarana*.

Enfim, na Revista *Teoria e Debate*, n. 68 de 2006, ao escrever o *Poeta da edição* ressalta o surgimento de *Magma*, repete mais uma vez a visão anterior acerca da gênese poética de Rosa, lembra que o escritor guardou o livro em suas gavetas por muito tempo e de lá nunca retirou a fim de publicá-lo, afirma, ainda que a verdadeira vocação do escritor mineiro seria efetivamente a prosa. *Em as gavetas do escritor* torna-se enfática quanto ao aparecimento da obra,

Quanto a Guimarães Rosa, sempre cioso e bom juiz da própria obra, nunca quis que sua poesia abandonasse o ineditismo, pois tanto quanto Euclides da Cunha, sabia bem o que valia: mas *Magma* acabou saindo. O estudo que Maria Célia Leonel dedicou a essa poesia sequestrada, em *Magma e Gênese da obra*, (grifo da autora) debruçou-se sobre os indícios estilísticos que a uniriam ao restante dos escritos. Todavia, nenhum dos casos que examinamos se reduz ao porte da reputação e à infelicidade de vir à luz material de ordem inferior. É preciso ponderar que um escritor, ao tornar-se figura pública, deixa de ter em sua vontade o arbítrio exclusivo da obra e se torna patrimônio coletivo. (GALVÃO, *O Estado de São Paulo*, sábado, 27 de dezembro, 2011, p. 05, grifos da autora)

Vê-se que Galvão, em *Mínima, mímica ensaios de Guimarães Rosa* (2008), retoma temas como o regionalismo e o espiritualismo na obra do escritor; analisa tendências estilísticas das obras, não menciona ou acrescenta *Magma* à abordagem, embora dedique boa parte da análise aos escritos de *Ave Palavra* (1970). Galvão desconsidera a produção anterior à *Magma*, confirma que até 46 é momento de afinamento

⁹⁵Cf. encontra-se em Walnice Nogueira Galvão, 2000, p. 52.

de instrumentos⁹⁶, o que ratifica a visão defendida por nós quanto ao valor de *Magma*. Portanto, se considerarmos que *Sagarana* iniciou-se com os escritos de 37, ou seja, com *Sezão*, com a perspectiva apresentada por Galvão estender o campo de ampliação e alcançar *Magma*, ainda, fruto do afinamento. A técnica poética e retórica ali executada corrobora para a excepcional execução do conjunto, sendo a coletânea expressão única, portanto, com mérito e valor literário.

Os vários posicionamentos críticos levantados acerca da recepção da obra somam e revelam as dificuldades de estabelecer com a gênese de Guimarães Rosa pontos de contato, ou mesmo de situá-la do ponto de vista histórico num determinado movimento literário.

O processo criador de Guimarães Rosa como diz Marli Fantini: “[...] procede como um transculturador reduzindo a distância entre as temporalidades”⁹⁷, ponto de vista importante que contribui de certo modo para a compreensão da produção poética do escritor de *Primeiras Estórias*, nesse sentido, expressão que aparece em 36 vista como objeto literário desconstrutor de distâncias. Na apresentação de *A Poética migrante de Guimarães Rosa* (2008), a mesma autora afirma: “São múltiplos os focos temáticos e estruturais que permeiam as leituras da obra rosiana: o caráter inovador da linguagem, as fronteiras, as terceiras margens [...]”⁹⁸, a apropriação de todo o sentido da pesquisadora não alcança *Magma*, o sentido atribuído pela pesquisadora aplica-se a múltiplos focos temáticos que compõe a diversidade da coletânea.

José Carlos Garbuglio, em seu ensaio *A Saga do Rosa: a gênese de uma obra* não considera *Magma*, prefere marcar ponto em *Sagarana*, mesmo assim seu texto lembra a força poética da obra rosiana “A obra de Guimarães Rosa representa atualmente um dos pontos mais altos da ficção brasileira, mesmo quando se situa, e é frequente, nas fronteiras da poesia”⁹⁹. No seu entendimento “[...] o exame de ‘Sagarana’ (grifo do autor) se impõe como roteiro da aventura criadora do escritor, quer em nível temático, quer em nível lingüístico” (grifo do autor), ora, mais uma vez é preciso insistir em ponto controverso, como *Sagarana* é resultado daquilo que a público em 37, e tomando de empréstimo as afirmações do crítico ao considerar *Sagarana* fruto da aventura criadora do escritor, naquela época, pode-se

⁹⁶ Idem, op. cit., 2000, p. 52.

⁹⁷ FANTINI, 2003, p. 59.

⁹⁸ Cf. FANTINI, 2003, p. 11.

⁹⁹ Cf. GARBULIO, 2008, p. 246.

conjecturar que pelo menos em parte há pontos de contatos entre essa aventura e aquilo que veio a público em 36. Finalmente, “Livro de exercício, é verdade, mas é aí onde se definem os caminhos ulteriores e onde se pode conferir o alargamento do potencial entremostrado.”. *Rosa em dois tempos* (2005), Garbuglio volta aos processos criativos do poeta: “Em Guimarães Rosa, parece que mais importante que a inovação, é o processo de renovação”¹⁰⁰, informação que confirma a nossa tese de que também em *Magma* o processo criador construía-se marcadamente pela renovação e capacidade de ultrapassar às medidas estabelecidas pelo próprio Modernismo brasileiro, de ir ao encontro do poético, de descortinar e dar voz às sensações, à alma, ao mistério e ao desconhecido.

Ainda que, estudos muito específicos sobre *Magma* tendam a parecer em data bem recente às considerações da fortuna crítica sobre textos em prosa de Guimarães Rosa são importantes para a compreensão da construção dos poemas. É o caso de Susana Kampff Lages, em *João Guimarães Rosa e a saudade*, estudo que entre outras coisas aponta para a saudade, “Guimarães Rosa faz uma apropriação oblíqua desse grande mito da tradição portuguesa que é a saudade [...] o tema da saudade, ligado ao imaginário cultural brasileiro – a questão a definir uma ‘brasilidade’”¹⁰¹, por várias vezes na gênese poética rosiana o tema perpassa por poemas outros.

O estudo de Héctor Olea, aponta de certo modo para a construção da gênese rosiana, embora, de fato, investigue as chaves e os enigmas que perpassam a narrativa de Rosa. Do ponto de vista generalizante pode-se por analogia considerar uma de suas afirmações acerca da dicção Roseana marca diferenciadora, ou seja, a busca por uma “expressão pessoal”. A posição crítica de Héctor Olea sobre a escrita rosiana embora se volte para a narrativa é aceita por razão única, a relação da escrita rosiana com o *barroquismo*:

O barroquismo licencioso de JGR rebelava-se contra a normatividade clássica dos gêneros. Porém, na sua escrita coabitam, paradoxalmente, duas tendências antagônicas. Por um lado, esse culto anticlássico das “ressurreições da memória” (grifo do autor), segundo o qual o passado sempre comportaria elementos inacabados. Por outro, haveria, também, certo sentido ecumênico, impessoal e pronto; nele, a obra estabelece uma metáfora ampla sobre o homem e o universo. E esse espírito inoculado do *conto crítico* é aquele da **mente clássica**, para a qual a “literatura é o essencial, não os indivíduos (grifo do autor)”. (OLEA, *O professor riobaldo: um novo místico da poética*, 2006, p. 203, grifos do autor)

¹⁰⁰ GARBUGLIO, 2005, p. 114.

¹⁰¹ LAGES, 2002, p. 46, grifo da autora.

Willi Bolle, em *Fórmula e fábula* (1973), também, não reconhece a obra inaugural do escritor. No primeiro artigo Guimarães Rosa – “Artigo de Exportação” (Uma recepção com tendências panegíricas) analisa a tendência regionalista do escritor e orientado pela tendência afirma que “[...] nasce, em 1937, a primeira obra do ficcionista de Codisburgo.”¹⁰², evidentemente o crítico faz referência à *Sezão* que em 46 se confirmará como *Sagarana*. A posição é questionável uma vez que 1936, é o ano em que a Academia Brasileira de Letras premia *Magma*. Aceita ou não pelo autor, aceita ou não pela crítica, a gênese já existia em 1937. Sabemos que a vinda de Bolli ao Brasil se deu por causa de *Grande Sertão: veredas*. Mesmo assim em seu artigo publicado no *Informativo da Faculdade de Filosofia da USP* Nº 48 de 2008 há completa omissão ao aparecimento da gênese poética do escritor, mesmo ciente do fato de que nunca se deteve Bolle sobre a gênese poética. Nessa conjuntura merece destaque a profundidade com que o escritor trata a questão da temática nacional¹⁰³, segundo o crítico ainda há muito a explorar e sabe-se muito pouco a respeito, ora Leonel por diversas vezes aponta para a temática nacional na coletânea, então porque Bolle separa-se definitivamente da construção dos poemas de *Magma*, não sabemos.

Jeane Mari Sant’ana Spera, em sua Tese de doutoramento pela UNESP de Assis transformada em livro posteriormente: *As ousadias verbais em Tutaméia* (1995), estudo sobre o uso dos neologismos na obra do autor. Em parte do trabalho aponta a íntima relação do escritor e o encanto associativo entre som e poesia. Segundo a autora Guimarães Rosa utiliza o recurso com o objetivo de tirar das palavras efeitos sugestivos que plasmem a teia significativa textual. Para comprovar as afirmações acima cita a correspondência entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizarri na qual discutem o significado da palavra “Tirolira”: “Mas você não acha Tirolira um nome que é a própria poesia?” (ROSA, apud BIZARRI, 1981, p. 77). Para Rosa a palavra poesia significava muito mais do que o Modernismo brasileiro ou não se propunha a absorver. Sua compreensão sobre o poético ajudou-o a desenvolver e aprofundar o *ethos*, e mesmo o sentido de poesia impressa na gênese, e que presenciamos em obras posteriores, além dos contornos de sua

¹⁰² Idem, op. cit., 1973, p. 15.

¹⁰³ Idem, op. cit., 1973, p. 17.

narrativa que o aproximou cada vez mais da poesia, mantendo com esta uma relação estreita.

Sobre o assunto, seu leitor Luiz Rohden, no ensaio *Metafísica da Linguagem em Grande Sertão: veredas*¹⁰⁴ lembra que o projeto original de Guimarães Rosa foi aos poucos transformando-se “[...] numa grande viagem em busca do nome das coisas e de formas” que pudesse expressar aquilo que não tem voz nem contornos definidos.” (grifo do autor), de certa maneira a viagem a que se refere metaforicamente Rohden tem como estação os versos de *Magma*.

A obra rosiana e a enorme complexidade leva até mesmo críticos às vezes a falar da prosa como se tratasse da poesia, Kathrin H. Rosenfeld é caso exemplar, chega a afirmar o seguinte “Sabemos, entretanto, quanto Rosa se preocupou com o resgate de uma dimensão ‘séria’ (grifo da autora), verídica, autêntica e metafísica da poesia.[...]”¹⁰⁵e continua a leitura acerca do projeto narrativo de Rosa: “[...] Desiste rapidamente do primeiro projeto de uma ‘modernização’(grifo da autora) formal da poesia popular e volta-se para o regionalismo que já parecia ultrapassado e declinante [...]”¹⁰⁶, embora suas palavras refiram-se à narrativa, muito se parece com a gênese poética. Já, em outro momento, a pesquisadora menciona o fato de que Rosa com a gênese poética pouco tem de aproximação com o Modernismo “Por que Rosa resiste à tentação modernista (que sentimos presente em *Magma*)? Provavelmente porque sentia que a essas experimentações faltava o ‘chão’ da tradição, a firmeza de formas integradas em sentimentos compartilhados (grifo da autora)¹⁰⁷. A ideia de que *Magma* não se insere no movimento modernista é controversa, os poemas, “Batuque”, “No Araguaia I”, “No Araguaia II”, “No Araguaia III” e “No Araguaia IV” são exemplos ilustrativos de que da tensão modernista. Assim descreveu Kathrin H. Rosenfeld, em *Os caminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas* (1993), ao analisar o romance de Rosa de 1956, afirma haver naquela obra imagens e metáforas que ligadas às conjecturas poético-especulativas do final do século XIX provocam tensão entre a matéria bruta e amórfica

¹⁰⁴ RODHEN, 2012, p. 55.

¹⁰⁵ Cf. encontramos em ensaio: **Do “volúvel” Machado ao Rosa “romântico”: reflexões sobre o uso da (s) ironias (s) no Brasil**, 2008, p. 224-225.

¹⁰⁶ Ibidem ibidem, 2011, p. 78.

¹⁰⁷ ROSENFELD, op., cit. 2011, p. 25.

e os organismos altamente diferentes nas estruturas simbólicas. Traço tensivo encontrado na poesia da gênese que provoca um efeito poético fascinante.

Fábio Lucas, em *O desvelamento de Magma*, estudo que se encontra no livro *Ficções de Guimarães Rosa – perspectivas* (2011), afirma que a obra se encontra pontilhada de motivações telúricas e remotos ecos da tradição greco-latina, com forte herança romântica e repleta de experimentos de simbolismo decadentista. Dentre os recursos apontados pelo pesquisador a herança romântica interessa-nos porque em “Poemas” e “Impaciência” a subjetividade lírica assume viés quase romântico, o viés é marcado pela dor dilacerada do eu poético, característica que impõe o cultivo da brevidade dos versos, o potencial dos versos é delineado exclusivamente pela tensão entre a suposta dor lírica e a brevidade da palavra, marca central dos poemas anteriormente apontados. A técnica utilizada diminui substancialmente em poemas com características diferentes, nesse sentido, o fato comprova o quanto Guimarães Rosa estava plenamente consciente do sentido e das técnicas empregadas em seu livro de estreia. Há um desejo de intercalar em sua arte poética um elo constante entre tradição e renovação. É, partindo dessa experiência poética aglutinadora e renovadora que *Magma* se universaliza, pois como aponta Aglaê da Facó¹⁰⁸: “A obra de Rosa é um *cosmo estético* onde o *ser* só o é na linguagem, pois seu único compromisso foi com a literatura e a língua tornou-se uma paixão, (grifo do autor)”.

Terceiras Estórias (1967) recebeu análise circunstanciada por Irene Gilberto Simões em *Guimarães Rosa: As paragens Mágicas*¹⁰⁹, no texto discute os *Prefácios* (grifo da autora) que antecedem os contos da obra. A posição é a de que elementos discursivos como o lúdico, o problema das formas e da oralidade, etc., permeiam toda a obra do escritor, em síntese a discussão estende-se sobre a nova expressão que Guimarães Rosa tentou imprimir em seus textos, flagrada com certeza em *Magma* em poemas como “Elegia”, “A terrível Parábola” e “Batuque”.

Nos últimos anos teses sobre a obra de João Guimarães Rosa apontam de certa maneira para o processo criador de *Magma*. De Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, *A aragem dos acasos: Sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa* (2000), apresenta relação entre as obras do escritor mineiro e embora lembre-se de *Ave Palavra* não cita

¹⁰⁸ FACÓ, 1982, p. 18.

¹⁰⁹ Idem, op. cit., 1988.

Magma, cria-se assim uma lacuna para o leitor interessado em conhecer a gênese do escritor. Ivan Claudio Pereira Siqueira, em *A música na prosa de Guimarães Rosa* considera que “Desde *Sagarana* se busca entender a vastidão da originalidade da escritura de Guimarães Rosa [...]”¹¹⁰ em que pese a posição, um lapso foi fortemente cometido, o esquecimento de obras anteriores, inclusive *Magma*. Nildo Máximo Benedetti, em *Sagarana o Brasil de Rosa* (2010), faz referência à *Sezão*, onde se encontram registros da versão inicial dos contos de *Sagarana*, seu trabalho não oferece pistas sobre *Magma*. Em 2011, surge *Vagar e navegar: pelo mar de Melville e o sertão de Rosa: Estudo comparativo entre Moby-Dick e Grande Sertão: veredas* de Viviane Cristine Calor, com registro da obra nas referências bibliográficas. *Os sentidos do cômico: Riso e representação social em sagarana* (2012), de Elanir França Carvalho, entre as epígrafes há fragmentos do poema “Boiada” e ao final da pesquisa apresenta um subitem “Princípios e fins dos meios: do cômico em Sagarana”, epigrafado com versos do poema “Gargalhada”, onde mostra como o ‘riso’ amálgama as duas obras. O texto insiui no fato de que desde a gênese poética Rosa voltava-se para a sociedade e a comicidade. Já, em 2013, aparece “Plástico e contraditório rascunho” a autorrepresentação de João Guimarães Rosa de Mônica Fernanda Rodrigues Gama, estudo que faz referência à *Magma* e aos estudos de Leonel. Nossa hipótese é a de que a originalidade da escritura rosiana já existe desde a gênese poética.

A publicação de *Sagarana* livro posterior ao aparecimento de *Magma* e seus eventuais comentários, notas, apreciações, registros, análises dão-nos pistas da produção poética de Rosa. No Jornal Diretrizes de 29/04/46, Francisco de Assis Barbosa diz Rosa “Um escritor que escapou à influência de um modernismo. Sua mensagem nada tem a ver com a revolução literária e artística de 1922, nem com neo romantismo dos escritores do Norte, de depois de 1930. Regionalista, no bem sentido da palavra [...]” (29.IV.46). Porém, a nosso ver, em *Magma* estão presentes características importantes do Modernismo brasileiro, simplicidade com os temas, características da poesia popular, visão serena da poesia, retorno às imagens cromáticas e sonoras, o apego aos sentimentos, à terra, à paisagem, às fontes naturais como: rios, água, floresta, temas indígenas, retorno a bens culturais como: crenças, músicas, danças, culinárias, etc. “A Iara”, “Ritmos Selvagens”, “Maleita”, “No Araguaia I”, “No Araguaia I”, “No Araguaia II”, “No Araguaia III” “No Araguaia IV” são exemplos esclarecedores.

¹¹⁰ SIQUEIRA, 2009, p. 22.

Do mesmo modo a fortuna crítica do romance de 1956 apontam, de alguma maneira, para a gênese poética. De fato, o texto literário trazido a público pelo escritor na década de 30 apresenta imagens e ritmos poéticos e estéticos que posteriormente servem de guia em excursão pela travessia do sertão de Rosa, nesse sentido um dos especialistas do escritor mineiro José Carlos Garbuglio conclui: “Ora, o romance *Grande Sertão: veredas* é a construção pela palavra, dessa travessia” (1972, p. 126), no que tange a discussão anterior, características diversas podem ser elencadas para exemplificar as afirmações anteriores em *Grande Sertão: veredas* e que a nosso ver iniciaram timidamente com *Magma*. A travessia rosiana torna-se termo essencialmente com sentido dinâmico quando analisado a partir das micro-narrativas existentes no texto de 56. Nas micro-narrativas, por inúmeras vezes, encontramos citações e menções que estão diretamente ligados a procedimentos poéticos e à poesia.

Os estudos realizados indicam que três grandes categorias são recorrentes na obra de Guimarães Rosa desde a produção de *Magma*, a recorrência se dá por meio de processo de transições em que o exercício intenso com a imagem e o ritmo, assim como com a linguagem ocorre de maneira menor ou maior, dependendo do tempo. Para exemplificarmos citamos o caso específico dos poemas, em que a prioridade poética é com o exercício de categorias como a imagem e o ritmo, equação que tende a se intensificar no texto de 37 e aprofundar-se em 46. A bem da verdade foi esse estilo único de 36 que de certa forma aproxima e ao mesmo tempo distancia a obra de Guimarães Rosa de seus contemporâneos.

O estudo *Metafísica do Grande Sertão* traz apanhado sobre o que constitui a alquimia da palavra rosiana, aponta questões relacionadas com *Magma* e a escrita como por exemplo o fragmento de uma das falas de Rosa: “Sou precisamente um escritor que cultivava a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos.” (ROSA, apud UTÉZA, 1994, p. 41), admitiremos, então, a importância da colocação do escritor, colocação que recupera um pouco daquilo que comumente se costuma atribuir aos versos de Rosa, o fato de que são incipientes, talvez, apostemos na possibilidade da existência de estilo específico nos poemas de 36 um pouco da ideia antiga à qual o escritor não abria mão. Contudo, é interessante como a ideia antiga se modernizará na construção dos versos. Em outro momento, ou seja, na carta de 17/06/63, endereça a seu tradutor alemão o escritor ao tratar sobre assuntos referentes à tradução do *Grande Sertão: veredas*, principalmente sobre significados que havia ficados de fora da tradução, Rosa, afirma, o que foi excluído consiste em seu estilo, ou seja, aquilo que

considerava “[...] ritmo emocional[...]” (ROSA, apud CLASON, 2003, p. 115), colcação importante, a partir da mesma vemos o quanto o escritor atento ao ritmo emocional do texto, seja poético ou estético, buscava esmerá-lo, não devemos perder de vista que o escritor ao apontar para tipos de construção com a natureza apresentada visava trazer à tona estilos diferentes de ritmo, o que de certa maneira aproxima obras distintas.

Carlos Alberto dos Santos Abel, em *Rosa Autor Riobaldo Narrador* (2003), faz pequena apresentação do momento de criação de *Magma*, escreve um subitem intitulado “Poesia” para ressaltar panoramicamente a disposição de Guimarães Rosa pelo poético e para dar indicações sobre o fato da obra não ter sido publicada “Quando não mais quis escrever instintivamente, resolveu fazer poesia. Com o livro *Magma*, em 1936, conquistou um primeiro prêmio de poesias da ABL [...]”¹¹¹, para o pesquisador o escritor depois de longa viagem pelo mundo passa a revisar seus estudos líricos e, conclui que não eram totalmente ruins, nem convincentes. A ideia desenvolvida por Abel é de fato presa a uma parte da fortuna crítica que interpreta a gênese poética rosiana como profissional, apoia-se nessa concepção para apresentar a obra como um objeto poético que não despertou interesse nem por parte do criador, nem dos editores.

Osvando J. de Moraes diz haver em *Grande Sertão: veredas* “[...] grande número de dubiedades, informações ambíguas, falsas pistas, caminhos transversais”¹¹² a levar o leitor ao início do romance. Este ponto é essencial: “Nonada” é potencialmente poética, pode significar início. Se, por analogia adotarmos a mesma leitura para o conjunto da obra, verificaremos que as poesias iniciais é ponto de referência. Da mesma forma, filosófica e paradoxalmente “nonada” significa tudo e, ao mesmo tempo nada, mas referencia início de romance. *Magma*, então, passa a ser vista como um diferenciador de um contexto integral e pontencialmente organizado, o que nos faz ver as aproximações existentes entre os sistemas, diferenciador e integral.

Outro estudo a apontar a recepção da gênese rosiana é de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (2009). O texto surge doze anos após o lançamento de *Magma*, traça os enigmas da obra do escritor e marca como estreia a obra de 46: “Toda a sua obra, de *Sagarana* a *Grande Sertão: veredas* evidencia a construção de uma poética, a partir da qual Guimarães Rosa persegue [...]” (p. 114), frase curiosa pois determina afirmativamente a origem da escrita com *Sagarana*. A afirmação revela a posição do

¹¹¹ ABEL, 2003, p. 85.

¹¹² MORAES, 2000, p. 245.

autor frente à gênese do escritor, idêntica manifestação segue grande parcela da fortuna crítica. É notória a falta de aceitação, primeiro de *Magma* como gênese do poeta-prosador e, segundo, a falta de aceitação da gênese como expressão singularizadora de processo criador e reflexivo que nos anos subsequentes influenciaria outras obras.

O fato da natureza dos poemas rosianos moverem-se por procedimentos como apresentados anteriormente tem suscitado polêmicas e atitudes críticas até, agora, pouco analisadas. Waldir Pinheiro de Barcelos e Lea Dutra Costa afirmam em seus trabalhos posição semelhante a boa parte da crítica rosiana, “sem experimentalismos verbais, [...] os poemas de “Magma”, numa primeira leitura, apenas refletem a visão modernista da primeira fase [...]”¹¹³, ora, nos parece que na análise aventada há tentativa de enquadramento dos poemas na primeira fase do Modernismo do que mesmo leitura atenta dos poemas, é evidente o quanto os poemas são excessivamente contrários a qualquer tipo de enquadramento fechado e limitado.

Nas correspondências mantidas entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (2003), estabelece-se um diálogo substancial consistente e esclarecedor sobre assuntos diversos, entretanto é sobre a concepção de poesia que recebe a profundidade merecida. Rosa, informa e registra conhecimentos determinadores para a construção de sua tradução, os conhecimentos que adquiriu ao longo da caminhada como observador, escritor, diplomata é posto a serviço da tradução de sua obra, suas cartas ensinam, mostram o caminho, tornam-se mapas, tal material é colocado para o interlocutor. Muitas observações feitas pelo escritor, Rosa, acerca da concepção de poesia, se estética são sobretudo importantes porque, a partir das mesmas se tem noção de como foi impresso *Magma*. Fazemos essa aproximação para exemplificar o que está escrito em carta de 24/03/66, “[...] tudo vai para a poesia, o lugar comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios, do sentir, do pensar, e da expressividade, as palavras valem *sozinha*, (grifo do autor)”¹¹⁴. A relação de Guimarães Rosa com a poesia sempre foi muito direta, para conhecê-la é necessário percorrer os labirintos das explicações oferecidas em carta de, 17/06/63, ao mencionar a tradução do romance de 56 assegura “[...] Não viram, principalmente, que é tanto romance, quanto poema grande, também. É poesia (ou pretende ser pelo menos)”¹¹⁵.

¹¹³ Cf. encontramos em **Scripta-uniandrade**, 2011, v. 9, n. 2.

¹¹⁴ Idem, op. cit., 2003, p.314.

¹¹⁵ Idem, op. cit., 2003, p.115.

Explicação que surpreende, porque muitos são os momentos em que Guimarães Rosa demonstra relação íntima entre a poesia e a prosa sem intuito de separá-las, ou, mesmo distanciá-las, o que confirma a nossa tese de que as raízes da escrita subsequente, já, existiam em *Magma*. Várias são as razões para o fato levantado, seu principal significado encontra-se em questões acidentais, ou seja, para o escritor a prosa é apenas alojamento provisório para poesia. Por fim, Curt Meyer-Clason, em seu texto sobre *João Guimarães Rosa e a língua alemã* chega a afirmar: “Sua fala, sua prosa, sua poesia parecem ser um Ir e Vir do centro para a periferia, da periferia ao centro [...]”¹¹⁶. A nosso ver, fato notado, já, em *Magma*, “Delírios”, “Batuque” e “Bibliocausto” traduzem o ‘ir’ e ‘vir’ apontado pelo tradutor de parte da obra de Rosa.

Não se trata de vislumbrar a construção poética da prosa e suas infindáveis veredas poéticas é preciso transgredir o território da escrita em prosa, o que imaginamos como possíveis afluentes, em direção à escrita efetivamente poética, à cabeceira, porque acreditamos encontrarem-se em seus primeiros versos os vestígios daquilo que recebeu tratamento apurado, a partir da década de 40. A gênese poética e a escrita posterior de Rosa constituem em sua articulação o conjunto, ou seja, o universo do escritor. Afirmamos que a concepção de poesias de parte do universo literário de Rosa, a coletânea de 1936, distingue-se daquela manifestada nos textos que surgiram a partir de 1946. No caso, afirmamos que a concepção de mundo, de realidade e, talvez, de escrita poética entre a coletânea e *Sezão*, por analogia apresentem semelhanças. O que efetivamente podemos demonstrar é que *Magma* surge com menos rigor no que se refere à forma, porém, com riqueza expressiva no que tange ao conteúdo.

Outro importante registro, acerca da produção poética de Rosa. Edoardo Bizzarri, tradutor italiano, enumera vários trechos sobre a concepção de poesia. Em carta de 25-09-1963 encontrada em: (João Guimarães Rosa: *correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 2003), Guimarães Rosa por várias vezes, refere-se à construção do conto *Cara de Bronze*, texto onde há belas imagens sobre o significado de poesia, os trechos a seguir são elucidativos: “*Cara de Bronze* se refere à POESIA (grfos do autor)” (i); “O que há nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição de poesia, desses vários aspectos.” (2003, p. 93); é precisamente esse tipo de procedimento que dá

¹¹⁶ CLASSON, 1969, p. 128b.

sustentação aos argumentos da tese. Boa parte da prosa rosiana reflete o estatuto poético da poesia.

Ao se estudar a poesia de Guimarães Rosa é preciso refletir sobre uma problemática que tomou conta dos escritos do escritor, o significado que palavras como ‘poesia’, ‘poeta’ e ‘lírica’ apresenta na trajetória da escrita rosiana, somos conscientes do potencial dos mesmos em suas obras. No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras registra-se fato curioso uma vez que Rosa prefere quase sempre não se anunciar:

Volto. Vai para 30 anos. Vim aqui, por causa de um prêmio, tinha de fazer discurso, cheguei tímido e cedo. Dei no saguão com grupo de acadêmicos. Dêles, um talvez não o mais próximo, endireitou para mim. (“Um acaso? Uma coincidência?” – êle é quem indaga, noutra ocasião e por diferente passo, em um de seus livros: “Melhor é acreditar que uma harmonia secreta domina...” – conclui.) Encontrávamo-nos, primeira vez. Dispôs: - “Vai o poeta tomar chá conosco.” Subimos, me apresentou aos pares, de mim curou todo o tempo. [...]”¹¹⁷

Suas lembranças, no discurso acima lembram do fato de alguém ter atribuído ao mesmo o designativo de poeta, ou mesmo, quando suas lembranças aproximam-se do presente a palavra poeta era-lhe graciosa: “(Lembro-me: Ademar Tavares, afável, glosava-me o ... nome certo para poeta... -; guardei, tudo quanto há com nomes me apanha.)”¹¹⁸.

Jornais e revistas próximos à época do aparecimento de *Magma* apontam o surgimento da obra: O jornal *O Globo* de 24 de abril de 1946, Rio de Janeiro, anuncia a vinda a público de *Magma*, gênese do poeta mineiro “Por todo o mês de janeiro próximo entrará em circulação seu primeiro livro *Sagarana*, (novelas), vindo depois *Magma* (poesias)” o que não ocorreu, pois a gênese rosiana só foi publicada postumamente. Isabel Cristina Mauad traz a seguinte informação:

Assim João Guimarães Rosa abre a sua iniciação no mundo literário. Com estes seis versos, sem título, “Magma” – seu primeiro livro, que em 1936 ganhou o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras – apenas começa. Inédito até hoje, pelo fato de o autor se recusar veementemente e publicá-lo em vida, “Magma” agora será editado. [...] os 91 poemas que o compõem – apesar de ser considerado um grande poema – estarão à disposição do público em novembro de 1992 [...]. Por

¹¹⁷ Cf. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, 1957, p.10-11.

¹¹⁸ Idem, op. cit., 1957, p. 11.

mim, não o publicaria. Ele nunca quis [...]”. (MAUD, *Segundo Caderno de O Globo*, domingo, 1991, grifos da autora)

Para a pesquisadora a publicação é marco no cenário da Literatura Brasileira, lembra o enorme esforço da ensaísta Hygia Therezinha Calmon Ferreira com sua tese de doutoramento sobre Rosa, na qual a pesquisadora solicita a publicação de *Magma*. Fala da defesa do Fábio Lucas, Silviano Santiago em ver o livro publicado, por fim cita *Plínio Doyle*. Registramos o esquecimento em citar a obra na bibliografia do livro *Em memória de Guimarães Rosa* (1968). Ainda, documentos esclarecedores foram encontrados a respeito do surgimento da obra nos arquivos do IEB. Genolino Amado, “SAGARANA”, *o grande sucesso do momento* registra o aparecimento de *Magma*,

Mas, o demônio do interior, a inteligência artística, a profunda vocação literária, palpitava no moço dedicado à ciência. E em contacto com a paisagem maravilhosa da região em que vivia, compõe um livro de versos-graça de lirismo simples, com esse cunho personalíssimo que ia levar, mais tarde, à prosa brasileira. O pequenino volume, com o título de “Magma”, é inscrito no concurso da Academia de Letras, correspondente ao ano de 1936, e alcança o primeiro Prêmio. Guilherme de Almeida, relator da comissão julgadora, manifesta o seu entusiasmo [...].(AMADO, *Biblioteca do ar*, 6/5/1946)

O fragmento acima encontra-se nos arquivos do I.E.B./USP e faz registro de *Magma*, “Livro de versos – graça de lirismo simples”, o texto trata de apontar características da coletânea. A perspectiva avaliativa de Genolino fala em “graça” e “lirismo simples”, ora a experiência poética de “Caranguejo”, “A Aranha”, “Boiada”, “O Cágado” e “Meu Papagaio” remetem às características acima, segundo Amado a graça do lirismo ocorre por meio de procedimentos de docilidade e graciosidade. Inúmeras aproximações podem ser feitas entre a posição de Genolino e o segundo poema citado acima, o universo poético surge repleto de imagens sobre o sistema matemático (trigonometria, octogonal), que revelam o complexo mundo circense (treinos de trapézio e cordas) e que revelam a velhice e a morte. O lirismo simples e cheio de graça é feito de fusões e de junções múltiplas que desde cedo revelam a capacidade da consciência literária, produtora de expressão ímpar dentro do plano criador do escritor,

A Gazeta de Paraopeba em 29 de abril de 1946, noticia a premiação de *Magma* pela Academia Brasileira de Letras; Já, o jornal *O Estado de São Paulo* em nota de 20-11-67, registra, “O escritor Guimarães Rosa, após “Magma”, publicou “Sagarana” em

1946 [...]”¹¹⁹; *O Correio da Manhã* publica texto de José Lino Grünewald, onde conta o seguinte: “Como escritor, apresentou-se pela primeira vez com um volume de poesias, **Magma**, que recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras”.¹²⁰; Renard Perez, no Departamento de Pesquisa do J.B. noticia a morte de Guimarães Rosa “Durante todo esse tempo, manteve suas ligações com a Literatura. Além de contos, escrevia versos, chegando a reunir alguns num volume – Magma – com que concorreu ao prêmio de poesia da ABL”¹²¹. *O Tempo* de São Paulo de, 18/11/51, também registra o aparecimento da obra sem delhamento. Também, a Folha de São Paulo, domingo de 15/11/1992 registra a possível publicação de *Magma* “A editora se prepara também para relançar “Sagarana” e brindar os leitores com dois inéditos de Rosa: o volume de poemas “Magma”, [...], grifo do autor”¹²²; no mesmo dia o colunista José Geraldo do Couto escreve: “É estranha a sina do livro “Magma”, de João Guimarães Rosa. Premiada no concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras em 1936, permanece inédito até hoje. [...]”¹²³.

Outro importante reconhecimento pode ser encontrado no *Jornal de Minas Gerais* faz registro do prêmio concedido à obra, “A ABL acaba de conferir o primeiro prêmio ao livro de poesias “Magma”, da autoria do poeta mineiro Dr. João Guimarães Rosa filho de Belo Horizonte e figura de destaque no Ministério do Exterior, aonde vem fazendo uma carreira brilhante.”. Já, *O Diáriode* Belo Horizonte, 01/11/1951, ao tratar do aparecimento de *Sagarana* faz o seguinte registro “[...] como escritor, Guimarães Rosa estreou com um volume de poemas – MAGMA – conquistando o Premio de poesia de 1936, da Academia Brasileira de Letras.”¹²⁴ Demonstração de que mesmo não tendo sido publicada por seu criador a obra sempre foi alvo de registro por boa parte dos meios de comunicação.

O Jornal do Comércio também registrou o aparecimento da obra, “[...] A seguir, serão distribuídos os prêmios literários conferidos em 1936. Em nome dos escritores

¹¹⁹ Cf. registro do Jornal **O Estado de São Paulo**, 20/11/1967.

¹²⁰ Cf. GRÜNEWALD, **O Correio da Manhã**, 21/11/1967.

¹²¹ Cf. PEREZ, [s.d].

¹²² Cf. registro do Jornal **Folha de São Paulo**, 15/11/92.

¹²³ Cf. COUTO, op. cit, 15/11/1992.

¹²⁴ Cf. registro do Jornal **O Diário**, 01/11/51.

laureados falará o Sr. João Guimarães Rosa. [...]”¹²⁵. Encontramos em *A Noite* em, 30/06/1937: “Foram os seguintes prêmios conferidos: Poesia: - ao Sr. João Guimarães Rosa, autor do livro inédito “Magma”¹²⁶. Há registro em *O Jornal* “Após essas cerimônias, usou da palavra, em nome dos premiados, o Sr. João Guimarães Rosa, que dissertou os sentimentos que definem o artista, com relação à obra [...]”¹²⁷. No *Jornal Diretrizes* de, 29 de abril de 1946, Francisco de Assis Barbosa ao tratar do estilo da obra de João Guimarães Rosa, chega a afirmar o seguinte: “Um escritor que escapou à influência de um modernismo. Sua mensagem nada tem a ver com a revolução literária e artística de 1922, nem com o romantismo dos escritores do Norte, de depois de 1930.”¹²⁸, as palavras do crítico importam porque são fontes a apontar para o afastamento dos poemas de *Magma* de movimentos literários muito próximos ao seu aparecimento, depois porque revelam outro importante fator, Rosa, com a coletânea não visou revolucionar.

Lauro Escorel, no *Correio da Manhã* – 28/04/1946, ao escrever *Nasce um escritor* registra a presença de João Guimarães Rosa com enome “[...] capacidade de apreender todas as secretas relações que unem os três elementos que se defrontam no sertão: o homem, os animais e a natureza”¹²⁹. Numa avaliação sobre a obra de 46 Agripino Greco em *O JORNAL*, 26 de abril de 1946 dirá que em *Sagarana* “[...] há rebusca de estilo que destoam da simplicidade, simplicidade quase inocente, do motivo inspirador. Mas isso não começa com o Sr. J.G.R, é mal dos nossos melhores regionalistas [...]”¹³⁰, o papel relevante do texto de Greco encontra-se em apontar as especificidades do texto de 46, entretanto as características apontadas pelo especialista encontrem eco em *Magma*.

J. G. Araújo Jorge assegura em artigo *Sagarana: uma estreia definitiva* que a publicação de *Magma* é considerada como algo que, talvez, tenha sido propulsor de *Sagarana*,

¹²⁵ Cf. **Jornal do Comércio**, [s.d.].

¹²⁶ Cf. registro do **Jornal A noite**, 30/06/1937.

¹²⁷ Cf. **O jornal**, [s.d.].

¹²⁸ Cf. BARBOSA, **Diretrizes**, 29/04/46.

¹²⁹ Cf. ESCOREL, **Jornal Correio da Manhã**, 1946.

¹³⁰ Cf. GRECO, **O JORNAL**, 1946.

Moderno, por isso. O Sr. J. Guimarães Rosa é dono de uma prosa rica, ritmada. Uma prosa que anda em boa música de quem traz o verso no subconsciente. Nem precisariam as “orelhas” (grifo do autor) do volume para nos informar que o autor recebeu o prêmio de poesia do ano de 1936, da Academia Brasileira de Letras, com um livro inédito: “Magma”. Fácil é, ao ouvido do poeta, encontrar no seu estilo a boa música. (ARAÚJO, *Resistência*, 11/05/1946)

E, ao tentar provar a poesia existente em *Sagarana*, assegura que, evidentemente Rosa é um poeta, “[...] O prosador trai a sua presença, e não só formalmente, até estruturalmente. E, há um paradoxo: dentro do prosador clássico se abriga um poeta moderno.”¹³¹. Esta é uma fonte importante que desde o início de suas palavras mostra o papel desempenhado pela coletânea, as palavras do especialista propagam e confirmam a existência de escritor também poeta. O discurso é construído de maneira simples, entretanto aborda logo de início a condução de Rosa como ‘moderno, designativo suficientemente importante no que se refere à escritura que aparece em 1946. Essa característica foi apontada pela maioria dos críticos que se detiveram sobre a obra de Rosa, porém é preciso considerar que o estilo lembrado por Jorge surge em 37, ora a revisão ou reconstrução do texto de 46 somente implorou potencialidade ao modernismo que o especialista aponta. Diante de tais considerações provável ou improvável é dizer que a coletânea tenha sido escrita pouco tempo antes do aparecimento de 37. Relativizando o fato, conjecturemos que haja um afastamento, probabilidade apenas; de outro modo conjecturemos que haja aproximação dos poemas com os escritos que vêm a público em 37, não dizemos qual ou quais poemas seriam, nem dizer quais não seriam tão próximos. Fato preponderante, a indeterminação impede a determinação concreta do afastamento da coletânea do designativo apontado por Jorge. A discussão pode ainda ser vista por outro viés importante, pelas considerações anteriores a prosa de Rosa é repleta de boa música ritmada, fator autônomo da escrita de 46, ora, esse mesmo fator encontra-se impregnado na coletânea. Ainda, pode-se observar na sequência discursiva de Jorge a importância atribuída ao papel que a poesia exerce na prosa, o inverso também corre se, consideramos a relação existente entre prosa e poesia intrínseca no discurso de Jorge.

¹³¹ Idem, op. cit., 1946.

Para finalizar as discussões apresentadas encerra-se este capítulo apontado para o fato de que o aparecimento de *Magma*¹³² foi lembrado pelo Presidente da República da época, o que demonstra que o surgimento da coletânea não passou despercebido.

¹³² Em carta a Guilherme de Almeida, Rio, São João de 1963, encontramos trecho esclarecedor sobre a concepção de poesia vista por Guimarães Rosa “Venho devagarinho, para vir mais. A poesia, felizmente, é uma ilha toda praia, e caeli salubritas; é o lugar incomum, maior recanto, em que o afeto avança grato e fácil. [...]”.

CAPÍTULO II

Rosa: o escritor dos rios

O senhor, mire e veja: a verdade instantânea dum fato, a gente vai departir, e ninguém crê. Acham que é um falso narrar. Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha; e com efeito tudo é grátis quando sucede, no reles momento. (Grande Sertão: veredas)

2.1. “Claro entre escuros” - a poesia e o Rio Araguaia -

*Lá, nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucuia.
O meu Urucuia vem, claro, entre escuros.
Vem cair no São Francisco, rio capital.
O Rio São Francisco partiu minha vida em duas partes.
(ROSA, Grande Sertão: veredas)*

No capítulo anterior a análise da fortuna crítica e da recepção sobre *Magma* apontou o caminho analítico responsável por fazer surgir este capítulo, afirmamos que o mesmo visa sobretudo deter-se em analisar os poemas de Rosa intitulados pelo Rio Araguaia e conhecer a importância dos rios na poesia do escritor mineiro. Para alcance do objetivo proposto a análise servimos de vieses metodológicos distintos, buscamos compreender questões específicas do texto rosiano, a visão aproxima-se de conceitos de arte, antes mesmo do que de conceitos de poesia. O fato exige retomada de questões ligadas à fenomenologia que contribuem para contactar entre outras experiências as sutilezas poéticas do ‘eu’, ou seja, da subjetividade. Dessa forma, percebemos que o recorte do método não impede que lançemo-nos em direção dos conceitos e definições de campos distintos com a finalidade de alcançar o objetivo principal do capítulo. Em parte, retomamos termos específicos adotados pela corrente fenomenológica que auxiliam na análise do objeto, citamos a princípio: evidências, variações, intuição, enfim, ser no mundo (HUSSERL, 2006).

A abrangência teórica do capítulo, então, recai sobre os poemas intitulados pelo Rio Araguaia, nesse sentido, a abordagem da investigação recai sobre o campo da experiência poética dos poemas que, a partir de então serão considerados como uma série em que a tematização o Rio Araguaia. Prerrogativa que é sem dúvida alguma concebida como prioritária e que requer margem de adequação conceitual precisa porque para se chegar aos significados do que Husserl pondera como instituições doadoras¹³³ outras questões são requeridas. Esse termo, também nomeado como esferas naturais¹³⁴ é descrito e analisado a partir de contexto próximo aos sentidos que termos como fenômenos textuais podem receber, ao mesmo tempo é notório dentro de seu quadro descritivo a evolução de sua significação,

¹³³ HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. 2006, p. 03. Disponível no endereço eletrônico: <<http://www.ruipaz.pro.br/phenomenologia/husserl.pdf>>. Acesso em 23 de junho de 2014.

¹³⁴ Idem, op. cit., 2006, p. 04.

tendo em vista a capacidade de compreensão teórica do termo, o teórico considera que “Ter um real originariamente dado, "adverti-lo" ou "percebê-lo" (grifos do autor) em intuição pura e simples é a mesma coisa”¹³⁵ de modo que a fecunda significação toma o ‘real’ seja em si e por si como objeto, no caso específico, ou seja, o real a que se refere Husserl passa a significar nesta tese, o poema, porque para nós o mesmo é um objeto real. Nesse sentido, é em tese, a discussão principal na análise de *Magma*, fonte doadora, analisa-la como um real originariamente dado. A amplitude teórica ainda considera como fundamental a estrutura desse real e para verificar aquela estrutura parte de significados implicados na corrente fenomenológica, principalmente naqueles significados que possuem elevada capacidade de problematizar o real, sendo os mesmos a visão de essência, a intuição e a experiência¹³⁶.

Na busca por compreender a composição dos poemas a partir de tais fenômenos o estudo analisa em detalhe a fonte doadora, *Magma* e as intrínsecas relações poéticas existentes nas estrofes e versos, como também os possíveis atos de doação existentes nas obras receptoras. Isso se dá porque defendemos a ideia de que existem evidências rítmicas entre a origem poética fundante e obras subsequentes de Rosa que aproximam os textos, citamos a musicalidade ou ‘melos’, o eu poético demarcado por modos de enunciação que por vezes tenciona a fronteira entre objetividade e subjetividade. Como fonte doadora os versos encontram-se vinculados à enunciação do eu, fenômeno que no passado definiu e determinou o estado lírico. Diante das recentes teorias do lírico não é mais possível a existência de fronteiras tão determinantes. No caso dos poemas em ocasiões específicas a terceira pessoa do plural ocasiona intempestiva mudança na concepção do estado lírico, evidencia particular que de certo modo provoca o conceito de imitação e tenciona o que pode significar lírica. No caso específico dos poemas, se tomado o sentido lírico no sentido clássico, a tensão aumenta porque as evidências recaem em características específicas ligadas indiretamente ao contexto do lírico, recaem também na épica. A presença constante

¹³⁵ Idem, op. cit., 2006, p. 2.

¹³⁶ Cf. levantamos: para Edmund Husserl a essência apresenta-se de diferentes maneiras, sendo uma delas: “Se dissemos que "por sua essência própria" todo fato poderia ser diferente, com isso já exprimíamos que faz parte do sentido de todo contingente ter justamente uma essência e, por conseguinte, um eidos a ser apreendido em sua pureza, e ele se encontra sob verdades de essência de diferentes níveis de generalidade. Um objeto individual não é meramente individual, um este aí! que não se repete; sendo "em si mesmo" de tal e tal índole, ele possui sua especificidade, ele é composto de predicáveis essenciais que têm de lhe ser atribuídos ("enquanto ele é como é em si mesmo"), a fim de que outras determinações secundárias, relativas, lhe possam ser atribuídas. (Grifo do autor)". Com efeito uma noção fundamental que embute o significado de intuição e experiência. Nestes termos afirma que a intuição pode ser convertida em visão de essência, o que leva a concluir que a essência é uma espécie nova de objeto.

do fenômeno anterior *a priori* põe em suspensão a própria concepção de ideia de unidade lírica. O resultado imediato desse processo de construção é a tensiva relação entre lírica e épica existente no seio dos poemas e com as quais lidaremos por ocasião da análise pretendida.

Desde logo afirmamos não ser o processo criativo anterior recorrente nos poemas rosianos, contudo evidencia-se com precisão na série do Rio Araguaia que surgem com pouca ou nenhuma tensividade semântica e simplicidade poética. Bem, mas as características anteriores são ‘fatos poéticos’ que pertencem, então, ao ‘real originalmente dado’, ou seja, à *Magma*, sua capacidade operatória ocorre com os elementos atrás especificados e são os mesmos que constroem o estilo dos poemas, porém é importante frisar que os procedimentos constituem exemplos encontrados na fenomenologia, corrente que considera ‘atos fundantes’ como objetos que representam a origem. No caso, as características apontadas são vista como ocorrências nativas que em nada modifica o ato fundante, na verdade são evidências. Ocorre que muitas vezes a falta de tensividade poética, seja na forma, no campo do conteúdo coloca à mostra muito mais a realidade verbal do que a poética, pois as evidências ocupam o campo da simplicidade poética, da graça, mas não deixam de serem evidências. Acontece que por mais de uma vez as evidências se dão nos elementos mínimos que aparecem e reaparecem em textos de Rosa, sobretudo, nas imagens, na constituição dos ritmos, na cadência sonora, na selação e combinação das palavras, etc., com a finalidade de analisar a relevância dos mesmos nos contextos de produção.

Por outro lado, em especial este capítulo analisa *Magma* seguindo o caminho da intuição estética pura¹³⁷, isso se dá porque vemos os poemas como processos formativos e, segundo, porque a análise objetiva mostrar a série de evidências textuais no contexto da intuição pura com as quais são construídas os poemas, além disso mostraremos que na série de evidências que se colocam alguma podem ser encontradas nas produções posteriores, com destaque para *Grande Sertão: veredas*. O propósito geral da análise, nesse caso é mapear possíveis conexões, mediações, variações, contradições e evidências, tanto em *Magma*, quanto nas escritas subsequentes, enfim analisar o arcabouço poético dos poemas da série do Rio Araguaia. Numa maior extensão o alcance a que pretendemos chegar é analisar os poemas tendo em vista a ‘pureza’ de sua constituição. Tão logo evidenciemos o

¹³⁷ Idem, op. cit., 2006, p. 4.

desenvolvimento da discussão demonstraremos de que maneira, a intuição ao ser dotada de pureza, exerce influência.

Não importa se a força da intuição individual atinge outro campo com menor ou maior intensidade poética, ou se o tipo como interfere é adequado ou não, o que importa é que a o ato doador possa ser convertido em ação e o doado seja visto como visão de *essência*, e esta última quer seja adequada de maneira correspondente, quer não, tem o caráter de um ato doador. Isso, no entanto, implica no seguinte: a essência (*eidos*) ao ser doado transforma-se numa nova espécie de objeto com características inerentes ao seu novo ser. No caso, o que é doado da intuição individual original é um objeto individual que tem o significado de ato fundante, assim o que é doado da essência fundante transforma-se numa novamente numa essência pura. Isso carrega em si inúmeras dificuldades, uma delas é detectar e diferenciar com exatidão os fatores, além disso, as dificuldades resultam da ambivalência dos novos atos fundantes nas obras subsequentes do escritor.

De fato, esse critério impõe que analisemos os poemas sob pontos de vistas distintos, mas sempre a partir da essência dos fenômenos, do ato doador e da visão de essência que os constituem, de maneira que a investigação possa se deter não somente “[...]sobre *hechos* externos os internos. Al contrario, hay que acallar provisionalmente a la experiencia, dejar de lado la cuestión de la realidad em la consciencia, a los objetos em cuanto *intencionalizados por y em la consciencia: a las essências ideales.*”¹³⁸, como aponta o teórico acerca da fenomenologia husseriana.

Quanto à realidade poética, pode-se dizer que a essência dos objetos será fator fundamental na análise do objeto, sobretudo no que diz respeito à imagem e ao ritmo. Com a perspectiva de abarcar o problema central do capítulo delimitamos a análise em âmbitos distintos e complementares: (i) no estudo dos poemas “Araguaia I”, “Araguaia II” e “Araguaia III;(ii) na produção das imagens que levam em conta a água;(iii) em poemas como: “Águas da Serra”, “Toada da Chuva”, “Sono das Águas” e “Caboclo d’Água”. Na verdade, ao final deste capítulo teremos uma visão ampla intrínseca dos poemas, a perspectiva é, portanto, deter-se sobre o campo da experiência pura, original e única dos poemas de *Magma*, debruçar-se sobre a especificidade do material poético.

¹³⁸ PLAZAOLA, Juan. Tercera época: crisis de crecimiento. In: _____. **Introducción a la estética: história, Teoria, textos.** 1973, p. 237. Tradução: “Pelo contrário, devemos acatar temporariamente a experiência, deixando de lado a questão da consciência em Realidade, como também devemos acatar em objetos e em como são intencionalizados pela consciência: as Essências ideais”.

2.2. O poema por imagem – a estrutura poética e o Rio Araguaia -

“O melhor de tudo é a água.”
(ROSA, *Grande Sertão: veredas*)

Magma exige de qualquer analista muito mais que somente uma leitura, o material da coletânea solicita ao analista depois de atentas leituras sobre sua forma e seu conteúdo decisões de várias ordens, a primeira constitui-se e é de natureza simples: compreender que a leveza da espessura da coletânea é superior; segundo, forma e conteúdo são inseparáveis. O desafio maior do analista é reconhecer que, ao final da(s) leitura(s) aquilo que aparece por meio da leveza e da superficialidade estrutural tem outra face e ocorre dentro de movimentos descontínuos, a densidade do ritmo e da imagem.

Então, comecemos a análise pelo ato doador. Wölfflin¹³⁹ ao estudar a arte pictórica observa que “O movimento leve e saltitante é absolutamente estranho ao arrocho romano, pesado e maciço.”, embora a base de sustentação teórica não são, de fato, as características da poesia barroca tomamos de empréstimo os termos ‘leve’ e ‘saltitante’ para colocar os termos sob o ponto de vista do movimento, por causa da concepção de que os versos têm características similares. Palavra e verso revelam o princípio fundador da coletânea, a variedade do conteúdo parece indicar no conjunto desordenado e frágil sistema poético. O comportamento do movimento desordenado da matéria em vários momentos dos poemas faz variar a leveza do verso. Basta ver o comportamento de termos como: ‘Mata’, ‘animais’, ‘flores’, ‘campo’, ‘florestas’, ‘homem’ e ‘rios’ aparecem como fragmentos em ruínas, à princípio, a distribuição pelos versos reforça a ideia de que os termos compõem quadro, pintura corente, límpida, clara e evidente.

Ao contrário é preciso afirmar que a singularidade dos termos potencializa os poemas de *Magma*, o que é fácil de ser reconhecido, mas também questionado e colocada sob suspeição, no caso, o movimento do verso revela o quadro caótico e desordenado. Na ânsia por mostrar o quanto o fator é determinante na construção dos versos analisados neste capítulo é que dizemos que o procedimento reaparecerá nos escritos de *Sezão* seleção de contos de 1937, posteriormente publicado como *Sagarana*. Deduzimos que às características iniciais da origem poética não cessariam. Na poesia assinalamos que Rosa foi contido, exprimiu a visão de mundo e de arte em movimento, às vezes livre das concepções de poesia

¹³⁹ WÖLFFLIN, 2012, p. 45.

tradicional e clássica, embora a concepção de poesia moderna tenha sido pouco ou quase nada colocada em foco nas poesias. Nisto tudo tem um quê de paradoxo. Quanto ao conteúdo basta ver o quanto o movimento ondulatório dos versos traz a imagem do *fundo*, filosoficamente, o termo tem sentido amplo, em sentido restrito revela a contraditória imagem do jogo de luz que coloca em foco o claro externo do escuro interno. É provável que a característica, entre tantas outras, tenha ocasionado um paradoxo, a aproximação e/ou o afastamento do Modernismo¹⁴⁰ brasileiro, sem se prender diretamente à estética Rosa optou pelo trânsito entre diferentes campos estéticos. Além do mais convém notar o quanto os poemas analisados neste capítulo direcionam-se para a prosa literária, aspecto, aliás apontado por Leonel¹⁴¹ ao considerá-la produção de pouca poesia e muita prosa. Ainda, é bom lembrar que os poemas em causa chamaram à atenção na época do aparecimento, assim como no presente principalmente por características épicas, talvez, porque o contexto épico dos poemas centra-se em movimento paradoxal que faz lembrar às características líricas de textos poéticos do passado, um dos aspectos relevantes no trabalho com o verso épico-lírico é a maneira como o movimento pendular reveste-se de estilo pouco sinuoso, isso se dá naquilo que os poemas têm de pertencimento ao épico, de sua parecença com o épico, ou seja daquilo o que parece ser¹⁴². “Luar na Mata” surge na coletânea como um princípio textual em que a descrição dos fatos, das ações tendem a revelar e caracterizar o estilo que aflorará em poemas com características épico-líricas. Vejamos:

¹⁴⁰ O significado aplicado ao termo Modernismo, nesse caso, pode ser encontrado nas discussões propostas por José Guilherme Merquior, em artigo recente: A estética do modernismo do ponto de vista da história da cultura. In: **Formalismo e tradição moderna**, 1974, p. 101-102.

¹⁴¹ Idem, op. cit., 2000, p. 147.

¹⁴² Idem, op. cit., 2012, p. 40.

2.2.1. No Araguaia - I

- “Muito bem, amigo, quero saber, agora, o que pensas do amor...”

(ROSA, *Grande Sertão: veredas*)

Abre a série de poemas que tem como título o Rio Araguaia. No que diz respeito aos poemas o campo da forma é menos expressivo do que mesmo o campo do conteúdo em que a oposição lírico-épica se apresenta com vigor. A técnica de composição utilizada revela certo primitivismo¹⁴³ temático, recurso pouco analisado pela crítica da obra, além de revelar o caráter tensivo da subjetividade x objetividade. Sob a égide do *esboço*, os detalhes poéticos compõem integralmente sem muito formalismo as interfaces poéticas, como se pode observar na tela dos poemas, além desse fato o acabamento é uma espécie de revelação daquilo a que o escritor dá grande importância, muitas vezes acaba por colocar a variedade do verso sob a forma da comparação que intensifica os elementos semicondutores de poeticidade. Por fim, ao estudar o excesso de tematismo descobrimos o efeito que o mesmo tem nos poemas e, que, agora, nesta tese recebe viés analítico.

Enfrentemos o poema. Poema composto de forma livre, com seis estrofes, 40 versos com rimas alternadas. Pode-se apreender em traços gerais três micro histórias: (1) o mundo (a estória do rio); (2) do homem - índio – momento de extrema tensão lírica e reflexão sobre o passado heroico do índio, descrição das conquistas de Araticum-uassu entre os versos 1-24; (3) as emoções que surgem por meio de recursos estilísticos como: interrogações, dois pontos, reticências, aspas, marcação de discurso oral, nos versos 25-34 que seguem até a última estrofe. Dada a natureza da série, trata-se ainda, de analisar aquilo que é recorrente, que se repete, a singularidade do refrão, a função do paralelismo e da aliteração de certa maneira o movimento dos poemas leva em conta os elementos anteriormente citados.

O que se encontra na base da discussão do poema é certamente o aspecto lírico-épico que a nosso ver configura-se como aspecto extravagante, nessa função constrói-se por meio de figuratividade levemente amaneirada, com versos pintados com pincéis largos em que o sentido, ao invés de ser contingente, delimitado e conciso, torna-se muitas vezes extravagante, recheado às vezes além de alusões imprecisas e conflitos temáticos. Embora prevaleça “No Araguaia I” a tendência à repetição configuram-se recorrentes na maioria dos

¹⁴³ Cf. Segismundo Spina, “A poesia primitiva é uma poesia de caráter coletivo porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao *modus vivendi* dessas comunidades; a sua realização poética, entretanto, atribui-se a uma *tête poétique*, alguém que no trio se distinguiu por essas qualidades.” **Na madrugada das formas poéticas**, 2002, p. 15.

poemas que em regra toma conta dos versos. Além dos recursos anteriores é fácil observar outro aspecto que sob sua influência irradia magnetismo, a maneira como por meio da repetição o refrão chega a ser ponto importante na constituição dos poemas, o problema é que a característica vem por meio de reagentes que ligados ao tempo rítmico provoca explosão verbal. É a generosa execução dos elementos anteriores que produz tensão nos versos, especificidade presente no poema acima e que se repete em “No Araguaia II e III e, que perde vigor em “No Araguaia IV” poema que não recebe análise circunstanciada.

Mesmo com essa hipótese apresentada sobre a constituição dos poemas, ainda pode-se pensar em versos em que imagens alegóricas surgem nos versos de Rosa e não discutiremos a origem e significação da alegoria uma vez que a crítica especializada tem visões diferentes sobre seus significados, também o objetivo do capítulo é outro. Porém a contextualização é significativa. No caso, uma referência é importante, Seligmann-Silva (1999), ao tratar de questões aproximativas com os significados de alegoria ou mesmo da alegoria em si, chega a mencionar a ocorrência de certa “[...]falsa aparência da totalidade [...]”¹⁴⁴ o que se coloca é a maneira como os procedimentos de ordem alegórica manifestam-se, é justamente o efeito que produzido que são contagiados pela força motriz do verso, muitas vezes ao ler diferentemente os poemas o exercício provoca sérias de leituras errôneas sobre o campo poético, se não analisadas no devido sentido. Para o estudioso um dos significados, entre outros discutidos por Silva acerca do procedimento alegórico é ser fruto do pecado e expressão da abstração, sentido encontrado até certo ponto vinculado com a análise desta tese. Em tudo isso tem um quê de aceitação e contradição. É o caso de voltarmos à visão de essência e verificarmos como pode a mesma ser analisada a partir de quais aspectos, processo que é visto de maneira contundente. Essência pressupõe origem, o material da essência pressupõe em si destituído de contaminação. Ora, verdade ou não, se questionado deve-se constituir outra propedêutica. Tem-se o caso dos poemas de *Magma*. As conclusões possíveis a que se pode chegar é de que nos versos de *Magma*, em especial do poema a imagem seja tanto abstrata quanto frágil, também, simples é uma técnica de composição voltada para a construção de sistulas alegóricas. A propagação em sentido alegórico proporciona falsa aparência, ao contrário nos versos do poema “No Araguaia I”, as imagens propagam ilusão de realidade. Os exemplos são poucos e não generalizam o fato,

¹⁴⁴ Cf. SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo. Iluminuras: Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária.** 1999, p. 74.

a necessidade de ver de outro modo ou de pôr em prática heterogêneas expressões parece ser o meio pelo qual a qualificação do próprio objeto sempre motivou a escrita de Rosa.

Do ponto de vista teórico pode-se dizer que, as especulações do crítico acham-se de certa forma no âmbito das discussões husseriana, uma vez que a totalidade é colocada nas discussões, embora tenhamos em conta às contradições e oposições das discussões. Outra possibilidade é a de que grande parte dos versos é pensado, a partir do sentido de Seligmann; depois, ao traduzirmos o termo totalidade e considerar a tríade metonímia/metáfora/alegoria, chegamos à conclusão que sobressai-se nos versos o caráter alegórico defendido pelo estudioso de Benjamin. Ainda no contexto que se vem discutindo uma possibilidade evidente é de que a falsa aparência do(o) conteúdo(s) permita identificar o quanto a totalidade dos conteúdos são multiplicados com a finalidade de produzir versos na superfície do sentido que os termos possam adquirir; do mesmo modo podemos verificar o quanto a relação épico-lírico tende a ser colocada de maneira simplificada.

Com relação ao bonômio lírico-épica, a instância lírica destaca-se logo de início, não porque a espontaneidade de seus elementos seja princípio condutor e, sim porque o recuo da instância da voz, do ‘eu’ poético é significativa como instância produtora de sentido. Ou seja, a voz tende a caracterizar-se pelo viés coletivo, perdendo dessa forma no poema espaço para a terceira pessoa do discurso. Outra questão diz respeito ao tempo, o presente temporal distancia-se, cedendo lugar para o pretérito. Além dos fatores anteriores, a matéria bruta do poema passa a ser contada no gerúndio: as coisas, os objetos, a natureza, o homem, os rios, os animais, o cosmo e a religião são mostrados pelo impulso da morosidade dos verbos, em sua maioria no gerúndio. Numa contrapartida poética a perspectiva universalizante aos poucos perde a formação dos verbos no gerúndio, o que produz agora atmosfera versificatória rápida em que a ação se destaca pela epicização da estória que passa a ser narrada, aliás valor estético percebido por Guilherme de Almeida, relator do prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras.

“No Araguaia I” impõe-se a diversidade da *forma* e do *conteúdo*. O caráter assistemático de sua composição, o teor muitas vezes alegórico dos versos, a maneira como no poema ocorre a desfronteirização de unidades universais, como por exemplo, o lírico¹⁴⁵, a realidade disforme e o impulso a superficialidade temática são construtores de suas

¹⁴⁵ Cf. Murilo Araújo: “O gênero lírico, como denota o próprio nome, é das formas cantáveis. E nele estão compreendidos os cânticos, que podem ser: emotivos (canções); heroicos (hinos) ou místicos (salmos), A arte do poeta, 1973, p.50. Essa definição é importante por causa do sentido que se atribui à forma cantável.

características e alicerces da poesia de Rosa. Disso decorre considerar duas questões, apesar da abundância dos elementos anteriores e da multiplicidade dos fatos no interior dos poemas, tudo concorre para a construção das imagens e do ritmo, a variedade com que se compõe o poema tem como finalidade celebrar a expressão que brota de todos os compostos poéticos anteriores.

“No Araguaia I” poema de versos livres, cadência fônica irregular, cadeia sintática e semântica uniforme ritmo temporal instável, o poema prima por diversidade contedística, diferença relevante em comparação aos demais poemas da série do Rio Araguaia:(i), a viagem à mata: o objetivo é conhecer o mundo - perspectiva espacial; (ii); a relação homem – natureza: o conhecimento - perspectiva humana;(iii), o conhecimento sobre o amor, dimensão em que se enfatiza o caminhar pelo mundo interior do ser humano. Traços marcantes do poema, diz respeito ao desejo consciente do eu poético pelo conhecimento, o que produz a ideia de que os fatos acontecem em círculo, sem o apego à uniformidade temporal.

Quanto ao primeiro aspecto apresentado no parágrafo acima, a perspectiva espacial, pode-se afirmar que a beleza nativa-geográfica é trazida de maneira enfática para o campo poético, torna-se relevante no desenvolvimento do poema porque entre outros fatores provoca tensão entre o eixo paradigmático e sintagmático, fator visto nos primeiros versos de “No Araguaia I”: “Nestas praias sem cercas e sem dono/do velho Araguaia,/achei um amigo escuro,/de cara pintada e jenipapo e urucum:/o carajá Araticum-uassú.”¹⁴⁶, o problema com a tensividade dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos nos poemas de Rosa diz e revelam a maneira como os termos reúnem seus conteúdos, é o caso do primeiro verso, a repetição de palavras é motivo suficiente para tencionar a verticalidade e horizontalidade do verso. No caso específico a repetição leva-nos a considerar a falta de opção estilística, o que não é verdade, a repetição reflete e caracteriza a necessidade estilística para enfatizar fatos, objetos, coisas e seres, sem esse recurso o verso perderia seu caráter tensivo.

Para cumprir a finalidade que a repetição requer cada verso apresenta significado distinto, tendo em vista esse aspecto a ordem reflexiva perde espaço para os objetos, as coisas e o espaço, vemo-nos, assim diante de uma propedêutica mundana em que a realidade lógica ultrapassa a realidade mimética. É provável que o verso traduza tensivamente a incapacidade da imagem em capturar a realidade de forma mimética, qualquer que seja o resultado poético que o verso apresente, paradoxalmente no eixo paradigmático as palavras evocam a

¹⁴⁶ ROSA, 1997, p. 103.

vitalidade do objeto capturado. Já, quanto ao eixo sintagmático outros atributos são ressaltados, como por exemplo, o excesso de significado destacado através de algumas figuras que aparecem, às vezes, simultaneamente, “A “imagem moderna” assevera Charles Bruneau, absorve toda uma série de procedimentos de estilo, por exemplo, a sinédoque e a metonímia, que são também metáfora, isto é, substituições” (DUBOIS et al, apud BRUNEAU, p. 18, grifo do autor). O que temos anteriormente são recursos muito utilizados nas poesias de Rosa, com especial destaque para “No Araguaia I” no qual as substituições dependem dos procedimentos de comparação, nesse sentido, estamos diante de uma poética que faz prevalecer o significado e não há nenhum elemento no poema que permita perceber o contrário do que afirmamos, no contexto do poema, assim prioriza-se na estrutura dos versos a *desordem insensata*¹⁴⁷. Sem a técnica persuasiva e reflexiva o conflito ocorre entre o signo e a representação e não na linguagem, como acontecerá em *Sagarana*. É ponto fundamental e deve ser considerado, como a ato doador é invariante ou variante no trânsito entre as obras, o aspecto é entendido por diversas formas e associado ao processo de variação entre a doação pura e a nova intuição criada, por isso exemplificamos os contos que aparecem em *Sagarana*. Vamos ver ao longo da análise que o resultado é impressionante, os versos com maior intensidade são aqueles em que o universo conflitante da sinédoque ou da metonímia apareça com força significante, entretanto não é fácil, basta perceber como o verso mantém a natureza fluída da linguagem, tudo concorre para a forma simplificada, qualidade inata do poema. A maioria das imagens para alcançar graus de tensividade surgem por meio de analogias expressivas e substanciais revelando o universo dos ‘rios’.

Eis aí, talvez o porquê de, no plano sintagmático a enunciação expressar com mais vibração o objeto. A exploração da dimensão analógica nos poemas iniciais de Rosa, principalmente em “No Araguaia I” é instigante. Este fator, de certa forma é um fio condutor que nos leva ao estudo que Harold Rosenberg propõe em *A tradição do Novo* (1974), o interesse pelo estudo se traduz o que o texto fornece sobre o sentido da subjetividade poética, ou seja, a leitura postulada pelo estudioso acerca da *subjetividade criadora*. Ao considerar interpretações contraditórias, porém, complementares acerca da poesia moderna e antiga centraliza a leitura sobre questões que envolvem a tradição, Rosenberg pergunta: “Mas será a poesia moderna a irrupção da subjetividade considerada por Maritain?”¹⁴⁸, pergunta que por analogia aplica-se à *Magma*, especialmente ao poema.

¹⁴⁷ Cf. DUBOIS et al, apud BRUNEAU, 1974, p. 18.

¹⁴⁸ ROSENBERG, Harold, 1974, p. 69.

A irrupção da subjetividade é fator determinante ou não na poesia de Rosa? no caso específico de “No Araguaia I” o eu poético, ou seja, a subjetividade tende a prevalecer, enquanto nos outros poemas intitulados pelo Rio Araguaia a subjetividade divide espaço com a objetividade. O poema é construído em torno de três substanciosas perguntas, então, estamos diante de uma expressão diferenciadora, metaforicamente as perguntas têm valor simbólico quando comparada com a antiga estrutura épica, no caso, são viagens interiores que visam o conhecimento. No caso do poema a expressão se configura como de natureza humana. Nesse caso, justifica-se o fato de haver aspectos condicionados ao contexto épico-lírico, o fundamental na explicação anterior é o que de fato a subjetividade se constitui como transcendência de uma matéria em si diferente. Em “Araguaia I” a tensão poética ocorre tanto nos aspectos potencialmente líricos, quanto nos aspectos épicos, de fato, algumas vezes encontram-se destituídos da essencialidade, a destituição da essencialidade lírica se dá por motivo simples, a presença de aspectos épicos.

Nesse sentido, Merquior (1974), demonstra o quanto é importante no poema lírico o conteúdo, mostra às principais diferenças formais e as características expressivas que fundamenta sua visão crítica sobre tal abordagem. Suas investigações apontam para a especificidade de formas carregadas de existencialidade, intimidade e sensorialização, canto popular estilizado, demonstração retirada da poesia de Stefan George. Além disso, frisa ainda a importância das diversas tendências da poesia lírica de George, entre às mesmas ilustra como exemplo as essências abstratas, as técnicas de associação de ideias, a eloquência, o erotismo, o gesto. Resumidamente seriam essas as preferências do poeta, o estilo empregado mostra as tensões entre o homem e o mundo que o cerca de maneira muito realista. As fases incidem sobre o trabalho de George, podem muito bem aplicarem-se aos versos de Rosa, como em contos de *Sezão* em que o narrador se volta para o passado, para o tempo, para a relação homem/mundo, a eloquência e a associação de ideias prevalecem.

Entre outras questões, traçaremos um paralelo com o aspecto formal. Sem métrica regular os versos do poema caminham através de técnica formal de natureza diversa, o que tem consequência na caracterização dos versos, pois os estilos com os quais os versos são construídos anseiam por tipos de construção no qual desenvolve-se com pontencialidade o paralelismo sonoro e semântico. A interação desempenha um papel fundamental porque coloca os conteúdos à mostra e que passam a ser conhecidos através da multiplicação das imagens.

Com base nesse critério a distribuição anterior tende, também, a se dividir ainda mais, apontamos o fato como recurso que contribui para fortalecer a ideia épico-lírica, explica-se assim por que o embate, a guerra e a luta têm grande importância nos versos; também, se compreende porque o grau de criatividade é maior se comparado aos conteúdos encontrados “No Araguaia II e III”. Já, no poema percebe e delinea-se em seu interior posições antagônicas, embora conciliáveis do ponto de vista dos critérios da criação poética: o caráter formativo épico (objetividade) e o caráter formativo lírico (subjetividade), recursos que se desenvolvem com a força devida na tríade poética araguaiana e que se destaca no conjunto maior da poesia de Rosa, como se pode ver na leitura de Garbuglio, “A obra de Guimarães Rosa representa atualmente um dos pontos mais altos da ficção brasileira, mesmo quando se situa, e é frequente, nas fronteiras da poesia.”¹⁴⁹, na verdade, nesse caso específico *Grande Sertão: veredas* é um excelente exemplo embora a análise não recaia sobre o romance.

Sem intenção imediata de detalhar tamanha especificidade da obra de Rosa, apontaremos, apenas, no cenário da produção poética aspectos poéticos que de maneira direta manifestam-se tanto na coletânea, quanto no romance de 1956. Devido à simetria existente entre algumas imagens pode-se afirmar que as expressões são elos responsáveis por interligar o ato doador e as possíveis doações a outro ato doador, o processo exploratório diz respeito ao signo ‘água’ e ao signo ‘rio’.

Nesse caso, o foco é o conteúdo. Em casos específicos do romance verifica-se a existência de determinadas imagens que trazem a ‘água’ ou ‘rios’ como fonte de suas construções ou como objeto principal dos discursos, com nova função as imagens da ‘água’ ou dos ‘rios’ povoam o texto, assim o que a intuição doadora tem como princípio formador vê-se reaparecer em 56, assim temos a intuição na forma de variação doadora, a consequência desse reaparecimento é surpreendente. Serve para criar diálogo intenso o caso das imagens, não é a primeira vez que caracterizações análogas aparecem, o Barroco é exemplo significativo. Rosa, coloca a ideia em prática, nesse caso, as nossas preocupações caminham na direção de evidenciar como se origina *Magma*. O importante é que se visualiza originariamente num trabalho sóbrio como os versos de *Magma*. Seleccionamos trechos do romance entre às páginas setenta e setenta e três que mostram a abrangência do fato, entretanto, mais uma vez a direção do estilo aponta para *Grande Sertão: veredas*.

¹⁴⁹ GARBUGLIO, 2008, p. 246.

João Guimarães Rosa em sua narrativa de 56 compõe um conjunto discursivo em que a temática da água dos rios tem como função a condutividade os principais personagens do romance, tem também a condutividade de proporcionar orientar e movimentar a trajetória de Riobaldo e Diadorim naquilo que se refere à vida. Pode-se inferir o seguinte, as imagens responsáveis pelo processo de condução não têm como função precípua a constituição de tropos em que se verifique uma tipologia, na verdade, os interligamentos e os cruzamentos entre as inúmeras narrativas não são de natureza isolantes, devido ao fator descrito as narrativas que são constituídas pela temática defendida não sofrem interferência nenhuma, permanecem imunes aos fenômenos narrativos exóticos.

Ao mesmo tempo, transformam-se aquelas narrativas temática, por assim dizer em uma das principais partes nas quais passam a coexistir os personagens. Importante concepção é defendida por grande parte da fortuna crítica, o romance tem como enredo central a estória de Riobaldo e Diadorim, personagens centrais, isso é fato consagrado. Nesse sentido, é importante frisar que parte de suas expressões mantém inteira relação com a temática central do romance, o interessante nesse caso voltamos à atenção para um tipo de experiência em que a funcionalização de procedimentos estéticos que envolvem os personagens Riobaldo e Diadorim aumentam a interação das órbitas narrativas em expressões termificada por situações que envolvem 'rio e água'. O estilo da narrativa revela a maneira como a fonte doadora original corporifica a doação da intenção individual de essência. Dependendo situação em que está sendo impressa o ato doador original as variações de imagens e ritmos tendem a possuírem graus elevados de construção. Diferentemente ocorre nos versos de *Magma* o ato original é caracteristicamente primitivo, disto pode-se deduzir que nos versos de *Magma* a presença dos termos antes mencionados, 'rio' e 'água' aparecem a partir de visão de essência pura.

Grande Sertão: veredas e *Magma* possuem elos de aproximação significativos que podem ser analisados por diferentes perspectivas. Resta-nos segunda proposição analítica, se ao contrário *Grande Sertão: veredas* houvesse aparecido antes de *Magma* teria o processo criativo sido construído inversamente?. Embora boa parte das leituras críticas sobre o romance aponte para questões centrais como, entre outras, a grande narrativa focaliza a aspereza do sertão, ou os conflitos da guerra, ou mesmo o simbólico e mítico sertão, as questões de linguagem e as disputas dos jagunços, defendemos que o viés acima também se configura na narrativa. Devido ao fato das visões críticas recorrerem a tais valores e pouco deterem-se no aspecto defendido, parece-nos oportuno defender a ideia de que a geografia

da ‘água’ e dos ‘rios’ assume grau de importância tanto quanto às demais dimensões já, amplamente, tematizada no que diz respeito à narrativa de 56.

E é essa a razão por que acreditarmos haver elementos intertextuais que ligam os poemas à narrativa de Rosa, entretanto é preciso explicações iniciais. O problema não é propriamente, e tão somente a reconstrução da memória que singulariza o espaço do sertão, embora compartilhem da ideia de que o espaço no romance é pensado como representação, muitas vezes ligadas aos enfoques que a crítica aborda, principalmente aqueles mencionados anteriormente, no espaço em que a narrativa se desenvolve o papel assumido pela temática dos ‘rios’ é relevante. Sem sombra de dúvida, o texto de 56 fornece grande atenção à linguagem e aos espaços representativos do sertão criado por Rosa, “Independente da temática, é produto de um fluxo retórico peculiar, no qual, veremos, o vocábulo é valorizado a ponto de reviver com a intensidade que identificamos no lirismo.”¹⁵⁰, afirma o crítico ao analisar a qualidade poética do romance de 56, local por natureza dicotômico, capaz de agrupar universos estéticos e poéticos distintos. No romance de 56 existe a grosso modo pode-se afirmar que sistemas representados dimensionam o sistema literário: primeiro, o antigo (sistema geocêntrico e suas leituras diversas) visto em boa parte das narrativas desenvolvidas, segundo, o moderno (sistema orbital e suas leituras diversas) acompanham outra boa parte das narrativas. Uma leitura aprofundada mostraria as variações dessa lógica narrativa, mas não é caso desenvolvê-las.

Ao contrário do que parece, Rosa não se mostra escritor apenas da terra, do sertão, das cores e dos animais, sem sobra de dúvidas Rosa é escritor também da água, neste capítulo representada pelos rios. Em qualquer dos cenários criados pelo romancista a água é elemento temático e determinante, neste sentido queremos reduzir o problema à questão específica da temática da *água*¹⁵¹ e dos rios Ilustremos abaixo com imagens em que a intensidade da ‘água’ e dos ‘rios’ acham-se presentes:

¹⁵⁰ SCHWARTZ, 1960, p. 380.

¹⁵¹ Cf. encontramos em poemas *Ave Palavra*, textos póstumos de Guimarães Rosa, o tema da água reaparece. Vejamos, então, a recorrência do tema. Em “As coisas de poesias” temos as seguintes imagens: “O rio que passa, por isso é impassível, o que a água faz é querer seu nível”, “... a água amadurecida, a face, ida...”. Imagens parecidas podem ser vistas em, Novas coisas de poesia “[...] uma ou outra vez, quando da minha pesada consolação transitória - poderá ser: a ave, a água, a lama?”. Por fim em, Quando coisa de poesias, “[...]Tudo o mais levam as águas, magoas vagas para a foz[...]” enfim, ainda: “- como ruidoso é o mundo, e redondo o mar”. Em todos os fragmentos poéticos, ou seja, nos versos selecionados há a presença da água, direta ou indiretamente. Que voz é essa? Por que tão intensivamente ela permanece nas poesias?

Semelhante não foi, quando um homem, Rudugério dos Freitas ruivos da *Água-Alimpada*[...]” (p. 70); “Antes de lá iniciou o tempo para *chover*. *Chuvadesenraizar* todo pau: *chuvão* que come terra, a gente vendo. Quem mede e pesa esses demais *d’água?* *Rios* foram se enchendo.” (p. 73); “O barulhim do *rio* era de bicho em bicheira.” (P. 73); “Ao menos Diadorim me chamou adeparte; ele tramava as *lágrimas*.”; “E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma *chuva* de arrobas de peso. (ROSA, 1985, p. 70-73, grifos de minha autoria).¹⁵²

O debate sobre esse ponto perpassa outras discussões. Em direção análoga Antonio Candido (1956) já havia percebido a disposição de Guimarães Rosa na prosa em recorrer reiteradamente à dimensões específicas, entre elas, a “terra” e o “tempo” chegando a afirmar: “Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos.”¹⁵³, Candido demonstra com propriedade a relação das dimensões anteriores com traços afetivos ora, o estudo de Candido foi orientador no sentido de ajudar a fortalecer a tese que defendemos. Assim sendo, pretendemos discutir nesta análise a disposição de Rosa em recorrer a uma terceira dimensão com igual ou mais importância que às dimensões demonstradas por Candido, a ‘água’, no caso específico deste capítulo os rios que se tornam recorrentes nas obras de João Guimarães Rosa, notadamente na prosa, como se vê abaixo entre às páginas 74-79 de *Grande Sertão: veredas*:

A água caia, às despejadas, escorria nas caras da gente, em fios pingos.”; “Com a estrampeação da chuva, os poucos ouviram.”; “Quando estiou a chuva, procuramos o que acender.” (P. 74); “[...] uma carga de chumbo grosso ou chuvas-de-pedra.”; “[...] mas, a pique de coisinha, o senhor pode entornar seu respeito, sobrar desmoralizado para sempre, nesse vale neste vale de lágrimas.” (p. 75); “[...] isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio.(ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p.74-89).

A proposição analítica ocupa lugar de destaque na análise e segue adiante no sentido de demonstrar que a dimensão da ‘água’, principalmente em *Grande Sertão: veredas* apresenta relação direta com a origem poética de Rosa, *Magma*. Na apresentação feita por Marli Fantini, em *A Poética migrante de Guimarães Rosa*, a autora afirma: “São múltiplos

¹⁵² ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**, 1985, p. 70-73.

¹⁵³ Cf. pesquisa feita em: *Duas anotações*, In:_____. Guimarães Rosa, 2. ed. 1991. O texto de Candido aparece pela primeira vez em 1957, no Repr. De *Diálogo*, São Paulo, com o título: **O sertão e o mundo**; segundo, em 1964, em **Tese e Antítese**, São Paulo, Cia. Ed. Nacional.

os focos temáticos e estruturais que permeiam as leituras da obra rosiana: o caráter inovador da linguagem, as fronteiras, as terceiras margens [...]”¹⁵⁴, traduzimos a leitura para o texto de 56, por causa dos múltiplos focos temáticos que se agigantam no espaço literário do romance, mas, sobretudo, pelo foco central ser a ‘água’ como se pode no fragmento retirado de *Grande Sertão: veredas*,

[...] se vai para a outra banda do Rio, caçar João Goanhá [...]” (p. 80); “Desceu o Rio Paracatu numa balsa de buriti...” (p. 82); “[...] o grau de fundo dos marimbus e dos poços[...]” (p. 87); “[...] empadão de chão, a chuva ainda enxaguando? Convinha esperar regras d’água. – O Rio Paracatu está cheio...” (p. 88); “O São Francisco é maior...” (p. 88); “Melava de chover, baixo mimelava.” (p. 88); “Na beira do Rio Soninho, descansamos. (P. 88); “E, num lugar de remanso, passamos o Rio Soninho, no escuro [...]” (p. 89). (ROSA, 1985a, p. 80-89).

A questão posta parece ser um dos pontos de grande divergência no que diz respeito à fortuna crítica de Rosa, as imagens ligadas a dimensão da água e dos rios em especial no poema “No Araguaia I” não tem como princípio fundador o viés simbólico e mítico. A origem da dimensão analisada parece manter vínculo com o tempo (rítmico). Nesse campo, esclarecemos o seguinte em, 1936, ao surgir a coletânea as descrições têm princípio menos rígido do ponto de vista simbólico e mítico, a criatividade artística adotada nos poemas segue padrões desarmônicos e de beleza desagradável e aroma romântico, porém são múltiplos os focos temáticos, assim como, as terceiras margens que Fantini frisou e que prepondera. Além, é claro o tom narrativo que acompanha poemas diversos da coletânea principalmente poemas da saga do Rio Araguaia.

A esse respeito um dos teóricos que tratam do ritmo oferece em seus estudos definição que pode de alguma maneira esclarecer pontos importantes: “O ritmo das obras artísticas [...] nada mais é do que uma consequência do ritmo natural. O ritmo das palpitações do coração, o ritmo do movimento das pernas durante a caminhada.”¹⁵⁵. Justamente, o ritmo apontado pelo formalista da literatura. Embora algumas restrições possam ser consideradas com relação à posição Brik de alguma forma pode-se fazer, assim mesmo uma análise substancial com relação ao poema. Antes porém, é preciso mostrar traços marcantes

¹⁵⁴ FANTINI, A *poética migrante de Guimarães Rosa*, 2008, p. 11.

¹⁵⁵ Cf. BRIK, 1974, p. 132.

encontrados na camada sonora, amplamente marcada por consoantes “S” e “M”; vogais como ‘E’ e ‘U’ e formas nasalizantes, para percebermos como o ritmo sonoro dos poemas apresenta relação com o ritmo natural. “No Araguaia I” há versos com cadência rápida, às vezes curtos, às vezes não isso ocorre por meio da presença de orações coordenadas assindéticas, exagerada utilização de pronomes possessivos, de artigo indefinido, de adjetivos, aparatos linguísticos que demarcam o ritmo sonoro do poema de maneira natural.

A grande característica do verso de Rosa é apresentar-se naturalmente o que inclui o ritmo e a imagem. Porque, então, a preferência por determinada tipificação rítmica?, talvez, a resposta satisfatória nunca apareça ou nunca seja suficientemente respondida. Nesse ponto é inegável que há distribuição rítmica marcadamente sonora e temporal e a preferência por determinado ritmo poético não é clara, principalmente quando o ritmo do qual se fala tem vínculo com o tempo, “Esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior a gramaticidade. E encontra o núcleo primitivo: o ritmo.”¹⁵⁶, a afirmação do teórico é importante, principalmente porque aponta para a direção do sentido de convocação e evocação, sentido distinto de rima e o metro tradicional, o tempo. Entre outras questões “No Araguaia I” remonta a corrente, embora as ocorrências busquem não efetivamente a linguagem original, mas outro aspecto, qual seja expressar o caráter primitivo do ritmo e, conseqüentemente da imagem. Em várias às ocasiões imagens ziguezagueantes corporificam-se nos versos, exemplificado na quarta, quinta e sexta estrofes do poema do “No Araguaia I”. Portanto, nos parece evidente que Rosa é escritor também dos rios e ao contrário de Euclides da Cunha ver com maior poeticidade, desfazendo a objetividade da descrição euclidiana do Rio São Francisco¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Paz, **O arco e a lira**, 1982, p. 89.

¹⁵⁷ Cf. EUCLIDES, *Os Sertões*, 1984, p. 44. “Função histórica do rio S. Francisco Formara-se obscuramente. Determinaram-no, em começo, as entradas a procura das minas de Moreia que, embora anônimas e sem brilho, parecem ter-se prolongado até o governo de Lancastro, levando até as serranias de Macaúbas, além do Paramirim, sucessivas turmas de povoadores. Vedado nos caminhos diretos e normais à costa, mais curtos porém interrompidos pelos paredões das serras ou trancados pelas matas, o acesso fazia-se pelo S. Francisco. Abrindo aos exploradores duas entradas únicas, à nascente e à foz, levando os homens do Sul ao encontro dos homens do Norte, o grande rio erigia-se desde o princípio com a feição de um unificador étnico, longo traço de união entre as duas sociedades que se não conheciam. Porque provindos dos mais diversos pontos e origens, ou fossem os paulistas de Domingos Sertão, ou os baianos de Garcia d’Ávila, ou os pernambucanos de Francisco Caldas, com os seus pequenos exércitos de tabajaras aliados, ou mesmo os portugueses de Manuel Nunes Viana, que dali partiu da sua fazenda do Escuro, em Carinhonha, para comandar os emboabas no rio das Mortes, os forasteiros, ao atingirem o âmago daquele sertão, raro voltavam. A terra, do mesmo passo exuberante e acessível, compensava-lhes a miragem desfeita das minas cobiçadas. A sua estrutura geológica original criando conformações topográficas em que as serranias, últimos esporões e contrafortes da cordilheira marítima, têm a atenuante dos tabuleiros vastos; a sua flora complexa e variável, em que se entrelaçam florestas

A cena é bastante elucidativa. Ainda motivada pela citação de Paz, e, agora voltando ao poema, a segunda estrofe descreve a força do desbravador, através de versos que variam quanto ao número de sílabas: “Seus músculos são cobras grossas/ que incham sob o couro moreno;/ suas narinas teem sete faros;/e nos seus ouvidos há cordas subtis, onde ressoa o pio/curto e triste, que mais de um quilômetro distante,/solta o patativo borrachudo[...]”¹⁵⁸. A sonoridade dos versos equilibrar-se nas seguintes vogais (o) e (e): “cobras/ grossas; couro/moreno; suas narinas; onde ressoa o pio”¹⁵⁹. Com exceção do último par exemplificado as vogais preferenciais são aquelas com menor força vocálica. Não se percebe complicação sonora; tratam-se de versos marcados por certa regularidade quanto à tonicidade, além de certo exagero quanto ao uso do pronome possessivo.

Após o registro tem-se a necessidade de demarcar com propriedade a presença do ‘ser’, perceptível na prevalência do pronome. Como se verá a marcação forte e fraca das sílabas ocorre de forma alternada, além disso o processo melódico da construção da terceira estrofe distingue-se pela excessiva elaboração quanto ao material fônico, “Quando o rio ensolarado enruga, em qualquer ponto,/ a lâmina lisa de níquel molhado,/ êle traduz, na esteira da mareta,/com o binóculo faiscante dos olhos,/o tamanho e a raça do peixe escondido./e a flecha vai harpoar, certa, debaixo d’água,/o pacamã ou o pirarucu”¹⁶⁰, o uso repetido do fonema “r” é a base da construção desse verso, técnica, aliás utilizada por Rosa em vários de seus poemas.

sem a vastidão e o trançado impenetrável das do litoral, com o “mimoso” das planuras e o “agreste” das chapadas, desafogadas, todas, salteadamente, nos vastos claros das caatingas; a sua conformação hidrográfica especial de afluentes que se ajustam, quase simétricos, para o ocidente e o oriente ligando-a, de um lado à costa, de outro ao centro dos planaltos — foram laços preciosos para a fusão desses elementos esparsos, atraindo-os, entrelaçando-os. E o regímen pastoril ali se esboçou como uma sugestão dominante dos gerais. Nem faltava para isto, sobre a rara fecundidade do solo recamado de pastagens naturais, um elemento essencial, o sal, gratuito, nas baixadas salobras dos barreiros. Constituiu-se, desta maneira favorecida, a extensa zona de criação de gado que já no alvorecer do século 18 ia das raias setentrionais de Minas a Goiás, ao Piauí, aos extremos do Maranhão e Ceará pelo ocidente e norte e às serranias das lavras baianas, a leste. Povoara-se e crescera autônoma e forte, mas obscura, desadorada dos cronistas do tempo, de todo esquecida não já pela metrópole longínqua senão pelos próprios governadores e vice-reis. Não produzia impostos ou rendas que interessassem o egoísmo da coroa. Refletia, entretanto, contraposta à turbulência do litoral e às aventuras das minas, “o quase único aspecto tranquilo da nossa cultura”. A parte os raros contingentes de povo adores pernambucanos e baianos, a maioria dos criadores opulentos, que ali se formaram? vinha do sul, constituída pela mesma gente entusiasta e enérgica das bandeiras.”. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>. Acesso em: 27/11/2015.

¹⁵⁸ ROSA, op. cit., 1997, p. 103.

¹⁵⁹ Idem, op. cit., 1997, p. 103.

¹⁶⁰ Idem, op. cit., p. 103.

Essas ocorrências tendem a se repetirem, é reticente a presença da vogal ou consoante específica, como forma de chamar atenção para o verso. É irritante aos ouvidos os sons: “ra, re, ri, ro, ru” interrompidos por palavras ou conjunto das mesmas em que predomina o “l”, vê-se logo que o interesse é pela imagem em si não pelo trabalho laborioso com o significante. Vê-se também como se faz uso prolongado de sílabas em que predomina a sequência fraca+forte+fraca, intercalada por forte+fraca+fraca, recurso que de certa maneira coloca o discurso numa situação de tensão e desequilíbrio. Ainda, as cesuras internas na maioria das vezes aparecem em palavras ligadas ao contexto do espaço, dos rios e dos objetos ou em termos como ‘ado’, ‘ido’ e ‘udo’ que empobrecem o texto em sua estilística porque enfatizam e destacam a imagem.

O que se aponta visa sobretudo obsessiva valorização do visual e as repetições têm como função formar quadros visuais que evidenciam o e realçam o verso. A fortuna crítica de Rosa buscou compreender o recurso. Álvaro Lins¹⁶¹ ao estudar *Sagarana* chama à atenção para fatos singulares da obra do escritor, na visão do crítico, no texto de 1946, elementos como os apontados anteriormente são possíveis de serem encontrados. É importante verificar o quanto desde *Magma* Rosa mantém na obra expressões oriundas da doação pura. “Águas da Serra”, “Sono das Águas”, “O Caboclo d’Água” e “Chuva” conjunto poético interessante, nos títulos repetem o mesmo aspecto, a água, embora outras atitudes específicas sejam percebidas. É o caso por exemplo das tônicas e átonas dos versos do poema “Água da Serra”. Apesar de pequenas diferenças nos detalhes verificamos aspecto estilístico importante, a repetição do fonema /e/ que inicia os últimos versos, o mesmo tem como finalidade destacar situações distintas, primeiro, a expressão coordenativa e a leveza de seu processar no desenvolvimento do conteúdo, segundo, para dar à ideia de canto. Processo análogo ressurge no poema “Sono da Águas” através da partícula /no/ e suas variações, no caso a presença da partícula intensifica o processo subordinativo existente em meio às palavras, sílabas fortes e fracas desequilibra o verso em relação ao estilo utilizado.

Técnica mais ou menos similar é encontrada na constituição da narrativa ou seja da prosa, principalmente em parte de *Grande Sertão: veredas*, o simbolismo da “água” é recurso metonímico importante, qualquer sistema estético com uma literária indefinida como é o texto de 56 tende a se mostrar aberto a incidências, diferentemente ocorre com *Magma* uma vez que no eixo da substância significante o aspecto tem mínima densidade, já, no eixo do significado a densidade tende a elevar-se. Vários exemplos de expressões que circulam

¹⁶¹ Cf. se encontra em artigo intitulado: Uma grande estreia. In _____: **Guimarães Rosa**, 1991, p. 242.

em torno de Riobaldo e Diadorim demonstram as características afirmadas. De maneira distintiva as expressões que envolvem o tema exposto tanto concorrem para aproximar Riobaldo e Diadorim, quanto para afastá-los, depende do exato momento em que ocorrem, ou, a distância ou aproximação existentes entre os personagens:

[..]ia levando seu gado de volta para os gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. (p. 93); O de Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no *São Francisco*[...] (p. 94); O *São Francisco* represa o de-Janeiro[...]. (p. 94); [...] tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de *água* mansinha [...]; [...] quase sem *água* nem lama nenhuma no fundo. (p. 96); Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do *rio*. (p. 95); Saiba o senhor o de-Janeiro é de *águas* claras. E é o *rio* cheio de bichos cágados. (p. 97); [...] mas, com pouco, chegávamos no *do-Chico*[...], aquela terrível *água* de largura[...] (p.97); Medo maior que se tem, é vir canoando num *ribeirãozinho*, e dar, sem espera, no corpo dum *rio* grande. (p. 97); Enxerguei os confins do *rio*, do outro lado. (p. 98); O arrojo do *rio*, e só aquele estrape, e o risco extenso *d'água*, de parte a parte. Alto *rio*, fechei os olhos. (p. 99); Eu vi o *rio*. (p. 99); [...]...Meu *Rio de São Francisco*, nessa maior turvação: vim te dá um gole *d'água*, [...] (p. 100), (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 94-100, grifos nosso).

O traço peculiar dos fragmentos acima analisado a partir da maneira como a composição se dá e das qualidades articulatórias da linguagem¹⁶² e, como visto anteriormente vários aspectos são importantes, entre os mesmos, o que se constitui como espontaneidade da imagem e a maneira genuína de destacar o caráter metafísico da água. Mais uma vez, portanto, é necessário a função e o papel que os rios assumem seja na poesia, seja na prosa, descrito de diferentes maneiras por meio do movimento articulatório da linguagem, por meio do movimento ritmo, enfim por meio da daquilo que constitui o traçado espacial da narrativa, logo o campo de aproximação e afastamento dos personagens principais não resulta trivial ou obra do acaso. Se, em “No Araguaia I” o rio é o local de escape de Araticum-uassu, através de pequenos fragmentos versificatórios, no romance fragmentos de rios extraídos de seu contexto revelam a luz e sombra e, vai além são signos que antecedem as ações das personagens. Essa interação, por analogia, aproxima a coletânea do estilo de 56.

Voltemos à poesia “No Araguaia I” que apresenta de forma condensada maior quantidade de imagens ligada à dimensão dos ‘rios’, é fato que as imagens ocorrem no meio de processo de seleção e combinação de signos que tematizam a floresta e a flora, técnica

¹⁶² Cf. TOMACHEVSKI, 1973, p. 145.

utilizada por poetas do Barroco. A especificidade da técnica mostra tensões atenuantes como por exemplo o ‘claro-escuro’ das florestas e dos rios. Olhemos para as ocorrências: “A mata não lhe dá mais surpresas. / (tem nove presas de onça preta no colar), /mas o rio lhe conta mais novidades/ (êle é capaz de flutuar, até dormindo, /correnteza abaixo, como um pau de pita)”¹⁶³, o que existe na estrofe é jogo aberto entre aspectos como concreto e abstrato, entre luz e sol, aberto e fechado, metaforicamente culminam em expressões com caracterizadora de objetividade, por analogia as expressões se parecem com imagens de antigos mares épicos.

Da mesma forma e, ainda em relação ao contexto do espaço fortemente determinado pelo ‘rio’, quanto maior é o desejo de ver concretizada a resposta empreendida pelo eu lírico acerca do amor e, em que pese as oposições aos fatos, tanto mais se ver aflorar a presença do espaço construído com suas duplicidades. Nesse caso, acentua-se o contraste entre o que no espaço existe, como não há mais como acentuar esse espaço o verso recorre às profundezas do rio, nesse momento o espaço torna-se a moldura que tem como interior o próprio fundo do rio, aspecto que a nosso ver retoma características barrocas. Aliás, aspecto que chamou à atenção de Franklin de Oliveira¹⁶⁴ ao analisar sobre *Sagarana*, afirma ter a obra de Rosa sido considerada por Cavalcanti Proença como barroca, comparou a composição do romance e seu multfragmentarismo à construção dos textos joycianos.

Em 1946, as oposições e duplicidades são fundamentais, mantém-se na linha tradicional das construções: “- Não foi no rio, eu sei... No rio ninguém não anda... Só a maleita é quem sobe e desce, olhando seus mosquitinhos e pondo neles a benção... Mas, na estória... Como é mesmo a estória, Primo? Como é?...”¹⁶⁵. Já, no caso da poesia fatores análogos manifestam-se na mesma direção, embora predomine a simplicidade, ou seja, a atmosfera poética é outra, resultado de fatores mostrados anteriormente. “No Araguaia I” assim como também se pode perceber noutros poemas da série a marcação rítmica é acentuada por termos em que a presença de determinadas vogais predominam, entre as mesmas: - surpresas, novidades, dormindo, pita e abaixo -. Às vezes, para marcar o tempo a técnica de construção do verso prima por detalhes grotescos, como por exemplo a insistência em manter determinadas vogais na construção do verso. No geral, o propósito é mostrar o

¹⁶³ Idem, op. cit, 1997, p. 103.

¹⁶⁴ Cf. encontramos em REVOLUÇÃO ROSIANA, In: _____. **Guimarães Rosa**, 1991, p. 179.

¹⁶⁵ ROSA, Guimarães. **Sagarana**, 2015, p. 13.

quanto a brandura rítmica do verso é proporcionada pelo uso abusivo de determinadas vogais. A dinâmica rítmica recorrente “No Araguaia I” faz prosseguir o contexto épico-lírico, aspecto menos uniforme que visa destacar com precisão a tensão épico-lírica, e o processar se dá por partes: a presença de dísticos, versos de quatro sílabas, às vezes de oito sílabas que mostram o movimento do verso livre e a importância que os fatos e as ações desempenham. A opção pelo verso livre torna-se importante porque nos mesmos os traços narrativos fluem com mais vigor.

Ainda no contexto do conteúdo é preciso observar a importância da beleza da paisagem que se sobressai e ocupa lugar de destaque, de fato, são várias e reticentes a quantidade de expressões em que a paisagem aparece e variada a sua forma de aparição. É desse modo que o poema avança, às vezes de forma imprecisa e simples. Parte da crítica literária brasileira reconhece a importância da ‘paisagem’ e do ‘pitoresco’ na Literatura brasileira¹⁶⁶ e mais como há no reconhecimento a hipótese de que os escritores e poetas do Modernismo brasileiro principalmente da primeira e segunda fases insistiram numa poesia substancialmente voltada para o nacionalismo, fonte de onde brota a paisagem e o pitoresco. Aliás, aspectos poéticos que dividiu a obra de muitos escritores, porque os mesmos levaram a dividir espaço com aspectos como o humano, o social e o primitivismo.

Nesse ambiente de proveitosa discussão nossa hipótese é a de que nos versos de *Magma* os vieses anteriores apontados pela crítica dividem espaço com a vertente da água e dos rios. O apego do escritor mineiro pela paisagem, por elementos primitivos e pelo estilo pitoresco¹⁶⁷ torna-se recorrente e determinante na espessura dos versos da série do Rio Araguaia. O aspecto não aparece solitário em “No Araguaia I”, é o caso por exemplo dos questionamentos de cunho metafísicos que se somam: “Hoje eu lhe perguntei:/-“ como foi feito o mundo, /oh meu patricio Araticum-uassú?.../Êle riu, deu um mergulho no rio,/e emergiu, com a cabeleira em gotas,/sem querer falar.../-“ Bem, mas o que é mesmo a vida, meu irmão moreno?...”(grifos do autor)”¹⁶⁸. Na verdade, mais uma vez Rosa nos coloca em frente ao grande desafio do ato poético e como diz Paz: “O poema é poesia, e além disso

¹⁶⁶ Cf. Peregrino Júnior. **Três ensaios: MODERNISMO, GRACILIANO, AMAZÔNIA**. 1969, p. 14. “[...] Não, morreu, contudo, ao calor revolucionário do Modernismo, a nossa paixão pela paisagem e pelo pitoresco, cujas raízes se afundaram nas fontes do povo, no coração da nacionalidade, nas tradições mais populares da nossa terra e da nossa gente”.

¹⁶⁷ Idem, op. cit., 1969, p. 52.

¹⁶⁸ Rosa, 1997, p. 102-103.

outras coisas.”¹⁶⁹, tal afirmação nos leva ao campo do que vimos discutindo, ou seja, a relação entre o que há de primitivo e pitoresco com o que há de metafísico, o que na verdade é constituintes do seu ser poético.

À luz de questões de cunho filosófico compreendermos com mais propriedade porque no meio do poema o questionamento ocorre de modo permanente. Baseada em orientações da crítica brasileira e, desde logo em *Passagem para o poético* (1992), Benedito Nunes oferece reflexões acerca da arte e por consequência do texto literário que podem contribuir para a compreensão dos versos de Rosa. Nunes debate termos como: ‘matéria’, ‘forma’ e ‘ideia’¹⁷⁰, o primeiro termo da série interessa-nos porque oportuniza arguir a expressão contida nos versos anteriores. Pensá-los enquanto matéria dada e bruta recupera boa parte da significação dos signos contidos na pulsação física do ritmo é, portanto, em estado natural, espontâneo e precoce que as características se tornam difíceis, natural porque diferenciam-se do restante da temática contida em outros poemas, cujos propósitos são outros, embora pareça existir uma complementaridade entre as imagens que primam por sequências analógicas. A hipótese é a de que por intervenção do eu poético os conteúdos anteriores margeiam de fato o principal conteúdo, o conhecimento que é de ordem ontológica, seu ritmo é conceitual por que visa o conhecimento de algo. O verso contínuo de Rosa e sua tendência ao ritmo conceitual ganhará força na prosa, porque somente assim conseguirá se desenvolver efetivamente no tempo com a força necessária que o espírito filosófico requer, como se ver em fragmento retirado de *Sagarana*: “...Altos são os montes da Transmantequeira, belos os seus rios, calmos os seus vales; e boa é a sua gente... Mas, homens são os homens; e a paciência serve para vãos andares, em meados de maio ou no final de agosto.”¹⁷¹, a questão formulada em 1946 tem uma força motriz expressa complexa e distinta da força motriz dos versos, a força que se apresenta na expressão anterior é recuperada por passagens encontradas nos versos de Rosa.

As características dentre às quais são comuns e destacam-se às unidades das descrições fortalecem a ideia do caráter reflexivo. Às características combinam-se à vontade num processo poético que está sempre próximo do improvisado. Característica que aproxima as imagens da água, das cores e dos animais, como é o caso por exemplo da evocação de nomes, como por exemplo os amigos, referências às narrativas homéricas nas quais

¹⁶⁹ Idem, op. cit., 1982, p. 225.

¹⁷⁰ NUNES, Benedito em **Passagem para o poético**, 1992, p. 249.

¹⁷¹ Idem, op. cit., 2015, p. 149-150.

vemos o herói aproximar-se dos humanos ou seres celestres. Outra característica importante, as descrições cuidadosamente construídas acerca do corpo humano, a imagem hercúlea surpreende e remete para os tempos épicos. Assim num campo épico a percepção subjetiva da paisagem tende a passar despercebida, principalmente às descrições de cunho elementarmente filosófica. Então, de que maneira a descrição é construída?, primeiro se descreve o espaço; em seguida o homem; depois o rio; por fim a mata. De certa forma, os versos recuperam lendas, mitos, ritos com aspectos próximos dos tempos épicos antigos, cercam-se as histórias de lembranças. É importante mostrar tais aspectos porque o que se encontra registrado acima é pensado a partir do que Benedito Nunes considera como consciência de si, traduzido como consciência do mundo, ou mesmo, daquilo que cerca o homem no mundo. Na verdade, o aspecto recebeu tratamento aprofundado em “Paraíso Filosófico”:

Paraíso Filosófico

1 No jardim das Hespérides, sem flôres
na discricção dos tufos de folhagem,
passeiam passos lentos
homens de túnica longa,
5 como os magos da Rosa-Cruz.

Sob os pomos das luzes do Capricórnio aceso,
o relógio do tempo
há muito que parou, os dedos superpostos,
como o dia e a noite,
10 porque não há mais noite e nem dia...

Ar parado,
lagos vidrados,
e vasos,
muitos vasos,
15 vasos vazios...

Os anciãos perpassam
intérminos terraços
com olhos tranqüilos, olhos grelhados,
de tanto olharem o sol.
20 E as mãos tateiam calmas,
como si os dedos mergulhassem
a transludez de uma água,
esculpindo
invisíveis e impossíveis fôrmas novas...¹⁷²

¹⁷² ROSA, 1997, p. 130.

Para caracterizar aquela consciência de si e da tradução do mundo que se encontra “No Araguaia I”, no poema acima traduzido passagens singulares registram imagens que corporificam por meio de signos poéticos o processo de consciência anterior, embora o texto apresente-se bastante lacunoso os versos apreendem do espaço e nele exterioriza a profundidade das ações dos *anciões*. Uma consciência que passa pela visão e pelas ações tácteis. Com base no sentido aplicado por Nunes é provável que o ‘sol’ seja um epíteto, ou mesmo uma alegoria, sua função textual na verdade somente é completo quando a água aparece nos versos seguintes. Não pretendemos discutir em profundidade a leitura de Nunes, o interesse ocorre apenas porque em determinados versos, principalmente ao final do poema “Paraíso Filosófico” observarmos o quanto o significado dos termos visam alcançar aquilo que Nunes compreende como *juízo reflexivo* (NUNES, 1992, p. 250). De maneira distinta os anciões do poema caíam perpassam ambiente análogos ao poema anterior, interessa-lhes olharem o ‘sol’, ao contrário de “No Araguaia I” o eu poético observa se descreve o espaço e o que nele há, mas entre os mesmos há imagens que os aproximam, os ‘dedos dos anciões’ mergulham na ‘água’, ‘Araticum-uassu’ mergulha também na ‘água’.

O sentido anterior aplicado pelo crítico acerca do juízo reflexivo ajuda a compreender expressões presentes na primeira estrofe do poema acima, “[...] homens de túnica longa, como os magos da Rosa-Cruz[...]¹⁷³”, a primeira leitura induz à conotação religiosa que aparece na primeira camada dos poemas, a leitura mais aprofundada mostra versos como: “[...] há muito que parou, os dedos superpostos, como o dia e a noite, porque não há mais noite e nem dia[...]¹⁷⁴” o sentido da expressão construída por oposição aprofunda-se no verso anterior. No caso dos fragmentos o movimento intermitente dos pares opostos conduz a outro contexto poético, em que há expressões análogas, como por exemplo no poema “Água da Serra”: “Águas soltas entre os dedos da montanha”, (ROSA, 1997, p. 15), os signos ‘dedos’, ‘noite e dia’ reaparecem; como também no décimo primeiro verso do mesmo poema: “[...] das mãos de Deus[...]¹⁷⁴” (ROSA, 1997, p. 15), o signo ‘mão’ também reaparece. Em “Paraíso Filosófico” o conteúdo prima pelos mesmos signos, como se a distinção de poema para poema fosse

¹⁷³ Idem, *ibidem*, 1997, p. 130.

¹⁷⁴ ROSA, 1997, p. 130.

apenas a maneira como ocorre a abordagem, não se trata de mera coincidência e, sim, de uma satisfação desinteressada que mantém a regularidade de certas expressões, na verdade, o se diferencia são as expressões e como as mesmas ganham significado poético, de certa maneira, as expressões com contação reflexiva que temos em “Paraíso Filosófico” reaparece em outros poemas por meio de descrições.

Em “No Araguaia I” é interessante como é mantido princípio poético reflexivo, embora o movimento poético condicione o espaço as mudanças descritivas temáticas, o estilo de “No Araguaia I” tem no processo a inserção de conteúdos por meio de diferentes acepções, entre as mesmas, de cunho reflexivo. “No Araguaia I” há algo extradinário entre a primeira pergunta que é de cunho reflexiva e o mergulho do índio, o riso, metonimicamente irônico. Por fim, na comparação da última estrofe do poema acima com a última estrofe de “No Araguaia I” há significativas expressões, primeiro, nas estrofes as partes do corpo são as mesmas, segundo, o riso é o elemento tensivo, terceiro, tanto lá quanto cá não respostas às perguntas. Não poderíamos deixar de mencionar outro poema “Águas da Serra” e a sua expressão pela sígnica centralizada nas mãos.

Para Nunes, em texto distinto do anterior, o que ocorreu no universo do Barroco se dá como uma “[...] projeção mímica e gestual das formas, e ao enriquecimento decorativo, ao desdobramento e ao espelhismo das representações, ao ornamento hiperbólico, ao ímpeto das curvas, [...]”¹⁷⁵, embora a nossa relação textual se mantenha distanciada da retórica barroca o pensamento do crítico encontra ressonância em questões discutidas no texto poético de Rosa. O sentido decorativo e o ornamento hiperbólico a que se refere Nunes recobre boa parte dos versos de *Magma*. Por meio deles mostrar o quanto nos versos a inserção abrupta e recorrente de determinadas expressões enriquecem o poema como é o caso das enormes repetições de termos e imagens análogas. De fato, diferentemente do Barroco ímpeto das curvas é substituído pelo ímpeto da multiplicidade dos conteúdos e das hiperbólicas repetições. É evidente o quanto os versos rosianos assim como sua prosa, vale-se do mesmo recurso, em sombra de dúvidas, tanto em “Paraíso Filosófico” quanto em “No Araguaia I” o ímpeto que invade os versos é mesmo do enriquecimento decorativo que pode de alguma forma relacionar-se com aquilo que Nunes considera como manifestação Barroca. A bem dos fatos, a repetição exagerada da expressão do riso nas últimas estrofes dos poemas “No Araguaia I” exemplifica aquela manifestação decorativa.

¹⁷⁵ NUNES, Benedito. **O universo filosófico e ideológico do barroco**. 1993, p. 121.

O exemplo que se segue serve como marco para compreender a produção do escritor, buscamos em outros textos fontes que possam esclarecer com propriedade às manifestações do ato doador. A opção metodológica escolhida, proporciona seguir fragmentos soltos retirados de *Grande Sertão: veredas* que se encontram entre às páginas 101-110:

[...] estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado da coisa. (p. 101); [...] nos trouxe remanso, no meio do rio até mais cantava. (p. 101); O menino estava molhando as mãos com *água* vermelha, esteve tempo pensando. (p. 102); [...] para que eu tive de atravessar o rio, [...]. (p. 102-103); O São Francisco cabe sempre aí, capaz, passa. (p. 103); Mesma coisa do barranco do rio, e desce esse São Francisco [...]. (p. 104); [...] feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flor. (p.110). (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985, p. 101-110, grifo nosso).

É possível que, as construções discursivas acima tenham como fonte *Magma*. Nos fragmentos acima certas recorrências de termos, citação de rios, espaços e descrições paisagísticas chamam à atenção pela proximidade com versos da coletânea. Entre às páginas cento e onze e cento e vinte e quatro há dez menções a rios; quatro expressões de chuva e seus derivados, ‘chovedor’, ‘molhado’ e ‘lavaram’ além de quatro expressões com referência à água, ‘lágrimas’, ‘lagoa’ e, por fim ‘praia’. Usos que indicam movimento comum nos compartimentos frásicos da narrativa de Rosa, principalmente nos textos de 46 e 56. Ou seja, a elaboração do material verbal é enorme, basta ver a exuberância das frases e a complexa distribuição das imagens que destacam e lembram versos rosianos. Tem-se a comparação: “O rio, objeto assim a gente observou, com uma corôa de areia amarela, e uma **praia larga**: manhãzando[...] (grifo nosso)”¹⁷⁶ e a primeira estrofe do poema “No Araguaia I”.

É comum imagens virem seguidas por preposição ou contração prepositiva como por exemplo [do rio – de rio], artigo definidor [o rio], adjetivo [grande rio]. A extensão do recurso quase sempre surge em frases em que aparecem a nominalização dos rios [São Francisco, São Lamberto, Riacho fundo, Ribeirão da Barra]. Dessa forma, certas expressões que aparecem em 1936 assume o sentido de “visão essência” que faz originar entre outras expressões a que citamos anteriormente e a seguinte: “Largamos a estrada no capim molhado, meus pés se lavavam[...]” (ROSA, 1985, p. 111), o estilo extravagante da frases se

¹⁷⁶ ROSA, João Guimarães, 1994b, p.133.

dá pelo exagero na construção da personificação, mas o fator preponderante é a referência à origem sempre invocada em conexão com outros termos recorrentes na poesia, dessa forma torna-se denominador comum tanto na prosa, quanto na coletânea. Exemplifiquemos, a primeira sequência frasal acima pode ter sido pensada, levando-se em consideração os versos das primeiras e segunda estrofes do “Araguaia I”, a fração da frase que constitui a segunda sequência (uma praia larga) de maneira análoga aparece nos primeiros versos do poema citado, assim como, [meus pés se lavavam] é um fragmento que remete ao corpo, aspecto que se repete nos poemas. Por fim, isto posto, “No Araguaia I” a doçura dos ágeis versos do poema são fatores primários, além disso os conteúdos preservam boa parte daquilo que se relaciona com a terra, o local, o nacional, o regional.

Outra especificidade literária tão importante quanto a que foi analisada acima nos parece ser aquela que se direciona para a realidade, focalizaremos a análise na fluência de seus versos frente à realidade habitada pelo eu-poético. João Alexandre Barbosa¹⁷⁷ em seus estudos sobre o Modernismo brasileiro assegura: “[...] não era somente um conceito de realidade que se punha em xeque [...] o que se problematizava era a própria linguagem da poesia ou da narrativa” problematização que pouco evidencia-se na linguagem dos poemas de *Magma*, mas que se revela prioritária na construção do texto de 1956. A realidade apontada por Barbosa torna-se importante para o contexto sob o qual estamos analisando os versos do poema, não encontramos em “No Araguaia I” a doce amada, o enamorado dilacerado, o afeto, o sonho, ou a evasão do eu poético em direção a um mundo idealizado. Ao contrário, a paisagem e os horizontes que ela proporciona, o índio, os lindos cantares de rios, as águas claras, os rios e as humildes figuras humanas compõem o cenário do poema. Acerca ainda das problematizações encontradas nos escritores do Modernismo brasileiro lembra Barbosa que, diante de tanta rebeldia no Modernismo brasileiro encontrar o desejo de modificação¹⁷⁸ artística, o que para o crítico significa versos menos formais, contrariando os anos anteriores.

Em direção contrária Maria Lúcia Fernandes Guelfi¹⁷⁹ insiste que os poetas aquilo que escreveram pós 22 conduziram seus versos em direção à tradição, aproveitando os germes da nacionalidade, posicionamento que não leva em conta às diferenças e oposições apontadas por escritores e suas respectivas obras naquele período. Exemplo esclarecedor são

¹⁷⁷ BARBOSA, 1974, p. 98.

¹⁷⁸ Idem, op. cit., 1974, p. 99.

¹⁷⁹ Cf. GUELFY, 1987, p. 122.

as composições da coletânea. *Magma* aparece fora dos padrões do formalismo da tradição poética uma vez que os germes de sua estrutura preservam elementos minimamente ligados à concepção defendida. “No Araguaia I” distancia-se da concepção tradicional preestabelecida pelo Parnasianismo e pelo próprio ideal simbolista brasileiro, com estrutura de seis estrofes, alternadas entre cinco e sete versos, às vezes, curtos, às vezes, longos, entre os versos 1 e 19 quadros poéticos com imagens expandem o ciclo épico. O ideal de sabedoria universal transcrita por meio de contornos regionalistas mostra a estreita ligação entre os espaços, no caso o estilo dos versos nem é elevado e nem grandioso. É no conglomerado de versos que a imagem capta a expansão do rio, a complexa natureza, às relações humanas e a vida, imagens que aparecem fragmentas. O estilo contraditoriamente vai além das distinções possíveis que se possa aventar acerca do lírico, também, o estilo não representa a tradicional imagem épica, é o paradoxo estabelecido fortalecedor das características barrocas.

Desde as primeiras linhas do poema, aparecem imagens diversas, é comum ritmos silábico, métrico e sonoro dividirem espaço. Em “No Araguaia I”, a paisagem rústica é dinâmica, desde os primeiros versos as figuras de construção proporcionam ao verso atmosfera lírica diferente, as dimensões espaço-tempo são descritas por meio de processo figurativo e tem a intensidade do tempo e o desencadeamento do espaço distribuído conforme a dinâmica que se quer mostrar, pois significa reunião de tempo único. Nesse caso, dos pontos fundamentais da constituição do verso o som e a beleza das figuras contribuem para a unidade figurativa, principal agente na totalidade do verso. Rosa abraça a singeleza da realidade primitiva, converte seus versos singelos em imagens, muitas vezes, deslegantes com a finalidade se acentuar outros aspectos, como por exemplo a descrição da paisagem que é a constante marca. Além disso, no contexto poético surge o colóquio travado entre *Araticum-uassú* e a subjetividade, os dois elementos revelam a diversidade sonora dos versos, aspecto significativo na construção das estrofes. O linguista R. Jakobson demonstrou com propriedade como diferentes sons podem interferir no discurso ao lembrar que, “[...] no discurso humano sons diferentes tem uma significação diferente”¹⁸⁰ a beleza estética do poema encontra-se na estranheza da construção do ritmo sonoro produzido em cada verso. A diversidade rítmica instaura à princípio estranhamentos de ordens distintas, primeiramente, por causa da irregular distribuição das sílabas, segundo, por causa, às vezes, do aparecimento nos versos de fonemas destoantes, terceiro, por causa de construções verbais que acentuam recursos de extrema pobreza estilística.

¹⁸⁰ Idem *ibidem*. A primeira edição da obra aparece em 1971.

Consideremos, por exemplo, as distorções que evidenciam tipos de construções extravagantes e, mais que isso, o excesso de pluralização de sons em /s/ que temos nos versos; também encontrar excessiva utilização de versos polimétricos, o que gera estranheza interna. Os exemplos citados podem ser encontrados em “No Araguaia I”, por fim, mencionamos o efeito sinestésico excessivo de algumas imagens. Depois de observar às características percebemos o quanto são importantes na caracterização dos versos, assim dizemos que na variedade de versos predomina regular formação de sua unidade. “Tão altas aspirações não podem ser satisfeitas com uma linguagem medida; requerem formas de expressão surpreendentes e desconcertantes, formas paradoxais em que o elemento lógico não importa, tanto quanto o emocional.” (HATZFIELD, 2002, p. 296), a colocação crítica anterior é importante por sua demonstração de que a expressão surpreendente e desconcertante é algo que produz efeito, a solução apontada pelo crítico e estudioso do Barroco contribui no sentido de que problematiza a linguagem medida e a linguagem desconcertante e surpreendente, especialmente do Barroco espanhol.

No caso específico verifica-se expressões surpreendentes e desconcertantes, principalmente no que diz respeito ao aspecto emotivo, na maior parte dos casos em que se desenvolve a linha emotiva a desordem visual tende a se estabelecer por meio do desalinhamento do poético. O final do poema, por si só, é exemplo substancial. O certo é que, a falta de criatividade sonora implica na simplicidade da poesia de Rosa, ao invés do poeta interessar-se na coletânea pelo detalhamento sonoro, mantém prioritariamente a descrição humana, a ilogicidade e em alguns casos o caráter emocional como apontou Hatzfield existir o aspecto no Barroco. Ora, nos versos é o homem, o espaço, o verso primitivo que reaparecem de maneira ambivalente, através de tipos como, o homem simples - eu lírico e o índio. Desde o início do poema percebemos as raízes secretas da vida, da realidade e do mundo. Em vista disso pode-se considerar o campo descrito menos importante, contudo o que se acha descrito é sem sombra de dúvida o potencial da imagem do verso.

No Araguaia I¹⁸¹

¹⁸¹ Poema extraído da versão que se encontra nos arquivos do I.E.B. – USP, diferentemente do que encontramos na primeira publicação da coletânea que apareceu em 1997, pela Editora Nova Fronteira. Na versão original do I. E. B. encontramos correções, acréscimos, interferências, supressões e cortes à lápis, provavelmente feitos por Rosa. Há determinados registros que aparecem no poema riscados ou acrescentados, sublinhados por Rosa à caneta, e que foram ou não considerados na edição de 1997. Quanto à primeira estrofe tem-se no segundo verso (Araguaia) de duas formas; na segunda estrofe, segundo verso, há traço enorme depois do pronome que; no sétimo verso, encontra-se riscado –borrachudo- e acrescentado – borageiro; na terceira estrofe, 5º verso

1 Nestas praias sem cercas e sem dono
do velho Araguaia,
achei um amigo, escuro,
de cara pintada e jenipapo e urucum:
5 o carajá Araticum-uassú.

Seus músculos são cobras grossas
que incham sob o couro moreno;
suas narinas têm sete faros;
e nos seus ouvidos há cordas subtis, onde ressoa o pio
10 curto e triste, que mais de um quilômetro distante,
solta o patativo borrachudo.

Quando o rio ensolarado enruga, em qualquer ponto,
a lâmina lisa de níquel molhado,
15 ele traduz, na esteira da mareta,
com o binóculo faiscante dos olhos,
o tamanho e a raça do peixe escondido.
e a flecha vai harpoar, certa, debaixo d'água,
o pacamã ou o pirarucu.

20 A mata não lhe dá mais surpresas.
(tem nove presas de onça preta no colar),
mas o rio lhe conta mais novidades
(êle é capaz de flutuar, até dormindo,
correnteza abaixo, como um pau de pita).

25 Hoje eu lhe perguntei:
-“ como foi feito o mundo,
oh meu patrício Araticum-uassú?...
Êle riu, deu um mergulho no rio,
e emergiu, com a cabeleira em gotas,
30 sem querer falar...
-‘ Bem, mas o que é mesmo a vida, meu irmão moreno ?...’]

Araticum-uassú riu com mais gosto ainda,
e saiu a remar com esforço simulado,
tangendo a proia corredeira acima...
35 -“Muito bem, amigo, quero saber, agora,
o que pensas do amor...”
Desta vez êle não riu – franziu o rosto,
e jogando fora o remo da taquara,
deitou-se na cânoa, indiferente,
40 com olhos fechados, braços cruzados,
e deixando-se levar pela corrente, á-toa,
sumiu na curva, atrás do saranzal...¹⁸²

encontra-se a lápis que navega, como também, no 2º verso acrescentou vinte, riscou o numeral nove; na quinta estrofe, riscou – querer e acrescentou – precisar.

¹⁸² ROSA, 1997, p. 102-103.

É conveniente, agora, investigar a expressão poética por meio de termos como ‘ver’, ‘pensar’ e ‘sentir’¹⁸³. As representações do mundo primitivo/nacionalista são percebidas principalmente através da construção do espaço e do decorrer do tempo, caminham lado a lado, com a vida, a realidade e o mundo. Já, as representações do pensamento percebidas por meio dos quadros estróficos, as perguntas do eu poético revelam e expressam os sentimentos visíveis nos últimos versos. Diante das características o aspecto descritivo das três primeiras estrofes é substituído no meio do poema por princípio básico sutil, o aspecto filosófico, traduz-se por meio do questionamento e descobertas feitas pelo eu poético, questionamentos sem respostas, entretanto, é enfatizado nas estrofes finais. Desde o primeiro instante tem-se como ponto de referência do eu lírico e a natureza mista da espécie lírico-épica, por meio dessa natureza as sutilezas líricas e épicas se desenvolvem com força maior. Na construção dos versos, principalmente na última parte o Rio Araguaia tem papel secundário, arrola-se interminável número de palavras com a finalidade única de produzir ritmo poético.

Ainda que não seja possível determinar com precisão os versos foram construídos com palavras necessárias e não selecionadas com a finalidade de produzir determinado efeito, não é caso esdrúxulo, disforme e inapropriado pois, como afirma Paz, “O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis”¹⁸⁴. Nesse sentido, as duas posições críticas embora distintas apresentam pontos de contatos, o sentido aplicado ao termo ‘sentir’ proposto por Machado também tem relação com o sentido aplicado por Paz a palavras necessárias. No poema o fenômeno descrito não é acidental, faz parte do ensejo do poema. Ao acompanhar a construção dos versos, vê-se que nas estrofes o movimento e vibração da palavra é preponderante, substância que dá forma à expressão, o elemento diferenciador revela a especificidade emocional captada pelos sentidos que chega a refletir a peculiaridade versificatória utilizada. Boa parte das concepções apresentadas podem ser vistas abaixo:

Consciência Cósmica

- 1 Já não preciso de rir.
Os dedos longos do medo
Largaram minha frente.
E as vagas do sofrimento me arrastaram
para o centro do redemoinho da grande força,

¹⁸³ MACHADO, 2010, p. 73.

¹⁸⁴ PAZ, Octavio. 1982, p. 55.

5 que agora flúi, feroz, dentro e fora de mim...

Já não tenho medo de escalar os cimos
onde o ar limpo e fino pesa para fora,
e nem me deixar escorrer a força dos meus músculos,
e deitar-me na lama, o pensamento opiado...

10 Deixo que o inevitável dançe, ao meu redor,
a dança das espadas de todos os momentos.
E deveria rir, se me restasse o riso,
das tormentas que pouparam as furnas da minha alma,
dos desastres que erraram o alvo do meu corpo...¹⁸⁵

Na mesma direção pode-se dizer que acima apresenta versos contrastantes do ponto de vista dos conteúdos, a singularidade lírica desenvolve-se por meio de uma realidade existencial. Ao invés da forma, sobressaem os conteúdos e as inegáveis oposições, elemento que contorna os versos da primeira estrofe, com a finalidade de mostrar o objeto central do início, parte do corpo humano. Pois é, no campo paradigmático que as imagens mostram diversos objetos e tem como finalidade construir imagens desmetaforizadas, ou seja sem as devidas comparações. Dizer dessa maneira é apontar para o início, onde a imagem lembra o ‘sofrimento’ e é substituída pela imagem do ‘pensamento’ até deslocar-se para o ‘momento’. O que significa dizer que a construção anterior é também desconstrução e deslocamento que cria a ideia de algo passageiro, função com a finalidade de arquitetar o ritmo poético. Enfim, o ‘riso’ é a metáfora do ritmo.

“No Araguaia I”, pode-se dizer, não se tratar de poesia essencialmente lírica e, sim de poesia em que traços lírico-épicas preponderam, nesse sentido, porque a sua técnica de composição visa essencialmente a contaminação?, dessa maneira flui a narrativa do Rio Araguaia e suas infundáveis histórias míticas e lendas indígenas. No poema em epígrafe as imagens ligadas ao ‘rio’ movimentam o poema, por outro lado os aspectos sonoros e sintáticos intensificam a sinificação, “O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paranomásias e outros processos – convoca as palavras.”¹⁸⁶.

¹⁸⁵ ROSA, 1997, p. 130-131.

¹⁸⁶ Idem, op. cit., 1982, p. 64.

2.2.2. No Araguaia–II

*“[...] cheirando o ar e o escutando o vento”
(ROSA, Grande Sertão: veredas)*

“No Araguaia II” poema livre de apuração métrica cercam-se as oito estrofes e sessenta e um versos de pouco rigor formal e grande quantidade de cadências. Sobrecarrega-se de imagens em que a extrema frequência de um ritmo poético de natureza extravagante torna-se, a grosso modo, exagero, no caso em consideração as imagens chegam a produzirem efeito entendido como desleixo e superficialidade estrutural. Apresentado como um conjunto em que as frequências operatórias produzem enorme monotonia, seu conteúdo não contribuiu para minimizar a ideia de poema elevado. Nesse sentido, outro fator preponderante contribuiu para o aumentar a visão anterior, o caráter abstrato do mundo apresentado e seu realismo exagerado. É, então bastante apropriado retomarmos às características e a complexidade de tais equiescências, pretendemos fazê-la, a partir de três pilares: imaginação criadora, a abstração da ideia e realidade poética.

O comportamento das características sumariadas acima é discutido a partir da posição de Genolino Amado ao apresentar ponto de vista distinto e, já, referenciado no primeiro capítulo desta tese, assim coloca-se o escritor: “E em contacto com a paisagem maravilhosa da região em que vivia, compõe um livro de versos-graça de lirismo simples, com esse cunho personalíssimo que ia levar, mais tarde, à prosa brasileira. [...]”¹⁸⁷. Certo é que, os versos distanciam-se dos principais procedimentos estilísticos do Modernismo brasileiro, minimamente aproximam-se das concepções românticas, o que implica retorno imediato ao interior do ser da emoção, além disso os versos primaram por economia estilística, o que os tornam às vezes enfadonhos.

Por mais abrangentes e visíveis que sejam os conteúdos o confronto entre a função referencial e a função poética é significativa, pois, de certa maneira as relações estabelecidas passam pela tensão entre as funções citadas. O confronto somente é possível porque os indícios que revelam a presença da função emotiva mostram que a característica conduz a expressão para o campo da fantasia. Mesmo que “No Araguaia II” a imaginação não se

¹⁸⁷ Cf. encontrado nos Arquivos do I.E.B./USP, **Biblioteca do ar – programa**, 6/5/1946.

amplie e não receba tratamento prioritário, como acontecerá por exemplo com os poemas de natureza lírica, a emotividade atua de maneira intensa, no caso dos poemas líricos a imaginação, aliada à razão, extravasa. Para colocar em análise complexa conjuntura é necessário recorrer a Câmara Cascudo folclorista brasileiro que nos seus estudos lembra: “Os poetas emotivos são sempre os piores metrificadores. Não sacrificam a frase sonora e sincera, pela vestustez soberana da Forma.[...] são os mais delicados, os mais suaves, os que melhor falam a noss’alma de moços e de ideólogos”¹⁸⁸, podemos destacar pelo menos em parte como que a função emotiva acaba por se sobrepor à metrificação, Rosa prefere a sonoridade aspecto apontado pelo folclorista brasileiro, a mesma é a base da estrutura dos versos: “O mato está cheio de caminhos frescos,/ [...] Mas Araticum-uassú vem comigo,/ cheirando o ar e escutando o vento./ [...] e mandou as tocandiras/ Fazerem uma saboneteira para mim./ -Vamos mais devagar, Araticum-uassú,/ Que eu não tenho pernas de suassú-pucú...”¹⁸⁹.

Na estrofe anterior a economia estilística predomina, ao mesmo tempo palavras iniciadas com a vogal (m) é preferencial, temos ainda a marca forte da oralidade até se chegar ao penúltimo verso quando inicia o diálogo, a partir daí aparece a sensação de dramatização da estória e, por conseguinte a irritante colocação de determinadas palavras no contexto do poema, a supervalorização do gerúndio expande-se como forma de tornar a poesia cantante. A construção da estrofe parte de pressupostos básicos variáveis, primeiro, a aparente clareza da linguagem e as elaborações poéticas como mínima expressividade da palavra é visível, segundo, a diversidade do surgimento de símbolos como ‘água’, ‘mar’, ‘animais’, ‘cores’ e rios.

No que diz respeito à imaginação criadora, por exemplo, têm-se versos associados à mágica e ao misticismo da floresta, ao sagrado e ao campo do lúdico, assim tem-se a construção de ambiente criativo reduzido ao problema da realidade poética. Em “No Araguaia II” a forma tendência à construção de um enredo de cunho narrativo, ou seja, a pretensão de se descrever ou mesmo contar uma estória é levado a cabo por meio do excesso de realidade, recurso que torna o elemento visível é à aparente clareza da linguagem, além das marcas dialógicas que exercem importância. “No Araguaia I”, o estilo aparece associado à necessidade de construções mais sonoras, entrelaçado de delicadeza e suavidade realista. Vejamos: “Araticum-uassú ficou parado,/ está ouvindo,/ está namorando o capinzal

¹⁸⁸Cf. CASCUDO, Câmara, 1967, p. 13.

¹⁸⁹ Idem, op. cit., 1997, p. 108.

rasteiro,/está virando bicho do mato./E mostra com os dedos:/-Aqui tem três rastros!.../Para mim isto aqui é cercado de sujo,/Onde êle está vendo uma encruzilhada”¹⁹⁰, a heterogeneidade estilística da estrofe está pautada na coloquialidade e implica uma série de questões, algumas já expostas anteriormente e, agora, detalhada.

Primeiro, o uso deliberado da função emotiva, só assim justifica-se o encadeamento de verbos: ‘ficou parado,/está ouvindo,/está namorando’, conjunto poético que recorre a modo particular de compor a imagem. Como estamos interessados nos procedimentos do gênero queremos apontar a fragilidade do lirismo que constitui outro ponto de destaque, pode-se notar pelos indícios poéticos que a inventividade temática carece de profundidade. Ou seja, predomina o que Genolino Amado apontou, lirismo simples. Traçemos o olhar para outro viés crítico, Octávio Paz ao tratar da poeticidade na obra literária enfatiza a importância da inspiração¹⁹¹ poética na constituição do texto literário, lembra, ainda, no Modernismo o poeta vivenciará entre outros conflitos o que se dá entre o mundo e a inspiração, de modo particular em “No Araguaia II” traços apontam para a construção conflituosa entre o mundo e a inspiração, os versos afastam-se da problematização do mundo, não abandona a inspiração amorosa, a forma reticente do verso mantém o lirismo simples, a sonoridade branda e a suavidade dos fatos, o contrário ocorre no Romantismo literário.

Uma vez que é pela recorrência que a abstração da ideia ganha forma, mesmo que de maneira sutil, importa analisar as singulares em “No Araguaia II”, as ocorrências do verbo ‘está’ quase sempre seguido de verbo no gerúndio, blocos se formam com esse tipo de construção. O recurso é introduzido na estrofe anterior quando o primeiro verso traz o verbo ‘está’. Na estrofe, o discurso centraliza-se em palavras como: ‘caminhos’ ‘frescos’, ‘enxergar’, ‘cheirando’, ‘escutando’, praticamente as duas primeiras estrofes com o uso reticente do verbo caracterizam o ambiente e detalha o espaço lentamente. Enquanto a plasticidade dos primeiros versos revela a dualidade homem/mundo, partes distintas do poema contribuem para reforçar e manter distantes às marcas da subjetividade e objetividade poética. Para analisar as questões que foram levantadas é necessário recorrer a E. Staiger e suas posições acerca do conceito de gênero épico, a finalidade é mostrar como as marcas do gênero épico se fazem presente, ou seja, como tornam-se perceptíveis suas manifestações.

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, 1997, p. 108.

¹⁹¹ PAZ, Octavio, 1982, p. 201.

Para o teórico termos como: descrever, rememorar, perguntar, registrar, identidade, retorno e apresentar¹⁹² entre outros podem ser indicadores de marcas textuais de natureza épica.

Em “No Araguaia II” as descrições, as rememorações, os registros de fatos e a ideia de retorno podem ser do nosso ponto de vista indicações épicas, os versos apresentam extraordinário quadro que revelam os aspectos apontados. Na verdade, o contexto poético apresenta visão de mundo relacionada com o mundo antigo épico, uma vez que tende a descrever passo a passo as ações, basta ver como nas estrofes predomina minimamente a iconicidade da linguagem, a supressão de um discurso obscuro é do ponto de vista da construção do poema recurso significativo. Sem o mesmo prevalece nos versos e claro nas estrofes evidências descritivas: veja-se, por exemplo, a terceira, quarta e quinta estrofes; temos, ainda, rememorações de fatos e situações, versos 28-35, além de registros, como os que temos nos versos 22-23. É claro que, expressiva apresentação de fatos que visa, ao longo dos versos, pôr em cena cadeias de acontecimentos advindos de contextos os mais diversos, como por exemplo, o penúltimo e últimos versos da terceira estrofe. O primeiro exemplo que trazemos encontra-se na primeira estrofe “No Araguaia II” é curioso que logo no início tenhamos três versos que apontam para o fato de que tocandiras estariam fazendo uma saboneteira, na verdade o fato anterior constitui apresentação de uma ação que não se desenvolve ao longo do poema.

Conforme estamos ilustrando os versos têm a finalidade de apresentar e registrar fatos, pois entra no contexto informações às vezes sem nenhum desenvolvimento subsequente, às vezes significativas do ponto de vista do gênero épico. Demonstramos, ainda, a função do contexto religioso registro essencial no desenvolvimento do poema: ‘Padres da Missão’. Já que os versos são tecidos por meio de fatos que se apresentam e não há desenvolvimento a concentração dos mesmos chama à atenção. Muitas vezes, formam anéis, ou seja, micro histórias como a que temos nos versos quinto e nono. Os anéis têm como finalidade fazer registro de raciocínio poético, em que a imagem potencializa a lógica da naturalidade épica. Mas, a maneira como a imagem aparece surpreende, pois, a integração da ordem lógica confere à micro história força expressiva tomada como registro de fatos. Nesses instantes descritivos percebe-se evocação ao mundo, às histórias e aos fatos. O agrupamento de imagens condicionadas ao universo mencionado encontra-se repleto de

¹⁹² STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 1997, p. 78-83.

assimetrias com o mundo narrativo épico, embora, de fato o mesmo não se manifeste em sua totalidade.

Staiger¹⁹³ reconhece haver em Lessinger com *Lacoonte* a existência de mais de um gênero, embora a ideia pareça escassa nos versos de Rosa não descartamos a série do Rio Araguaia, principalmente, “No Araguaia II” onde as evidências são fortes. A contínua falta de uniformidade conteudística é marca também diferenciadora dos poemas. Em virtude dessa caracterização voltamo-nos para às divagações subjetivas que entrelaçadas às descrições, às memórias e aos registros contribuem para tensionar as marcas épicas. As características são consideradas primárias e importantíssimas no conjunto, a singularidade dos distintos eus, como, por exemplo, as ‘tocandiras’, ‘bicho do mato’, ‘os guerreiros tapirapés’, ‘Araticum-uassu’, ‘Inantu diadomã’. Por contextos diferentes cada um dos eus tem definido campo expressivo com múltiplas possibilidades, é o caso por exemplo encontrado entre os versos 28-32, em que a função poética divide espaço com a função metalinguística, surge então grau de complexidade, é preciso notar que a descrição cessa e pela primeira vez tem-se no mesmo verso a junção de signos como ‘praia’ e ‘amor’. Asseguramos que mesmo de maneira simplificada o universo poético do poema cerca-se de ‘encruzilhada de signos e temporalidades’ (CHIAMPI, 2010). O sentido recuperado pela pesquisadora não verticaliza a discussão, nem significa modificações no conjunto da discussão, porque a compreensão defendida considera os mesmos pressupostos. Os anéis discursivos são encruzilhadas de signos com as temporalidades simultâneas, nesse sentido os quatro poemas formam um complexo de certa maneira voltado para o contexto épico.

Embora a simplicidade do estilo poético se sobreponha os versos parecem indicar robustez rítmica e imagística, o que nos faz ver outro ponto fundamental e que diz respeito à pontuação expressa na construção e, condizente com o estilo a que se destina os versos. O que sugere que as características que envolvem os arranjos discursivos estão envolvidas diretamente com a pontuação dos versos e formam um complexo significativo. Esse complexo é capaz de permitir o avanço de frases de natureza emotiva, mas ao mesmo tempo permite, às vezes compactar o mesmo discurso, como é o caso das reticências. Por outro lado, o ambiente poético concentra especificidades relacionadas com às vozes que se distribuem ocasionalmente nas diversas partes do poema. Algumas vezes a voz lírica tende a suplantar a voz épica, ao contrário também acontece, a mesma é considerada nesta tese como a ‘outra voz’ que divide espaço com a voz épica. A técnica de composição do verso

¹⁹³ Idem, op. cit., 1979, p. 91.

tem na simplicidade discursiva maior desempenho, sem o recurso a voz épica exigiria como elemento primordial a exclusão do eu poético e a sobreposição da terceira pessoa que se encarregaria de pôr à mostra a narrativa. É justamente essa tensão entre as vozes o aspecto mais importante.

Nesse ponto, já é possível analisar a construção da quinta estrofe, a grosso modo permanece inalterado o registro dos acontecimentos, permanece inexistente, também, o esplendor de construções grandiosas nos versos da estrofe. Voltemos, assim à temática épico-lírica anteriormente tratada, parece ser o poema que dentro da série temática do Rio Araguaia guarda relação maior com conteúdos épicos, mesmo que de maneira simples e suave. Leonel, por ocasião de suas leituras demonstra haver nessa série detalhamento da natureza, da realidade, da mata e da paisagem, para a pesquisadora campo inspirador. É preciso acrescentar, na série, a existência de veios poéticos líricos. Basta ver o desenvolvimento da quinta estrofe que se diferencia nitidamente no contexto do poema, na mesma as manifestações líricas têm maior visibilidade, principalmente, quando conteúdos como ‘amor’ e ‘praia’ atingem dimensão lírica. Na estrofe as circunstâncias épicas refecem, é o destacamos nos fragmentos: “Aquí a floraram, de leve, o chão, /os pés de veada de um carajá. /Deve ser a bonita Auá-narú, /que deixou cair um cacho de bogarí. /e vai pela praia, procurando amor.../As rôlinhas sussurram, nos ramos de assa-peixe:/-Inantú diadomã! ... Inantú diadomã! / Dia-domã! ... Dia-domã!...”¹⁹⁴.

É necessário convir que a quinta estrofe é de natureza lírica, de conteúdo corriqueiro e mesmo sem o calor da dor e do sofrimento o ser é a base da sua temática, a técnica de composição coloca em destaque o emaranhado dos versos, alonga-se o percurso discursivo, dilui-se informações, apresentações, retorno, registros, memórias e descrições que poderiam trazer de volta, ao poema, a narratividade épica. Não, constitui a estrofe da estória de Auá-naru. Conta-se, agora, a beleza do espaço, a estreiteza do pisar, a linguagem rende-se à imagem, sem comparações e sem mistérios mantém-se a beleza da natureza, da amada, dos lugares, numa sequência identitária única. Caracterizada por recursos poéticos distintos, já sabemos que a prática retórica é comum na poesia de Rosa, embora como menor força na poesia da série dos rios. Epistolado poético que *a priori* parece longe de causar estranhamentos, os fatos corriqueiros das pegadas na areia, o aparecimento da Auá-naru e a interminável procura pelo amor são fatos importantes tanto quanto a principal narrativa, a narrativa do rio.

¹⁹⁴ ROSA, 1996, p. 109.

Desenrolar típico da poesia de Rosa. Nesse sentido, o espaço metaforizado pelo ‘chão’, a água metaforizada pela ‘praia’ são pontos fixos do poema. Resta-nos o campo das incertezas, das dúvidas e das incompletudes. A insistência em compor quadros repetitivos revela nitidamente a redundância dos conteúdos, é o que acontece por exemplo no segundo, terceiro, quarto e oitavo versos da primeira estrofe nos quais as expressões trazem de volta o caráter descritivo das sensações; já, no décimo e décimo sétimo versos da segunda estrofe os registros apresentam o espaço: ‘chão’, ‘terra fofa’, ‘caminhos frescos’ e ‘um saco no chão’. Para entender a maneira como o poema é composto basta ver que ao contrário do espaço anteriormente descrito, outro espaço surge, a praia, o qual só aparece na quinta estrofe. A primeira discussão diz respeito à situação zonal do espaço ‘praia’, o fato do objeto poético não aparecer tantas vezes é significativo porque diferencia-o dos demais espaços. Segundo, é o modo utilizado por Rosa para dinamizar algo de espessura menor.

A utilização desse tipo de recurso poético é recorrente e serve para que nos detenhamos na autonomia das partes do conteúdo, no caso específico do poema o recurso tem como finalidade mostrar a importância temporal para o desenvolvimento do poema, Staiger (1997), considera fundamental na poesia épica a autonomia das partes, embora a maior parte de seu estudo centralize-se em aspectos ligados à forma. Por exemplo, a inserção da simbologia cristã é metonimizada na expressão ‘na bagagem dos padres da Missão’. À primeira vista a função é proporcionar autonomia ao conteúdo desenvolvido, mas o projeto é inteiramente incompleto. A temática encerra a primeira parte do poema e reabre a segunda, momento de maior tensão lírica. A expressividade inusitada das imagens constitui a expressão, é preciso deter-se no fato exposto, o encadeamento dos versos encontra-se sob o domínio da tematização, o que não é verdade. Para o eu poético as descrições, as divagações e os fatos apresentados acontecem por meio dos desdobramentos que levam em conta universos distintos, entre os mesmos o mundo e o homem, ou mesmo a ‘mata’ e o ‘amor’. Assim, o mérito poético da imagem não exime o ritmo, sendo o mesmo, parte da técnica na composição do verso, nesse caso percebemos o quanto o ritmo e a imagem são significativos para a beleza do verso. Para Octavio Paz: “[...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes, ou distanciadas entre si.”¹⁹⁵, imagem com a qual pode-se pensar o contexto de realidades opostas ou diferentes que existem no poema:

¹⁹⁵ Idem, op. cit., 1982, p. 120.

No Araguaia II¹⁹⁶

- 1** O mato está cheio de caminhos frescos,
que eu não posso enxergar.
Mas Araticum-uassú vem comigo,
cheirando o ar e escutando o vento.
- 5** Ele matou uma tracajá
e mandou as tocandiras
Fazerem uma saboneteira para mim.
-Vamos mais devagar, Araticum-uassú,
Que eu não tenho pernas de suassú-pucú...
- 10** Araticum-uassú ficou parado,
está ouvindo,
está namorando o capinzal rasteiro,
está virando bicho do mato.
E mostra com os dedos:
- 15** -Aqui tem três rastros!...
Para mim isto aqui é cercado de sujo,
Onde ele está vendo uma encruzilhada.
- Sinal de pés calçados, na terra fofa,
capim amarrotado.
- 20** Cortaram a facão a cordoalha de cipós,
e botaram, lá adiante, um saco no chão.
Deve ter muito fumo, muita carne seca,
na bagagem dos Padres da Missão.
- Um bem-te-vi, como um distintivo auriverde,
- 25** Avisa, do pique da lança de um coqueiro:
-Auirí cotí!... Auirí cotí!...
Auirí!...Auirí!...
- Aquí a floraram, de leve, o chão,
os pés de veada de um carajá.
- 30** Deve ser a bonita Auá-narú,
que deixou cair um cacho de bogarí.
e vai pela praia, procurando amor...
As rôlinhas sussurram, nos ramos de assa-peixe:
-Inantú diadomã!... Inantú diadomã!...
- 35** Dia-domã!... Dia-domã!...
- O que leva à mata é um rastro largo,
gente forçada, cheiro de carniça,
sangue miúdo respingando,
fiapos pretos nos carrapichos.
- 40** São três gurreiros tapirapés,
carregando morto um jagaretê-pixuna.
Deram com as lanças na gamaleira,
Vêm armados, querendo brigar...
Um caracará traçou trez zeros no alto,

¹⁹⁶ ROSA, 1997, p. 108-110.

- 45 e comandou, fanhoso:
 -Uer-rrê!... Uer-rrê!...
 Corrotê!...Corrotê!...
 Araticum-uassú está calado...
 -Auirí!... -Auirí!...
- 50 Araticum-uassú está sorrindo...
 -Dia-domã!... Dia-domã...
 Araticum-uassú está alisando porrete...
 Corrotê!...Corrotê!...
- 55 Araticum-uassú levanta o peito,
 berra como cabrito,
 e bata nas minhas costas.
 Já escolheu, e some,
 entre os túcuns espinheiros,
 atrás do rastro que vai dar na mata...
- 60 As tocandiras já descascaram a tracajá:
 minha saboneteira está quasí pronta...¹⁹⁷

Os princípios gerais que organizam a estrutura do poema passam pela qualidade das imagens e do ritmo que sob o ponto de vista poético adquire maior complexidade. As características implicam rede relações com densa e complexa articulação entre as imagens, tudo advém da maneira como conjuga e aproximam-se às realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, é o caso por exemplo das referências textuais corporificadas. Tais

¹⁹⁷ O poema encontra-se no I. E. B./ USP. doc 18, cx 23x 18 -17, p. 75-76), com o formato a seguir: “O mato está cheio de caminhos frescos, /que eu não posso enxergar./Mas Araticum-uassú vem comigo,/cheirando o ar e escutando o vento./ Ele matou uma tracajá/e mandou as tocandiras/ Fazerem uma saboneteira para mim./-Vamos mais devagar, Araticum-uassú./Que eu não tenho pernas de suassú-pucú.../Araticum-uassú ficou parado./está (riscado) ouvindo,/está namorando o capinzal rasteiro,/está virando(virou escrito a lápis) bicho do mato./E mostra com os dedos:-Aqui tem três rastros!.../ Para mim (acréscimo de tudo a caneta) isto (riscado) aqui é cercado de sujo,/Onde (riscado e acima da palavra – mas) êle está vendo uma encruzilhada./Sinal de pés calçados, na terra fofa,/capim amarrotado./ Cortaram (a lápis acrescentou-se –com) a (riscada) facção a cordoalha de cipós,/e botaram, lá adiante, um saco no chão./Deve ter muito fumo, muita carne sêca,/na bagagem dos Padres da Missão./Um bem-te-vi, como um(acrescentou-se a lápis – floco ouro-verde) distintivo auriverde,/Avisa, do pique da lança de um coqueiro:/-Auirí cotí!... Auirí cotí!.../Auirí! ... Auirí!...Aqui afloraram, de leve, o chão, /os pés de veada de um carajá. /Deve ser a bonita Auá-narú, /que deixou cair um cacho de bogarí (s)(riscado). /e vai pela praia, procurando amor.../As rôlinhas sussurram, nos ramos de assapeixe:/-Inantú diadomã!... Inantú diadomã!.../Dia-domã!... Dia-domã!.../O que leva à mata é um rastro largo,/gente forçada, cheiro de carniça,/sangue miúdo respingando,/fiapos pretos nos carrapichos./ São(riscado e acrescentado – foram) três guerreiros (acrescentado o –e) tapirapés,/carregando morto um jaguretê-pixuna./Deram com as (riscado e acrescentado- riscos de) lança (acrescentado- s) na gameleira,/Vêm armados, querendo brigar.../Um caracará traçou (riscado a palavra traçou e acrescentado- a) três zeros no alto,/e comandou (riscado – ou, acrescentado –a), fanhoso:/-Uer-rrê!... Uer-rrê!.../Corrotê! ... Corrotê!.../Araticum-uassú está calado.../Auirí! ... -Auirí!.../Araticum-uassú está sorrindo.../Dia-domã!... Dia-domã.../Araticum-uassú está alisando (riscado - está alisando e acrescentado – alisa)porrete.../Corrotê!... Corrotê!.../Araticum-uassú levanta o peito,/ berra como cabrito,/e bata nas minhas costas./Já escolheu, e some,/entre os túcuns espinheiros,/atrás do rastro que vai dar na mata...// As tocandiras já descascaram a tracajá:/minha (a letra –m foi colocada em minúsculo) saboneteira está quasí pronta”.

referências podem ser vistas como traduções do modo de viver de povos antigos ou não, é o caso dos três primeiros versos que têm expressões como: ‘pelos caminhos frescos’, ‘cheirando o ar’ e ‘escutando o vento’, ‘namorando o capinzal’, ‘rastros’, ‘sinais de pés calçados’. Consideremos às particularidades do discurso do eu lírico para compreendermos a concepção de mundo construído e cerca os termos anteriores. Parecem condizente os vestígios do passado traduzidos por signos como: “O que leva à mata é um rastro largo, /gente forçada, cheiro de carniça, /sangue miúdo respingando, /fiapos pretos nos carrapichos[...]”¹⁹⁸. O núcleo fundamental do verso é o termo ‘mata’, por analogia substitui antigos mares; o eu poético traça seu percurso pela mata, como se estivesse flutuando em mares nunca navegados. Já, a sexta estrofe, núcleo central da segunda parte do poema, registra as conquistas dos guerreiros, fato que conduz às memórias, ou seja, às conquistas épicas. Ainda que as mudanças nessa realidade sejam perceptíveis, outro passo esclarecedor e ponto fundamental da questão é o confronto que ocorre entre elementos como ‘terra’ e ‘água’, o primeiro representado pela ‘mata’, o segundo representado pelo ‘mar’, pode-se ver o quanto a ação coloca em cena a simbiose imagística através das ações desenvolvidas.

As marcas estilísticas recorrentes são fatores decisivos na estrutura da coletânea. Talvez os recursos tenham vínculo com boa parte das defesas de Paz (1982), principalmente o que teoricamente estabelece como ‘visão de mundo’. No caso, a preferência pela primeira pessoa situa os versos na instância patronal da poesia lírica, já, no âmbito das descrições enfatiza-se expressões específicas que na sequência ordenada de imagens mantém a lógica poética. Temos os ‘dedos’, o ‘chão’ e como novidade outras partes do corpo surgem, principalmente ‘costas’ e ‘peito’, compondo precisamente a massa corporificada do humano, além desse fator recorrente tem-se, ainda, a insistência nas sensações. De certa maneira essas expressões são reiterativas em poemas fora da série do Rio Araguaia, no conjunto da coletânea formam o quadro de sua significação. Ora, a qualidade de construir e reconstruir imagens revela o estilo que se tem em *Magma*.

O suscitamento do fator expressivo encontra-se em toda a extensão da coletânea. O que difere é a maneira como a imagem foi construída e como contribui para a reinvenção da expressão, o procedimento tem como finalidade valorizar não a palavra, não a frase, não o verso em si, não o sintagma. A imagem é colocada em movimento, ou seja, veículo condutor de nova imagem. Excelente exemplo encontra-se nos versos: “Águas da Serra”: “[...]as águas

¹⁹⁸ Idem, op. cit., 1997, p. 109.

soltas entre os dedos das montanhas/ noite e dia[...]”¹⁹⁹, imagem que reaparecerá em outros poemas, como também na prosa do escritor. “No Araguaia II” os recursos sugestivos prevalecem de várias maneiras: em situações prosaicas, no apelo a linguagem narrativa, na rusticidade da imagem, no desenvolvimento de um ritmo lento, em aliterações e assonâncias que aparecerem de maneira fortemente marcada.

É impressionante o quanto determinados versos assumem a função de refrão. À título de exemplo os últimos versos da quarta e quinta estrofes anteriormente citados exercem a função de refrão, caso interessante são os dois últimos versos da sexta estrofe que poderiam ser pensados como refrão, pelo caráter repetitivo. O que descaracteriza a ideia de refrão é o fato de compreendê-los como reescrita ou mesmo reelaboração de determinados versos. A capacidade de expressá-los mediante experiências distintas provoca a impressão da reescrita. Ora, essa qualidade de transformar, de recriar e de reinventar criativamente reaparecerá em *Grande Sertão: veredas* principalmente na cena do julgamento de Zé Bebelo e até mesmo em “Uns Inhos Engenheiros”, conforme exemplificado nos fragmentos recortados do romance:— “P’r’ aqui mais p’r’ aqui, por este mais este cotovelo!...”²⁰⁰; ou “[...] João Goanhá fez que ia levantar, mas permaneceu agachado mesmo. Resto que retardou um pouco no dizer, e o que disse, que digo:— “Eu cá, ché, eu estou p’lo qu’ o ché pro fim expedir...”²⁰¹. Dentre as funções exercidas nestas frases, vê-se o quanto as mesmas são importantes para se pensar o processo reescrita, em *Magma* por muitas vezes, Rosa elaborou frases com a mesma característica, basta ver os exemplos colocados acima, acontece que o processo que vamos ver se desenvolver à frente é muito mais elaborado do ponto de vista da linguagem. Pode-se ver claramente o remodelamento da construção, o que importa na verdade é o procedimento análogo visto em 1936.

Voltemos ao poema, as três últimas estrofes finais desempenham papel fundamental do ponto de vista da construção, a última estrofe faz um retorno ao primeiro verso, as descrições do primeiro e últimos versos se assemelham, no geral, nos versos finais as batalhas e as conquistas serão substituídas pelo simbolismo da partida. Finalmente, eis, a última abordagem, a penúltima estrofe diferencia-se das demais estrofes, pois, nova ordem discursiva é instaurada, cada verso assume um significado diferente e próprio, as palavras

¹⁹⁹ Idem, op. cit., 1997, p. 15.

²⁰⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*, 1994, p. 370. Disponível em: www.blau.com.br. Acesso em 07/11/2015.

²⁰¹ Idem, op. cit., 1994a, p. 379.

pintam a tela com imagens desprovidas de qualquer sentido, restando aos versos 49, 51 e 53 caracterizarem-se por um tipo específico de associação sonora, “[...] -Uer-rrê!... Uer-rrê!.../Corrotê!... Corrotê!.../Araticum-uassú está calado.../-Auirí!... -Auirí!.../Araticum-uassú está sorrindo.../-Dia-domã!... Dia-domã.../Araticum-uassú está alisando porrete.../Corrotê!...Corrotê!...”, dessa análise resta ainda uma última colocação. Nos versos anteriores a diferença marcante da imagem e do ritmo ocorre por meio da expressividade sonora, nesse ponto a segunda sequência é menos expressiva, fenômeno que em parte ocorre por causa das repetições que se alongam no decorrer do verso.

2.2.3. No Araguaia- III

“Uma voz dentro d’água, sem boca, sem garganta...”
(ROSA, *Grande Sertão: veredas*)

Esta abordagem tem como principal objeto a constituição das imagens e o ritmo, assim o caminho a ser percorrido parte do conteúdo desses objetos em busca das vicissitudes de sua construção. A construção das imagens e do ritmo poético é índice importante e complexo na construção poética moderna. Tais elementos devem ser adequados ao poema e operar de forma sincronizada com a estrutura da qual participa. Os requisitos para que os mesmos alcancem o grau de compatibilidade estética exigem que o processo operatório do verso tenha taxa de realização poética singular. No caso, os potenciais verbais, fonológicos, semânticos e sintáticos são importantes na constituição da imagem e do ritmo poético e do que constituirá o estilo desta série.

Talvez, e comumente devemos atribuir à análise a tarefa de descobrir os ‘modos’ de construção dos versos. Os poemas da série temática do Rio Araguaia principalmente “No Araguaia III” apresentam formato análogo no que se refere ao conteúdo. À primeira vista, não apresentam relação direta ou indireta entre si, porém, análise densa mostra o contrário, primeiro, as aproximações que existem nas construções, ou seja, no conjunto trazem conteúdos que podem ser considerados de acordo com seu desenvolvimento o caráter de secundários ou terciários frente aos conteúdos de ordem principal. Esse é fator de ‘significação’ que segundo Dufrenne²⁰² alia-se ao assunto. Na maioria dos versos de “No Araguaia III” a significação depende do assunto, há trama imagística, ou mesmo, os deslocamentos, as substituições metafóricas e metonímicas, procedimentos compatíveis com o que Roland Barthes²⁰³ viu na obra de Michelet.

Propomo-nos a enfrentar a frequência das ocorrências e as articulações das imagens e do ritmo no discurso. Mais uma vez a intenção é a comparação com obras subsequentes do escritor, a intenção não é a deter-se nos fragmentos uma vez que a análise visa apenas a espessura e ‘tessitura’ da poesia. Os trechos recortados servirão apenas como ilustrações. Orienta-se assim a prosa rosiana em 1956, para a construção do sertão com suas idiossincráticas narrativas, existe na narrativa questões centrais que se aproximam dos versos

²⁰² DUFRENNE, Mikel, **O poético**, 1969, p. 80.

²⁰³ BARTHES, Roland, Modernidade de Michelet. In: _____. **O Rumor da língua**. 1988, p. 222-225.

rosianos, principalmente o que se configura na tessitura da narrativa como a diversidade objetiva. No processo concreto da obra, Rosa detém-se excepcional na escrita, espaço habitado pelos personagens centrais Riobaldo e Diadorim; segundo, o sertão-aquífero constitui uma alegoria das paixões humana ‘configurada’ temporalmente. Repleto de significações alegóricas os fatos, cada um a seu modo, mantém inteira relação. Noutro ambiente, agora o poético, é possível que, por meio do ‘ato temporal’ o ‘ato de narrar’²⁰⁴ as semelhanças sejam mais contundentes, basta ver o quanto os principais personagens da narrativa de 56 encontram-se próximos nas situações temporais e espaciais desenvolvidas no romance. Devido ao alto teor criativo da escrita do texto de 1956 detenhamos antes no poema.

Distanciando-se da narrativa e, salientando o poema a acima, a hipótese de análise verifica a aproximação dos processos criativos do como resultado de motivações poéticas e sustentação de séries operativas de montagem. Pelo que levantamos “No Araguaia III” permanece a tensão épica-lírica, aliás o primeiro foi apontado por Guilherme de Almeida, parecerista da coletânea em 1936, ao lembrar que na série eram longos, fortes e épicos. Lembrou, ainda o parecerista do caráter primitivo, ao que considerou como canto a primitividade, características que na primeira estrofe desaguam, através de vasto material. Por fim, “A poesia é um uso *desinteressado* da palavra (girfo do autor).”²⁰⁵, justamente esse é ainda a base pela qual queremos pensar o contexto poético de “No Araguaia III”.

No campo ainda poético, a operacionalidade do verso desenvolve-se entre versos curtos e longos, empenhados por descrever os fatos, registrar acontecimentos, apresentar situações corriqueiras, a sua inscrição é ser visão de essência. Dito isso isso, evocaremos as imagens ou as sequências imagísticas e os ritmos, pois é a construção poética movida pelos acordes desinteressados e pelo ato temporal. Devido à concepção de sua arquitetura é o quinto verso iniciado pela conjunção aditiva (e) que coloca no plano da estória as relações que serão estabelecidas. Poema de 56 versos, distribuído em oito estrofes, a temática subdivide-se entre a guerra de tribos de cima contra as tribos de baixo, tem-se o contexto da estória principal, de onde deriva microestórias que povoam os versos, já, os conteúdos periféricos giram em torno da exploração de temáticas como a morte, roubo, bebidas e alimentos, conteúdos, aliás, referencializados em *Folclore do Brasil* do folclorista Câmara

²⁰⁴ RICOUER, Paul. Tempo e narrativa – a tríplice mimese. In: _____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994, p.85-125.

²⁰⁵ FREY, 1973, p. 13.

Cascudo. Estudo que discute, entre outros pontos, iguarias diversas e a cozinha brasileira, com destaque para o contexto da literatura brasileira, nesse sentido, ao voltar-se para o passado brasileiro o crítico levanta ingredientes da cozinha brasileira e sua função na cozinha brasileira: “Carne, peixe, raízes, frutas eram colocados envoltos em folhas e cobria-se tudo com galhos e areia grossa. Depois de algum tempo abria-se e os alimentos estavam assados e com um sabor capitoso”²⁰⁶, de fato o que vemos em “No Araguaia III” assemelha-se, em parte com a imagem oferecida pelo folclorista, por analogia, “No Araguaia III” recupera imagens caras à culinária brasileira e a vida do povo brasileiro. No poema há imagens que podem ser pensadas a partir das discussões apresentadas pelo folclorista, pois remontam boa parte das concepções culturais de um povo espontaneamente criador.

Em direção oposta estudo sobre o Barroco brasileiro aponta caminho investigativo que pode auxiliar no estudo. Affonso Ávila (1984, p. 7), parte da seguinte assertiva “Para nós brasileiros falar do barroco é falar de nossa própria origem cultural, de nossa própria formação histórica, das raízes de nossa maneira própria e íntima de ver, de sentir, de exprimir”, ora, a citação objetiva a análise do campo contedístico. O entendimento de Paz, acerca do Barroco brasileiro pode, de certa maneira ser estendida para a poesia posterior àquele período literário. No Modernismo brasileiro, logo após o advento das vanguardas europeias e sua aceitação ou não pelos poetas brasileiros, a crítica apontou como fenômeno próprio do estilo ‘novo’ as contaminações e aproximações entre as diferentes vertentes estéticas. Entre o pensamento de Paz e o pensamento de Cascudo há aproximações substanciais, assim como há entre os mesmos e a crítica barthesiana no que se refere ao contexto das ‘raízes’. Embora distanciado do tempo barroco, no poema destaca-se modo de sentir, ver e imprimir, importantes referências ao analisamos os signos dispostos nos versos e o significado que os mesmos apresentam. Como ponto máximo da singularidade dos modos citamos, primeiramente, o signo ‘moqueado’ e a referência à bebida. O folclorista Câmara Cascudo (1967), não faz registro detalhado da aparição do termo ‘Pinga’²⁰⁷ em seus estudos, talvez

²⁰⁶ Idem, op. cit., 1967, p. 103.

²⁰⁷ Cf. Câmara Cascudo, a bebida tem origens e costumes diferentes, a primeira dela encontra-se relacionada com o trabalho destinado às mulheres que tinha por hábito produzi-la para o uso em festas, sendo que sua origem vem de um tipo de plantas que as mulheres mastigavam para a produção da bebida. Para o folclorista “Esse processo foi rejeitado pelo português que trouxe o alambique, com as estonteantes bebidas destiladas. Mas, pelo Amazonas resistiu entre a população mestiça do interior até finais do século XIX, confessa o conde de Stradelli, que a bebia”(p. 104). Outro costume registrado diz respeito ao seguinte fato: “Como nenhuma outra bebida, negros e amerabas adoraram a aguardente, destilada do mel de açúcar. Era uma tarefa portuguesa e o nome, cachaça, aplicou-se no século XVII às borras da espuma do caldo, depois da primeira caldeira(Marcgrave, Piso) (grifo do autor) e essas *cachassa* (grifo do autor) servia unicamente para as alimárias[...]”. IBIDEM, p. 110), para o folclorista o termo cachaça só se popularizou no século XVIII;Ainda,

pela dificuldade exploratória dos costumes indígenas, curioso, como a imagem ganha substância. No caso, a expressão foi limpamente posta à prova.

Podemos dizer então que, por analogia mantém-se o ideal de um *breviário*²⁰⁸ em verso, é nesse contexto que encontraremos expressões ligadas ao sagrado, ao povo primitivo, à culinária brasileira, e aos indígenas. Poesia que não se centraliza exclusivamente nas questões anteriores, mas tem os aspectos como prioritários, dessa forma, nos interessa analisar como os conteúdos relacionam-se no contexto em que aparece a ‘Praia’, a ‘Missão’ e a numerologia exerce função preponderante. Ressaltamos que os temas principais acima, para os quais convergem os fatos secundários, apresentam inúmeros desdobramentos, na maioria dos poemas predomina fatos secundários, do que mesmo fatos principais. O estilo, sinônimo de extensão poética será reconstruído na prosa do escritor.

Investigadores importantes da obra de Guimarães Rosa verificaram a existência de procedimento similar. Um dos seus investigadores, Antonio Candido²⁰⁹ ao analisar *Sagarana* aponta para direção análoga “O autor chega a condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha das suas estórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central”. A título de ilustração retiramos do conto “Minha Gente” fragmento que exemplifica as palavras de Candido no que refere ao relevo que a estória secundária obtém no contexto da prosa:

A casa do Juca Cintra ainda tem a mesma pintura, de barra azul. Estamos saindo da Rua de Cima, por onde as vacas de seu Antonico Borges transitam. Lá vem o zebu, branco-e-cinza, de orelhas moles, tombadas, batendo a barbeta pregueada e balançando a corcova a cada movimento. Possante, quase um elefante. No meu tempo de menino, já era assim: de noite, na rua muito escura, a gente queria evitar os cabritos, que dormiam à direita, e tropeçava à esquerda, numa vaca sonolenta. Uma vez, o zebu —deve ter sido o pai deste — deu uma carreira em Dona Maria Alexandrina, que voltava da reza. Dona Maria Alexandrina caiu numa valeta, e... Santana entra em cena. (ROSA, *Sagarana*, 2015, p. 76)

“ Antes, falava-se tão-sòmente no “agardente da terra”(grifo do autor). Nas Cartas Chilenas, à volta de 1788, 5ª Carta, cita-se a cachaça ardente, bem diversa da louvada por Sá de Miranda. O vocábulo “cachaça” (grifo do autor) não é popular na África e nunca o ouvi em Portugal ou Espanha, de onde o tenho por nascido.” (p. 110).

²⁰⁸ STESSUK, Sílvio José, apresentou em 2006, ao Programa de Pós-Graduação da UNESP-Assis, Tese de Doutorado intitulada *Magma: Breviário de Rosa*.

²⁰⁹ CANDIDO, 1946, p. 246. In: _____. **Guimarães Rosa**. 1991, p. 243.

Nas seis últimas linhas do fragmento acima aparecem narrativas secundárias que se destacam e ganham relevo no percurso do conto, nas quais vê-se desenvolver o passado do narrador-personagens, o exemplo serve para mostrar o que Candido considera como ‘quebra da espinha’, ‘sabor do caos’ e ‘acúmulo de detalhes’. Temos reação íntima ao primitivismo modo de conceber a narrativa e o que da mesma participa, Rosa cria a narrativa caótica como iniciação, como principiante.

Voltemos à coletânea e às vertentes. A primeira delas, a numerologia marcada pelo número ‘três’, seus enunciados são marcados por certa objetividade, na maioria especificam a quantidade de fatos ou pessoas que participam da ação principal, ‘*de baixo/de cima*’, ou ‘um menino índio/ três chefes, a fogueira (uma)/ muitas fogueiras(mais de uma)/ uma arma de fogo/ uma voz dentro d’água/ uma luzinha/uma gargalhada fina/ são as três mães/as cabeças/três garrações/um homem/um homem morto/uma capivara’ expressões que fundam a ordem poemática. Nas estrofes em que as expressões aparecem a narratividade torna-se marca determinante, a visibilidade é forte no quinto verso. Enfim, formalmente os versos sincopados, com ritmo inconstante, interposição de micro histórias e citações que alongam o verso são comuns, é o caso da história que surge ao final do poema, a bem da verdade, os aspectos são significativos, funciona como descrições secundárias. O recurso procura mostrar o que é, o que acontece de fato, para isso recorre aos acréscimos, o que parece fruto de consciência poética. Às vezes parece apenas, sabor de caos, acúmulo de informações, resíduos de uma consciência em construção.

A reflexão sobre a consciência poética exige, vê o substantivo consciência a partir de suas mais variadas aplicações, Francisco Iglesias afirma que no Modernismo “[...] supera-se a consciência ingênua pela consciência crítica, que procura ver o que é, sem deformações [...]”²¹⁰, a citação impõe dúvidas suntuosas, entre as mesmas, será que, de fato, houve essa superação em todos os sentidos do termo. Uma vez que o tema apresenta significativa amplitude e sabedora de que se encontra amplamente debatida e discutida por especialistas, o viés a ser abordado irá noutra direção, queremos pensar a organização dos versos a partir de uma consciência poética que tem em conta a visão de mundo universal.

Já, a segunda vertente poética, aquela considerada como a ‘Missão’ tem em seu complexo idiossincrático relevantes qualidades, nessa vertente a tensão do estado poético encontra-se na polarização finito/infinito, ou mesmo harmonia/desarmonia do mundo,

²¹⁰ IGLESIAS, 2002, p. 15.

polarização que se manifesta também no “No Araguaia II”, ou seja através do conteúdo religioso do vigésimo terceiro verso. É ao que se lança o verso: “Mas, no trilho da Missão, tem um homem morto[...]”²¹¹, à princípio parecer tem-se a ideia de que o verso esteja solto, o significado mostra o quanto os versos, as estrofes e os poemas são interligados por procedimentos de intertextualizações discursivas, o que descarta o isolamento do verso. Vejamos: “- Índios escuros, das terras fechadas,/que ninguém pisou, /dos chapadões a meio caminho **dos grandes rios**,/brancos e brutos, sem arcos nem flechas,/rompem cabeças de **missionários** a cacetadas,/[...] /caiâmu-poguê-d jê-ipô!...(grifos nossos)”²¹², tem-se, no fragmento ocorrência importante e rememoração, o termo ‘missionários’ aproxima-se do contexto em que a palavra ‘Missão’ aparece em “No Araguaia III”. A repetição é um tipo de escrita que entre outras questões a pontam para a profundidade do trabalho com a imagem, também seleciona determinadas imagem com a finalidade de centralizar-se no ambiente contextualizado, o ritmo.

O primeiro grifo nosso do fragmento acima é uma expressão que aponta ambas direções, principalmente a direção rítmica, “ O rio parou todo barulho no remanço, / mas não deixou de correr, porque tem pressa/de descer para a foz, no Grande Rio,/ onde borbulha,/ nos dias equatoriais, nas noites amazônicas,/ abraçado ao Tocantins, rolando junto[...]”²¹³, o modo de composição desse verso é o que a nosso ver permitirá a Rosa reelaborar boa parte do conjunto estético do texto de 56, principalmente a visão sobre outro grande rio, o Rio São Francisco “Agora por aqui o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é *vereda* (grifo do autor).”²¹⁴, esse é quadro estritamente ligado à forma contínua de exposição dos fatos narrados, exemplificamos: “ Viemos pelo Urucuia. Rio meu de amor é o Urucuia.”²¹⁵ É possível o quanto o escritor melhora tanto na primeira citação, quanto na segunda a construção da imagem que se tem em 36.

De certa maneira, os versos de Rosa podem ser vistos como local de intertextualidades, por isso, mais uma vez a concepção é a seguinte, ‘Vai ter barulho feio’, sétimo verso de “No Araguaia III”, agora vejamos como a mesma imagem repete-se: “Mas

²¹¹ Idem, op. cit., 1997, p. 115.

²¹² ROSA, 1997, p.108-110.

²¹³ Idem, op. cit., 1997, p. 117.

²¹⁴ Idem, op. cit., 1985a, p. 68.

²¹⁵ Idem, ibidem, 1985a, p.

que barulho é esse nessa hora morta?...[...]” verso vinte e nove, segunda estrofe, “Reza Brava”. O movimento do ritmo e das imagens é fortemente marcado por meios diversos, percurso identificado como reposicionamento imagístico. Hatzfeld (2002), em contexto estilístico distinto debruça-se sobre o Barroco considera e mostra como o estilo submete a multiplicidade de seus elementos a uma ideia central, consideramos o que acontece com os versos de Rosa como uma luminância poética, outro exemplo: “O barulhim do rio era de bicho em bicheira...” ou mesmo, “[...]feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flor...[...]”²¹⁶, quando o mesmo aspecto implica uma percepção diferente. Note-se que nos versos ainda há uma imprecisão lexical, no último exemplo o aspecto procura revelar o objeto diretamente. Voltemo-nos, agora para a terceira e última vertente, a ‘praia’, em torno do aspecto reúnem-se os principais acontecimentos em versos ligados à dimensão, são metafóricos.

De modo específico as temáticas são fundamentais no contexto, é importante frisar que dentre as temáticas analisadas nem todas se desenvolvem completamente. São elas: (a) a estória sobre meninos; (b) a estória das chefias; (c); a estória de araticum-uassu; (d) a estória do homem morto; a estória dos urubus; (e) a estória das mães. Curiosamente as temáticas ligadas à vertente da ‘praia’ têm nos fragmentos características similares “No Araguaia I e II”. Com maior força retornam “No Araguaia III” e quase não se desenvolve no Araguaia IV, poema que não será analisado. No primeiro, ainda muito preso ao contexto aquífero encontramos variação da numerologia três, o número sete predomina, o que mantém a preferência pelo uso da numerologia.

Voltemos, então para as temáticas, a primeira delas com seu conteúdo sobre meninos facilmente se reconhecerá em outros textos do escritor, a título de ilustração reaparece com conteúdo distinto em *Grande Sertão: veredas*, através da estória de Riobaldo e Diadorim quando crianças e, através de outras estórias que Riobaldo introduz no romance. Percebemos que Riobaldo não desenvolve-as, por exemplo o caso do menino *Valtêi*; o caso do barqueiro no Rio São Francisco, ou mesmo na seguinte passagem: “Mire e veja: um casal, no Rio do Borá, daqui longe, só por que marido e mulher eram primos carnais, os quatro meninos deles vieram nascendo com a pior transformação que há: sem braços e sem pernas, só os cocos...,”²¹⁷ por fim, na referência feita por Joca Ramiro aos chefes de bandos, “- Meus

²¹⁶ ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1994b, p. 73-110.

²¹⁷ *Ibidem*, 1985a, p. 55-56.

meninos... Meus filhos..., finalmente: “ - “Que tenha algum dos meus filhos com necessidade de palavra para defesa ou acusação, que pode depor![...]”²¹⁸, o que se vê é reside situação ampla, no caso do poema a estória do menino índio é anunciada na primeira estrofe, não é desenvolvida e reaparece na quarta estrofe. Já, com relação ao caso dos quatro meninos a estória também é suspensa e, logo em seguida o narrador passa a desenvolver um conteúdo de fundo religioso.

Quanto à segunda, o caso das chefias, recebe enorme espaço em *Grande Sertão: veredas*, comparativamente no caso específico de “No Araguaia III” o conteúdo volta-se para a estória indígena, no poema o intuito é mostrar a causa porque haverá a reunião das grandes chefias: “Estão três chefes reunidos/na maloca do Capitão codunê:/Cobra-Grande, Arco-Verde e Ariranha,/bebendo pinga e fumando cotí.”, neste caso, o chefe dos jagunços evoca a reunião para confirmar a pretensão dos chefes em atacar outra tribo. Atentemos para o fato de que, em 56, Rosa escreverá uma das maiores cenas do romance a reunião dos chefes dos bandos, observemos o quanto o fragmento abaixo tem aproximação com os versos anteriormente escritos:

Que visse o senhor os homens: o prospeito. Aqueles muitos homens, completamente, os de cá e os de lá,[...] – “Meus meninos... Meus filhos...” Agora, advai que aquietaavam, no estatuto. Nanja, o senhor, nessa sossegação, que se fie! O que fosse, eles podiam referver em imediatidade, o banguelê, num zunir: que estavam escutando sem entender, estavam ouvindo missa. Um, por si, de nada não sabia; mas a montoeira deles, exata, soubesse tudo. Estudei foi os chefes. [...]. Mas, os chefes cabecilhas, esses, ao que menos: expunham um certo se aborrecer, segundo seja? Cada um conspirava suas idéias a respeito do prosseguir, e cumpriam seus manejos no geral, esses com suas responsabilidades. Uns descombinavam dos outros, no sutil. Eles pensavam. Conformevi. Só Candelário numa banda de Joca Ramiro, com Titão Passos e João Goanhá; o Ricardão da outra, com o Hermógenes. Atual Zé Bebelo foi começando a conversar comprido, na taramelagem como de seu gosto – aí o Ricardão armou um boejo; e Titão Passos se desacocorou, com a mão num ombro, que devia de ter algum machucado. O Hermógenes fez beijo. João Goanhá, aquele ar sonsado, quase de tolo, no grosso do semblante. O Hermógenes botava pontas de olhar, some escuro, nuns visos. Só Candelário, ficado em pé, sacudia o moroso das pernas. (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1994b, 364-365).

No trecho acima, logo de início a numerologia do três é substituída pela expressão: “aqueles muitos homens”, em seguida temos: “Estudei foi os chefes”, alusão aos versos de

²¹⁸Ibidem, op. cit., 1985a, p. 55-253.

“No Araguaia III”. Temos outra referência ao poder das chefias: “Mas, os chefes cabecilhas”, e, finalmente: “Cada um conspirava suas idéias a respeito do prosseguir, e cumpriam seus manejos no geral, esses com suas responsabilidades. Uns descombinavam dos outros, no sutil,[...]”, o espaço menos condensado da prosa possibilita maior precisão da seleção dos fatos e acontecimentos, assim como maior poder de descrição como os que se desenvolvem através da conspiração, do prosseguir e do descombinar. No caso da poesia os fatores anteriores não são possíveis, por causa da linguagem condensada. Por isso, a fonte principal dos versos em que ocorre a reunião dos chefes se encontra na maneira como a imagem é construída.

Especifiquemos a última proposta, a estória das mães que se acha associada à vertente da ‘Praia’. Para facilitar a compreensão dos quadros selecionados observemos os procedimentos poéticos utilizados na construção da terceira, quarta e sexta estrofes caracterizados como menos metonímicos e mais metafóricos, ambos os procedimentos retóricos das funções da linguagem não são desenvolvidos, percebemos a sutil intersecção de ambos, o que provoca certa desarmonia poética, ou seja, jogo quanto ao conteúdo (MERQUIOR,1974, p. 82). O que abrange interpretações diferentes, o processo retórico utilizado chama à atenção por não ser rotineiro e costumeiro na poesia de Rosa, nesse caso, os versos não insistem em expressões metafóricas, ou mesmo, não predomina processos metafóricos, cuja elaboração é de fonte riquíssima que chega a produzir símiles. A construção da 3^a, 4^a e 6^a estrofes é momento poético diferenciador, a articulação dos versos são superiores a quadros diferentes da coletânea, exemplifiquemos com o o baixo teor poético que os versos de “No Araguaia IV” apresentam.

É necessário atentar para às unidades de significação do verso da terceira estrofe do poema: “A fogueira está acesa, /e, lá em cima, ainda há muitas fogueiras./E a maior delas é **a estrela**/fogo-grande-da-lua,/íací-tátá-uassú...(grifo nosso)” os três últimos versos antecedem o ápice metafórico que à frente, ou seja na estrofe seguinte detalharemos. A questão prende-se como se pode ver a tormentosas perguntas sobre porque nos versos 13 e 14 existe a presença da conjunção aditiva (e) que tenciona a formação da comparação, o que poderia, caso, os versos fossem comparativos torná-los metafóricos, a rigor o caminho para o símile não acontece. O verso escrito com o termo aditivo prima, nesse caso pela ordem imagística do verso. A articulação produzida desorienta a coordenação dos fatos e dos acontecimentos, desmerece a ordem das ideias comparativas, por isso a recorrência à repetição, às vezes, a alusões, como por exemplo é o caso de fogueira (verso-16), por fogo-

grande-de lua (verso-15), às vezes por citações como as que encontramos: muita, grande, maio, a grosso modo a variedade lexical não denota expressividade. Já, o terceto fogueira-estrela-fogo levará o sentido para o objeto a que se quer destacar, lua.

Os cuidados estilísticos aos quais acabamos de citar demonstram do ponto de vista poético o quanto o estilo pretendido não é enriquecido por grandes versificações, nem por grandiloquência clássica, nem por extraordinária composição obscura da linguagem. No caso específico, a construção poética recai sobretudo num tipo de discurso quase que subpoético em que o contexto metafórico parece ser em si ponto pouco culminante, como é o caso da 4ª estrofe que potencializa a linguagem e mais que isso potencializa o ritmo disposto no verso. A contextualização da imagem é importante e determina o valor dos termos que são elementos chaves e dão contornos a estrofe, vejamos o seguinte caso: e, lá em cima, (verso-13), agora: lá longe, lá longe (verso-22), os termos assumem papéis distintos, o primeiro visa o infinito; o segundo, o terreno, novamente as polaridades aparecem. Ainda na terceira estrofe o terceiro verso é imagem acabada que visa representar o infinito, o quarto verso pelo contrário visa construir representação da realidade, recurso que não vemos ser disseminado nas obras subsequentes do escritor. Interessa-nos, ainda o caso do terceiro verso da terceira estrofe, o elemento ‘estrela’ destaca-se, é impressionante a capacidade de Rosa mover a imagem, a título de exemplo recortamos outro fragmento: “As coisas assim agente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. **Absolutas estrelas** (grifo nosso)”²¹⁹, por analogia o reaparecimento do termo mostra o quanto a expressão é poética. A expressão em que o termo ‘estrela’ aparece tem, agora, significação menos discreta, o eixo central é definir com precisão a estrela, reelaborada a expressão o termo perde a nominalização para ser exponencialmente metáfora.

É caso de citar O. Brik, formalista russo que formulou importante discussão sobre o ritmo, entre suas investidas acerca do problema do ritmo o teórico chega a afirmar: “O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo”²²⁰, diferente da formulação de Paz, com a qual mantemos maior afinidade investigativa, que pensa o ritmo a partir do tempo de maneira mais contundente. Embora as discussões de Brik considerem o tempo como elemento marcativo, o estudo apropria-se com maior vigor da sonoridade poética. As discussões propostas por O. Brik ajudam a pensar os versos de “No Araguaia III” em sua estrutura acentua-se expressões verbais nas quais a alternância de determinados vocábulos

²¹⁹ Idem, op. cit., 1985a, p. 394.

²²⁰ BRIK, O, 1974, p. 131.

ou sílabas determinam o ritmo proposto pelo teórico da sonoridade. A intensidade sonora que vemos desenvolver-se leva em conta as alternâncias das sílabas ou dos termos que constitui os versos, a alternância é recurso muito utilizado nos versos de Rosa, assim faz para produzir o efeito que se tem, o que na maioria das vezes não produz harmonia sonora compatível como por exemplo a harmonia que se desenvolve em obras de escritores simbolismo brasileiro, ou mesmo em obras de escritores parnasianos, no Brasil. De maneira contrastante na maioria das vezes os versos são desarmônicos, sem nenhuma tensividade e a acidentalidade do verso. O que é utilizado de maneira recorrente, organização díspare, o procedimento constitutivo do verso parece encontrar ressonância em escritores barrocos que nutriram isto por procedimentos análogos, como aponta Hatzfeld (2002).

Ainda nessa linha de abordagem a variedade de sons estridentes ao lado de sons abertos acentuam os versos e são acidentais do ponto de vista da recorrência estilística, já, as aliterações e assonâncias repetem-se enfaticamente, assim como as paranomásias, o que produz ruídos que incomodam ao ouvido. A peculiaridade dos versos encontra-se na maneira como são construídos e na repetição enfática dos sons, por exemplo, “[...]e tem também[...]” (verso 5, 1ª estrofe), caso em que o fonema ‘t’ sobrecarrega o verso, ainda, as peculiaridades estendem-se a casos como: “[...]bebendo pinga e fumando coti.” (verso 11, 2ª estrofe), no exemplo temos dois verbos no gerúndio, o que torna os versos sem grandes criatividade, não podemos atribuir o uso desses recursos apenas aos poemas deste capítulo, no geral constituem sua marca poética da coletânea. Outro aspecto essencial a ser apontado, refere-se à alternância de sons fracos com fortes (5ª estrofe), como também, o exagero na distribuição de substantivos (4ª estrofe).

Nesta série os impulsos articulatórios apresentam versos com grau de afetividade menor que outros da coletânea, são versos em que a força da imagem é altamente marcada. São os impulsos articulatórios que caracterizam a criatividade, nesse sentido o estilo depende da maneira como as “qualidades articulatórias da linguagem”²²¹ são construídas, vejamos o seguinte exercício poético de “No Araguaia III”: “Araticum-uassú veio me trazer/uma pele de lontra e um camaleão moqueado./Mas não quer cobertores, nem facas, nem fumo,/só quer muita pólvora e uma arma de fogo./Vai ter barulho feio!.../Alguém vai cantando, lá longe, lá longe,/uma voz dentro d’água, sem boca, sem garganta...”, poucas vezes vemos na série do Rio Araguaia tão impressionante estrutura poética, percebe-se o afastamento de

²²¹TOMACHEVSKI, Boris, 1973, p. 145.

construções em que predomina a sonorização, mínima adjetivação e repetições. Daí em diante o 1º, 2º e 3º versos apresentam fatos antes desenvolvido. O recurso é suspenso no quarto verso, retoma-se a estória do índio órfão. Em parte, temos claros sinais de sincronização rítmica.

De maneira simples e sem contornos estilísticos retoma-se o canto, por meio do mesmo o modo de operação possibilita o desenvolvimento de temáticas ligadas a água, a luz, por fim, a praia. Sublinhemos a maneira como o quinto verso é construído e qual a impressão poética que o mesmo adquire na estrofe. Sem dúvida, o verso é vital, suposto divisor de águas, ou seja, de estrofes, seus atributos são inconfundíveis, separado da estrofe formaria nova estrofe. A imagem é iluminada pelo o que há de limite entre o finito e o terreno e, à medida que a construção da imagem mergulha no desenrolar do poema o eu-poético transborda no ambiente da água, surge a temática de cunho romântica tão cara ao Romantismo literário, ou seja, o retorno da natureza. A temática apoia-se nesse mesmo simbolismo, não quer fechar-se sobre si, porém, articular-se.

No Araguaia - III²²²

- 1 Os carajás de baixo estão brigados
com os carajás de cima.
Porque roubaram um gramofone velho

²²² Cf. se encontra nos Arquivos do I. E. B./USP, (DOC 18, cx. 23x 18 -17, p. 80-82), o poema tem essa versão: “Os carajás de baixo estão brigados/com os carajás de cima./Porque roubaram (riscado- roubaram e acrescentado - roubou-se) um gramofone velho/do capitão Bacuriquirepa,/e tem também a história de um menino índio/morto no mandiocal./Vai ter barulho feio!.../Estão (riscado- estão e acrescentado – Três em maiúsculas) três chefes reunidos/na maloca do Capitão codunê:/ Cobra-Grande, Arco-Verde e Ariranha,/bebendo pinga e fumando cotí./A fogueira está acesa,/e, lá em cima, ainda há muitas fogueiras./E a maior delas é a estrela/fogo-grande-da-lua,/fáci-tátá-uassú.../Araticum-uassú (acrécimo de –me)veiu me(riscado –me) trazer/uma pele de lontra e um camaleão moqueado./Mas não quer cobertores, nem facas, nem fumo,/só quer muita pólvora e uma arma de fogo./Vai ter barulho feio!.../Alguém vai cantando, lá longe, lá longe,/uma vez dentro d’água, sem boca, sem garganta./(Há aqui um sinal de que as estrofes deveriam ser ajuntadas)/Tem uma luzinha passeando e pulando,/na praia cumprida, (acrescentado – a vírgula)/Um (riscado- um)fogo que o vento não espalha nem apaga,/Um riscado- um)fogo do fundo, que deve ser frio./E estão rasgando, na macega clara,/uma gargalhada fina./São as três mães do índio órfão:/ a Mãe do Ouro, a Mãe d’água, a Mãe da Lua.../Os índios velhos estão combinando/saques e ataques aos carajás de cima./Haverá briga pra todos.../ E os três abanaram a uma vez as cabeças,/depois de esvaziados já três garrações./Os (riscado- Os e acrescentado o B maiúsculo)Bacuráus vôm perto do fogo./EAraticum-uassú está quieto, esperando/a hora de brigar./Pela(acrescentado – mas e retirado o p maiúsculo) praia enluarada, um homem vem vindo,/Trazendo, de paz, alguns garrações./É o capitão Uachiatê, dos de cima./E todos lhe falam, e fumam, e bebem./Não vai ter mais briga.../De manhã cedo,/os chefões (riscado- chefões e acrescentado - chefes)estão dormindo, emborcados,/e deve estar bem longe Araticum-uassú./Mas, no trilho da Missão, tem um homem morto,/grande e feioso como uma capivara./É o capitão Uachiatê,/com a cabeça quebrada a porrete,/e a cara medonha sujando de sangue/os espinhos das (retirado o plural) moitas (retirado o plural) de jóá, bravo./Ronda alí perto, nos galhos do pau-d’oleo,/meia dúzia de exploradores de vanguarda/da gente dos urubus.../.

- 5 do capitão Bacuriquepa,
e tem também a história de um menino índio
morto no mandiocal.
Vai ter barulho feio!...
- Estão três chefes reunidos
na maloca do Capitão codunê:
10 Cobra-Grande, Arco-Verde e Ariranha,
bebendo pinga e fumando cotí.
- A fogueira está acesa,
e, lá em cima, ainda há muitas fogueiras.
E a maior delas é a estrela
15 fogo-grande-da-lua,
íací-tátá-uassú...
- Araticum-uassú veio metrazer
uma pele de lontra e um camaleão moqueado.
Mas não quer cobertores, nem facas, nem fumo,
20 só quer muita pólvora e uma arma de fogo.
Vai ter barulho feio!...
Alguém vai cantando, lá longe, lá longe,
uma vez dentro d'água, sem boca, sem garganta.
Tem uma luzinha passeando e pulando,
25 na praia cumprida,
Um fogo que o vento não espalha nem apaga,
Um fogo do fundo, que deve ser frio.
E estão rasgando, na macega clara,
uma gargalhada fina.
30 São as três mães do índio órfão:
a Mãe do Ouro, a Mãe d'água, a Mãe da Lua...
- Os índios velhos estão combinando
saques e ataques aos carajás de cima.
Haverá briga pra todos...
35 E os três abanaram a uma vez as cabeças,
depois de esvaziados já três garrações.
Os Bacuráus vôam perto do fogo.
E Araticum-uassú está quieto, esperando
a hora de brigar.
- 40 Pelapraia enluarada, um homem vem vindo,
Trazendo, de paz, alguns garrações.
É o capitão Uachiatê, dos de cima.
E todos lhe falam, e fumam, e bebem.
Não vai ter mais briga...
- 45 De manhã cedo,
os chefões estão dormindo, emborcados,
e deve estar bem longe Araticum-uassú.
Mas, no trilho da Missão, tem um homem morto,
grande e feioso como uma capivara.
50 É o capitão Uachiatê,
com a cabeça quebrada a porrete,

e a cara medonha sujando de sangue
os espinhos das moitas de joá, bravo.
Ronda alí perto, nos galhos do pau-d'óleo,
55 meia dúzia de exploradores de vanguarda
da gente dos urubus...²²³

É justamente nesse sentido que os fragmentos apresentam uma visão também geral da linguagem com a qual trabalha: “Alguém vai cantando, lá longe, lá longe, uma vez dentro d’água, sem boca, sem garganta, [...]” pode-se dizer que o último verso do fragmento anterior intriga e reacende a força poética da estrofe, basta vermos os procedimentos articulatórios das sílabas, das palavras e, mais que tudo da pontuação bem acentuada. No caso específico dos versos acima a pontuação procura acentuar a locução adverbial de lugar que será substituída pelas expressões “sem boca, sem garganta”. Assim como nas manifestações barrocas o verso de Rosa tende a revelar por meio de expressões simples o corpo, pela primeira vez tem-se verso em que o corpo passa a ser mostrado sem determinadas partes, agora tem-se apenas a ‘boca’ e a ‘garganta’. Isso dito mostremos aspecto distinto, a distribuição das palavras e das frases que concorrem para exprimirem a imagem, sem a preocupação com a construção elevada da frase o recurso é utilizado para mostrar o quanto a sonoridade é mais importante do que mesmo a organização sintagmática. Existem sons que somente aparecem no verso, têm a função de enfatizar o objeto da imagem, mesmo que ao longo do poema não voltem a repetir-se, como por exemplo o caso de “[...] uma vez dentro d’água[...]”. De acordo com Severo Sarduy²²⁴ o barroco liga-se diretamente a significados como ‘extravagância’, ‘artifício’, entre outros significados retirados, retomemos o significado dos termos para explicar o recurso utilizado. O sentido artificioso seguramente ajuda a perceber o quanto a voz do verso, agora sem seus principais instrumentos ‘boca’ e ‘garganta’ precisa da ‘gargalhada fina’ executada pelas três mãos. É suficiente lembrar que o vigésimo nono verso é extravagância do ponto de vista da composição e artificioso do ponto de vista da temática que se desenvolve.

“No Araguaia – III” a fisionomia da água não é tão fortemente marcada quanto em “No Araguaia I” os versos imprimem certa ordem narrativa que é composta por microestórias, tem-se, ainda, consciência poética distinta do fazer poético de “No Araguaia

²²³ ROSA, 1997, p. 113-115.

²²⁴ SARDUY, Severo. [s, d], p. 51.

I”. Expressão poética menos lírica, os fragmentos de fatos e lendas revelam a estória do povo e dos índios, de nosso ponto de vista reforça indícios épicos que vimos defendendo, mesmo assim as evidências épicas são minimamente trabalhadas. Nesse cenário intrigante o eu lírico de natureza lírico-épico aparece por meio de belas cenas poéticas.

Diante de estilo tão sóbrio e sem inversões sintáticas grandiosas, antíteses e paradoxos a opção estilística do verso centraliza-se na naturalidade para apresentar a realidade de seus temas. Ao analisar a poesia de Mallarmé e ao falar da linguagem e sua relação com a magia Paz insiste na função do ritmo, “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. [...] O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo”²²⁵, de modo a fazer com a ideia se torne elemento distanciada e que a realidade temática ganhe espaço, a linguagem torna-se, às vezes artificiosa, contudo o poema desenvolve-se, prevalece a realidade dos mundos. O que recupera a artificialidade é o ritmo, as frases-versos são desenvolvidas através de ordem verbal construída para fazer com que o ritmo ocorra. Os versos são povoados por contextos em que prevalece mortes, religião, lendas, animais, bebidas, comidas, fogo e sangue, aliás temas próximos das tendências barrocas. A análise de “No Araguaia III” traços épicos.

Ao contrário do homem épico antigo desbravador de mares e conquistador de terras, acima vemos o ‘eu’ enfrentar os obstáculos da natureza e principalmente percorrê-los como aprendizado, às vezes confusamente descrito, como é caso dos seguintes versos: “Alguém vai cantando, lá longe, lá longe,/uma vez dentro d’água, sem boca, sem garganta./Tem uma luzinha passeando e pulando,/ na praia cumprida” ou nesse outro verso: “Pela praia enluarada, um homem vem vindo,/Trazendo, de paz, alguns garrafões./É o capitão Uachiatê, dos de cima./E todos lhe falam, e fumam, e bebem./Não vai ter mais briga...”²²⁶.

Destacamos B. Tomachevski e sua importante contribuição sobre os significados que o fenômeno do impulso rítmico recebe na investigação, sem nos determos profundamente o teórico assegura que “[...] o impulso rítmico rege [...] também todo o complexo de fenômenos que mesmo sentidos confusamente têm um valor estético potencial”²²⁷. Trata-se evidentemente do que é posto confusamente no poema, sobretudo do que se refere à terceira temática. Na quinta e sétimo versos a imagem da água resume-se a

²²⁵ Idem ibidem, 1982, p. 68.

²²⁶ ROSA, 1997, p. 113-115.

²²⁷ Idem ibidem, 1973, p. 151.

quadros significativos, exemplifiquemos: “Tem uma luzinha passeando e pulando, /na praia comprida[...]” a simbologia do fogo aparece, ora, o espaço é a praia, logo em seguida no sétimo verso tem-se: “Mas, pela praia enluarada, um homem vem vindo,[...]” o confronto discursivo das estrofes encontra-se no espaço, onde o sofrimento é retratado de maneira confusa e onde impera a paz. Os dois eventos acontecem confusamente. Na produção dos poemas o impulso poético aflora através de ritmos confusamente construído²²⁸ e correspondem à transmissão de opções estilísticas diferentes e que são respectivamente pautadas em construções da realidade e surpreendentemente imaginada. Pode-se aventar que diacronicamente o que Rosa faz aparecer em 36 e o que escreve depois desta data é, pois, considerada como uma expressão poética que foi sendo trabalhada até aparecer *Grande Sertão: veredas* em 1956. Como não daremos conta de analisar todo o desenvolvimento desse impulso rítmico entre as duas obras, a opção é determo-nos apenas em pequenos fragmentos de *Grande Sertão: veredas*, o que temos feito desde o início das nossas postulações, o intuito é correlacionar os fragmentos com a fonte primária, ou seja, originária *Magma*.

²²⁸ Cf. ROSA, **Discurso de posse na Academia Brasileira**, 1956, p. 01: “Um exemplo é o poema Gruta do Maquiné. “A Gruta de Ali-babá ainda existe, /Graças a Deus, ainda existia, /Quando eu disse:/ - “Abra-te, Sésamo!...”,/Na fralda da serra,/E fui entrando,/deixando cá fora/Também o sol, a meio céu, querendo entrar.../Báfio quaternário. O preto/Da imensa noite, anterior ao mundo,/Com pesadelos agachados/E pavores dormindo pelos cantos,/E ao acendermos as velas e as lanternas,/Enrolados nas caudas de gelatina fria, vem comprimir o peito e os olhos./A treva se retrai, como um enorme corvo,/Das paredes paleozoicas,/Salitradas./Subterrâneos de Poe, salões de Xerazade,/Calabouços, algares, subcavernas,/Masmorras de Luís XI, respiradouros/De centro da terra,/Buracos negros onde as pedras jogadas/Não encontram fundo, como pesadelos/De um metafísico.../Flores de pedra,/25 cachoeiras de pedra,/cabeleiras de pedra,/moitas e sarças de pedras,/e sonhos d’água congelados em calcário./Andares superpostos, hieróglifos, colunas,/Estalagmite subindo/Para estalactites,/Marulhos gotejando das pontas rendilhadas:/- Plein!... ritmos do infinito.../-Plein!... e séculos medidos por milímetros.../Não falemos, que as nossas vozes, baças,/Recuam espavoridas/Das galerias ressumantes, das reentrâncias/De um monstruoso caracol.../Rastros de ursos apeleus e trogloditas,/Candelabros rochosos,/Lustres pendentes de orgivas,/E a visão de Lund sorrindo, sonhando,/Com fêmures de homens primitivos,/Com megatérios e magalodontes.../Mas é preciso sair. Já é hora/Da noite deslizar para fora da furna,/E subir, desenrolando as voltas/De pítion ciclópico,/Para encaixar todos os anéis, na altura,/Com milhões de escamas fosforescendo/E o enorme olho frio vigiando.../(ROSA, 1967, p. 35-37). Segundo nossas pesquisas o título do poema pode também ser uma epígrafe, uma vez que o primeiro verso já trata da Gruta de Ali-Babá e, não mais a Gruta do Maquiné. Há, então, no poema duas grutas, que podem oferecer pistas. O poema situa-se entre a noite e o dia. Logo de início o poema reúne imagens importantes que remete o leitor ao universo (A gruta de Ali-Babá, Xerazade), ao universo histórico (masmorras de Luís XI) a (visão de Lund), (Báfio quaternário – paredes paleozoicas) penetração no mundo pleistoceno, ao legado do tempo paleozóico, da era pré-islâmica, da idade média que chega intocável ao séc. XIX de Lund. Literalmente, a Gruta do Maquiné foi importante e sempre esteve diretamente relacionada com discursos realizados por João Guimarães Rosa. O escritor em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras cita-o: “CORDISBURGO era pequeninha terra sertaneja, traz montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito: lá se encerra a Gruta do Maquiné, mil maravilha, a da Fadas [...]” .

Torna-se, então, conveniente, agora, retornar a *Grande Sertão: veredas*, sob o impacto do passado Riobaldo diz: “*Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença.*”²²⁹, pode-se afirmar que o passado para o personagem-narrador tem como representação a organização de sua memória. Para que essa hipótese na verdade seja admitida é necessário afirmar que a memória é, também, culto à origem de suas experiências poéticas. Experiências vividas que encontramos em várias passagens do texto, através dos detalhes que se apresentam de maneira homogênea, às vezes de maneira heterogênea, por isso, a insistência em manter contato permanente com o passado e tecer inúmeras reflexões sobre o mesmo. Exemplo claro é a forma como Riobaldo recorda o que viveu, situação que deve ser analisado a partir dos dois sertões: o sertão agreste e o sertão aquífero, *médium* utilizado pelo narrador-personagem como meio para ‘mergulhar’ no espaço hídrico metaforiza construída por meio de inúmeras alegorias.

Basta ver o tamanho do volume das imagens e o material que compõe essas mesmas imagens, material suficiente que mostra o universo das paixões, das guerras, da política, da filosofia, da linguagem, da narrativa, da prosa. Não se pode aventar que haja entre o material anteriormente descrito aquele que represente uma matriz localmente sólida, todos localizados no que Cavalcante Proença chama de partes essenciais do romance, a subjetiva, a coletiva, a telúrica, mítica (CAVALCANTE, apud MONENEGRO, 1991, 271). A possibilidade de colocar esse fator em continuidade permitir trazer à tona Braga Montenegro²³⁰ ao lembrar que no romance há uma atitude vital em que a substância mesma da experiência estética cotidiana se mostra. Os posicionamentos fazem-nos defender hipótese substanciosa. Boa parte da fortuna crítica do escritor manifesta-se, na visão dos críticos há no romance drama da escrita, já, bastante analisada por expoentes leitores da obra de Rosa. Ao retermos às posições críticas insistimos que há, também, no romance o drama do sertão-aquífero de onde e para onde desemboca a escrita, sob esse aspecto ainda há poucas reflexões críticas, assim, por enquanto, basta exemplificar fragmentos que comprovam existir em *Grande Sertão: veredas* às afirmações:

O Urucua vem dos montões oestes (p. 7); Pois bem, que despontar o Rio pelas nascentes[...] (p. 7); [...] porque costeava o Rio do Chico pelas cachoeiras! (p. 8); Pois, hem, que, despontar o Rio pelas nascentes, será a

²²⁹ ROSA, **Grande Sertão: veredas**, 1985a, p. 93.

²³⁰ MONTENEGRO. “Guimarães Rosa novelista”. In: _____. **Guimarães Rosa** – Coleção fortuna crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991, p. 68-72.

mesma coisa que um despontar[...] (p. 8); O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? (p. 9-10). (ROSA, 1985a, p. 7-10)

Já mencionamos acima a relação do romance de Guimarães Rosa com a água, com os rios, assim, também, é *Magma*. Com força estética peculiar os fragmentos do romance disposto acima revelam o quanto há de profusão aquífera do sertão. Desde o início é tecido o fio aquífero, lado a lado com outras narrativas, ou seja, paralelamente a narrativa da água desenvolve-se, nesse caso ressaltamos a importância que assumem as configurações desse espaço em que a narrativa da água ocorre. Para a completa descrição do movimento de um meio como o sertão rosiano é necessário vê-lo como algo próximo a que se segue: “O Barroco significa o predomínio do sentimento, que desfigura e colore as coisas da vida”²³¹, devemos conhecer o movimento de uma narrativa em relação a outra narrativa. De certa maneira, a narrativa que conta a estória de Riobaldo/Diadorim sobressai-se em relação à narrativa de natureza aquífera, também, acaba por se colocar inferior o mapa dessa mesma narrativa por onde caminham as personagens. Rosa, segundo boa parte da fortuna crítica Rosa retoma fatos históricos e vai além com sua narrativa, trabalha ao extremo a linguagem, “Guimarães Rosa Organiza sua narrativa em forma de redes temáticas.” (BOLLE, 2004, p.8) afirma um dos seus maior especialista. A seguir recortamos fragmentos entre às páginas 27-30 que revelam parte de nossas afirmações:

Perto de muita água, tudo é feliz. Se escutou, banda do rio, uma lontra por outra [...] (p. 28); Dali para cá, o senhor vem, começos do Carinhonha e do Piratinga filho do Urucuia – que os dois, de dois, se dão as costas. Saem dos mesmos brejos[...] (p. 29); Para trocar de bacia o senhor sobe[...] (p. 29-30); Água ali nenhuma não tem – só a que o senhor leva (p. 30). (*Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 27-30)

Qualquer que seja as aproximações que existam entre as narrativas que existem no texto de 1956 de Rosa nos fragmentos acima, percebemos o quanto o objeto discutido neste capítulo é presente, dentre as frequências acima a ‘água’ e os ‘rios’ são mais impactantes, a função exercida pelos objetos é pequena, mas o valor das mesmas é enorme e, cada vez que seus aparecimentos surgem aumenta o grau de sensibilidade entre as personagens. Outra razão é a consciência de Riobaldo sobre os fatos, a guerra, o sertão, a vida e homem que

²³¹ HATZFELD, Helmut, 2002, p. 307.

tende a ser minimizada quando os personagens se encontram próximos aos rios e à água. Ainda, para Bolle, Rosa costuma narrar, atendo-se à espontaneidade da memória afetiva, assim é a razão de um narrador que pretende constrói discursos labirínticos ou paralelos a tantos discursos desenvolvidos na narrativa. Portanto, tem-se na narrativa um espaço de lutas e vivências, seus rios, suas águas.

As descrições dos rios às vezes vêm munidas de obscuridade ou clarividência extravagante, “O discurso labiríntico de Guimarães Rosa representa o modo como o cérebro trabalha. É a partir do mapa da mente de Riobaldo que o escritor elucida o funcionamento da máquina do poder e da mentalidade coletiva [...]”, por certo Bolle não percebeu o funcionamento do poder da narrativa aquífera, nem o poder do mapa dos rios:

E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento...[...] (p. 10); Tem até tortas razas de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo (p. 11); Vi muitas nuvens. (p. 11); Me agradou que perto da casa dele tinha um açudinho (p. 11); [...] todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons. (p. 15). (ROSA, 1985a, p. 10-15)

Analisemos de antemão o espaço que os rios ocupam no sertão. Na realidade, as imagens colhidas para ilustrar levam em conta a dupla realidade da narrativa, ao circunscreverem a relação entre o espaço dos sertões. Basta considerar que Riobaldo vê o mundo pelo olhar do sertão aquífero “[...] da formosura cidade de São Francisco, - que é a que o Rio olha com melhor amor”²³², diferentes análises podem ser construídas a partir do fragmento anterior. Pode-se, ainda, ver a existência de expressões fortemente dialética, retórica e filosófica que entremeiam-se à narrativa aquífera, na verdade transita entre os rios a unidade amorosa e metafísica do olhar lançada sobre a formosura do objeto, colocadas em movimento pela narrativa, com função de traduzir o ritmo dialético temporal, como se pode ver no fragmento a seguir retirado do texto de 56. “Pois, hem, que, despontar o *Rio* pelas nascentes, será a mesma coisa que um redobrar dos internos desse nosso Estado[...]”²³³.

Há, ainda Osvando J. de Moraes, crítico que afirma haver em *Grande Sertão: veredas* intempestivas singularidades “[...] grande número de dubiedades, informações ambíguas,

²³² ROSA, 1985a, p. 386.

²³³ Idem ibidem, 1985a, p. 8.

falsas pistas, caminhos transversais”²³⁴. Este ponto é essencial porque potencializa as discussões defendidas neste capítulo, se por analogia adotarmos a mesma leitura para o conjunto da obra, verificamos que as poesias iniciais de Rosa marcam um espaço, um território, um ponto de referência que desagua em 56. As expressões ligadas aos rios, nuvens, “Vi muitas nuvens” (1985a, p. 11); **lagoas**, açudes, “Me agradou que perto da casa dele tinha um açudinho (1985a, p. 11); **poços**, chuvas “Ou – o senhor vai – no soposo: de chuva-chuva. Vê o córrego com má passagem, ou um rio em turvação” (1985a, p. 25), riachos “Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola (1985a, p. 16); Maior sendo eu, me molhou meu cansaço (1985a, p. 19). e neblinas “[...] mas Diadorim é a minha neblina...” (1985a, p. 23), cachoeiras “[...] rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos” (1985a, p. 24); podem ser vistas como caminhos transversais que no conjunto formalizam o principal roteiro de Riobaldo e Diadorim, “Rosa subtrai da natureza o estilo que imprime à sua estória, como alegorização racional da história.”, diz Katia Muricy (1999, p.11). Decorre que sendo histórico, compõe a dramaticidade da obra – o sertão aquífero é tanto quanto o sertão de guerras, lutas, disputas, conquistas, um sertão alegorizado. Destaca-se nesse ponto expressões que o representam,

Tem até tortas rezas de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de **poço**; o diabo dentro delas dorme: são o demo” (p. 11); [...] todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo **chuva** e negócios bons (p. 15). (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 11-15, grifos nossos)

O sertão aquífero é o ponto catalisador, lembremos por exemplo o lirismo contido nas passagens acima, a natureza afetuosa das expressões mostra, em casos específicos, a distância mantida durante o romance entre Riobaldo e Diadorim, ao depender da proximidade ou distanciamento dos personagens as expressões adquirem dinâmica diferente. Dada a riqueza e as inúmeras possibilidades que existem na narrativa imagens dos rios e seus derivados têm por finalidade colocar à mostra o campo de experiência histórica do objeto revelado, mas, também, a relação entre Riobaldo e Diadorim. Para Walter Benjamin (2002, p. 72), existem narrativas organizadas a partir de campos mágicos, visam, essas narrativas, ao final o conhecimento e a consciência de si mesma, ou seja, do objeto revelado, um rio,

²³⁴ MORAES, 2000, p. 245.

um açude, uma fonte, etc., no romance expressões ligadas a água demonstram o que se quer construir como conhecimento do espaço. Algumas evidências representativas da desnsidade do mapa dos rios e da narrativa das águas podem ser pensadas a partir dos fragmentos dos poemas.

A propósito podemos dizer, então que no sertão descentrado do romance o movimento das personagens tem em conta o mapa da água e as forças magnéticas que os movem, forças que atraem os personagens de acordo com a situação que os mesmos vivenciam. Ilustramos abaixo como no texto manifestam-se algumas situações, entre o intervalo das páginas 24-30:

[...] A garoa rebrilhante da dos Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém (p. 24); Ventos de não deixar se formar orvalho... (p. 25); [...] Urucuia acima, o Urucuia – tão a brabas vai...[...] (p. 25); “ Olhe: o **rio** Carinhanha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das *águas*... É vida!...[...] (p. 25); Beiras **nascentes** do Urucuia, ali o poví canta altinho (p. 26); [...]Ia dechover mais em mais. Tardinha que enche as arvores de cigarras – então, não *chove chuva* (p. 26); E estávamos conversando perto do rego – bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor. (p. 27); O ianso do vento revinha com o cheiro de **chuva** perto. (p. 27). (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 20-27, grifos nosso)

Dessa maneira como já vem dito anteriormente a narrativa pauta-se por um conjunto de naturezas discursivas, nesse embate a água é discurso, muitas vezes discurso alegorizante, discurso de um povo, da cultura de um povo (BOLLE, 2004, p. 85). Paralelamente inúmeros discursos se desenvolvem, muitos aliás apontados por Bolle, forma-se, assim, um composto discursivo, sendo um deles o sertão aquífero que, sob a nossa ótica analítica e crítica possibilita maior significação à história e aos personagens principais Riobaldo e Diadorim.

Deve-se notar com critério as narrativas que ocupam lugar entre uma e outra imagem ligada à água, são representativas do ponto de vista da geografia do romance, elos de ligação que povoam o sertão aquífero, espaços por excelência dicotômicos. Parte-se, então, da natureza dicotômica da narrativa, primeiramente as narrativas interligam veios discursivos do sertão aquífero, segundo agrupam mundos distintos por vezes de natureza analógica. Diz Riobaldo: “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão”²³⁵, ora, por meio de processos de comparação Diadorim figura um rio, a

²³⁵ ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 399.

substantivação particulariza-se pois é pensada tanto em relação aos versos de *Magma* quanto com relação às frases do texto de 56. Percebe-se, então a relação que o narrador procura manter entre o rio e Diadorim, basta ver as imagens seguintes retiradas de *Grande Sertão: veredas* (1985^a): “O Urucuia vem dos montões oeste” (p. 7); “Pois bem, que despontar o Rio pelas nascentes[...]”; “[...] porque costeava o Rio do chico pelas cachoeiras!”; “Pois, hem, que, despontar o Rio pelas nascentes, será a mesma coisa que um despontar[...]” (p. 8) ou “Lhe mostrar os altos mares das almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos” (p. 24); “Olhe: o rio Carinhannha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das águas... É vida!...[...]” (p. 25). Retoricamente o procedimento linguístico é exposto e tem por significado colocar toda vida dentro do rio ou o rio numa determinada vida, a ordem não altera o resultado, a ênfase nas repetições de expressões que tem como objeto os rios é denominador importante, mantém o narrador-personagem em direta relação com Diadorim.

Soma-se o fato de que o quadro é excessivamente semiotizado, por exemplo, diminui o grau de distância em relação à Diadorim na medida em que o narrador aprofunda o processo metaforizado da água. Aproximemo-nos do quadro abaixo que se encontra entre às páginas 31-44 de *Grande Sertão: veredas*:

As chuvas se temperaram... (p. 31); De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d'água. (p. 31, grifo do autor); [...] que Medeiro Vaz ia experimentar passar de banda a banda o liso do Suçuarão (p. 31); [...] Jesse, Liso do Suçuarão, é o mais longe[...] (p. 32); se emenda com si mesmo. Água, não tem. (p.32); Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa[...] Às vezes eu lavava a roupa, nossa. (p. 32); Me vim d'águas frias (p. 34); Não sou homem de meio-dia com orvalhos[...]. (p. 34); Som bom de chuvas (p.43); Cada um pegava sua cabaça d'água, e na capanga o diário[...]. (p. 43-44); [...] em ponto, nas frescas beiras da lagoa[...]. (p. 44). (ROSA, 1985a, p. 31- 44).

A repetição de termos expressivos nos fragmentos acima enfatiza a narrativa hídrica, ao contrário do que se possa parecer enriquece-a e o enriquecimento ocorre porque as imagens têm fins específicos, entre outros, aproximar Diadorim do narrador personagem. Maria João Cantinho (2002), diz que a repetição infinita, o desmembramento são palavras-chaves capazes de explicar o que considera como ‘gesto alegórico’ (grifo da autora), embora a pesquisadora centralize seus estudos em leituras sobre a obra de Walter Benjamin, suas palavras importam no sentido de apontar para fenômenos estéticos recorrentes na obra de

Guimarães Rosa, núcleo central do romance. Núcleo que ocupa às lembranças de Riobaldo e que ao longo do romance subdivide-se infinitamente. Fernando Correia Dias, analisando o sertão, conclui “É um ‘imenso mar de territórios’ [...]. Para quem palmilhou suas veredas dificultosas, vadeou seus rios, acompanhou suas noites profundas, enfrentou sua natureza[...]”²³⁶, assim, e não certamente por acaso as lembranças do narrador vistas no conjunto significam síntese de uma expressão que analisadas às subdivisões se chega à seguinte conclusão, três grandes focos podem ser encontrados na poesia de 1936 e na prosa de 56: (i) rios; vida e realidade e, por fim, a água. Os poemas de Rosa têm a maior parte de seus conteúdos ligados ao fenômeno da água, é o caso por exemplo do poema a seguir:

Luar

1 De brejo em brejo,
os sapos avisam:
--A lua surgiu!...

5 No alto da noite as estrelinhas piscam,
puxando fios,
e dançam nos fios
cachos de poetas.

10 A lua madura
Rola,desprendida,
por entre os musgos
das nuvens brancas...
Quem a colheu,
quem a arrancou
do caule longo
15 da via-láctea?...

Desliza solta...

Se lhe estenderes
tuas mãos brancas,
ela cairá... ela cairá...(ROSA, 1997, p. 132)

Nesse sentido, torna-se evidente o quanto há de aproximação entre *Magma* e os textos subsequentes do escritor. As características abordadas nos poemas demonstram o quanto os termos ‘rios’ e a ‘água’ se fazem presentens. É essencial apontar o destaque que recebe estados lírico-épico, sua função primordial é revelar o estatuto poético de

²³⁶ DIAS, Aspectos sociológicos de Grande Sertão: veredas. In: _____. Guimarães Rosa, 1991, p. 395.

pouca elevação, mesmo assim presentificam-se imagens de natureza diversas, onde os ‘rios’ ocupam papel fundamental.

CAPÍTULO III

Rosa: o escritor das águas

*“Perto de muita água, tudo é feliz.”
(ROSA, Grande Sertão: veredas)*

3.1.O lirismo da Água

“O melhor de tudo é a água.”
(ROSA, *Grande Sertão: veredas*)

O terceiro capítulo analisa a natureza lírica de *Magma*, sobretudo analisar a essência do lirismo e as relações intrínsecas e extrínsecas, também analisar as relações possíveis entre os poemas e outros contextos discursivos do conjunto da produção de João Guimarães Rosa. A ideia é percorrer as leis fundamentais do lirismo. Diferentemente do capítulo anterior a ideia é partir do todo para as partes e explicar as partes em função do todo. A metodologia procura ampliar e abranger aspectos mais diretamente consistentes e relacionados com a estrutura poética. Ao contrário da hermenêutica anterior, a leitura do todo poético amplia a visão da estrutura poética. No capítulo anterior o caminho metodológico nutriu-se de híbrida conjuntura estrutural, ao invés de analisar uma estrutura poética única buscou-se a interação entre estruturas distintas, o épico-lírico. O que possibilitou menor aprofundamento das partes. De maneira distinta o capítulo que se inicia visa analisar entre outras particularidades a organização sistêmica da estrutura lírica, sua potencialidade e seu sistema de produção, logo construir-se-á análise sobre a formação lírica de *Magma*.

“O Caboclo d’Água” é singular e o primeiro a ser analisado neste capítulo. Dentre outros estudos que serão apontados no capítulo buscamos de início em *Princípios de crítica literária* uma definição de poesia: “A poesia como a vida, é uma coisa única...esencialmente uma substância ou energia contínua, a poesia é historicamente, um movimento relacionado, uma série de manifestações sucessivas integradas’grifo do autor.” (RICHARDS, apud MACKAIL, 1967, p.13-14), as palavras anteriores servem de incentivo no sentido de queremos compreender a composição e o que nela se constitui como substância, não queremos dizer com isso que a forma estaria de fora, pelo contrário, a forma, o ritmo e a expressão unem-se nessa perspectiva. É inegável que o poema é objeto único, com energia e movimentos que relacionam suas partes únicos, com os instrumentos citados chegaremos à beleza que o compõe. O que impõe de certa maneira um problema, voltar ao contexto da beleza poética tem como consequência trazer à tona determinados significados presentes da constituição dos versos.

Poema extenso, com cinquenta e quatro versos e quatro estrofes, o discurso lírico apresenta uma variedade dinâmica em que prevalece elos de manifestações integradas fortemente marcada por canto, versos que mais parece vibrações de cordas e grande efeito contemplativo, o que desde logo distingue-o dos demais poemas relacionados com a série do Rio Araguaia. Seja qual for a análise os principais elementos que compõe o repertório é termos como ‘cachoeira’, ‘água’, ‘poço’ e ‘rio’, por meio dos mesmos é construído redes de arranjos expressivos compondo a primeira estrofe; já, na segunda estrofe ‘remanso’ e ‘choro’ destacam-se; na terceira estrofe, ‘canoeiro, d’Água’, ‘canoinha’; da quarta estrofe em diante chama à atenção termos como ‘molhado’ e ‘choroso’. Esboçados os principais signos do poema voltemos à poesia, “A poesia é uma arte da linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética.”²³⁷ A ideia apontada por Valery, dentre as inúmeras variações que se estendem pelos versos, corresponde ao contexto do poema.

O que fato é não para fugir da fortuna crítica da prosa de Rosa, para Marli Fantini (2003, p. 59), leitora da obra Rosa é um escritor “[...] que procede como um transculturador reduzindo a distância entre as temporalidades.”, de fato, a discussão proposta por Fantini encontra-se fortemente construída na prosa, é possível encontrá-la na poesia por meio de construções relacionadas com o tema discutido pela pesquisadora. A redução ocorre de maneira sucinta e sutil, ao mesmo tempo as combinações voltarão a ser vistas por meio da emoção. Os principais conteúdos que se tem nos versos é bom exemplo: ‘pedras’, ‘peixes’, ‘botos’, ‘jacarés’, ‘ariranhas’, ‘meninos’, ‘canoeiro’ e ‘rezas’ estão distribuídos de forma não sequencial, têm a finalidade de compor um quadro visual poético com certa beleza, uma beleza da linguagem. Torna-se necessário especificar a distribuição dos versos. As primeiras estrofes recorrem ao detalhamento do espaço contextual em que as ações e fatos ocorrem, cuja natureza descritiva visa os acontecimentos relacionados com o ‘eu’ poético. Mesmo com a utilização do recurso é para a linguagem que o verso concorre.

O procedimento descritivo é comum no processo criativo de Rosa, a esse respeito mencionamos no capítulo anterior o quanto o estilo de Rosa descreve o homem, a vida e a realidade ao que acrescentamos outro propósito, renovam-se as forças da expressão e como acontece?, por meio da execução da prática da linguagem que entre outras funções visa a construção do ritmo poético. Garbuglio, ao estudar os processos mais criativos do escritor

²³⁷ VALERY, 1999, p. 201.

na prosa, chega a fazer o seguinte comentário: “Em Guimarães Rosa, parece que mais importante que a inovação, é o processo de renovação”, (2005, p.114), ainda que o aspecto apontado pelo pesquisador não receba foro maior na espessura lírica da poesia de Rosa, nos versos de “O Caboclo d’Água” encontra-se enorme esforço de fazer com o conteúdo renove a expressão construída, esse imperativo vigora com as reservas que tem, a título de ilustração: “No lombo de pedra da **cachoeira clara/as águas** se ensaboam/antes de saltar./E lá embaixo, piratingas, pacus e dourados/dão pulos de prata, de ouro e de cobre,/[...]do rio,/largo, tranquilo, tão chato e brilhante,/deitado a meio bote/como uma boipeva branca (grifo nosso).”²³⁸. O trabalho executado com os versos grifados é de clareza e beleza espantosa. A vogal ‘a’ irrompe de termos como ‘água’ e ‘pedra’, o equilíbrio permanece até o final da estrofe, é para esse tema que voltaremos. Os principais fatores agregados ao tema do verso anterior reaparecem na expressão: “[...] adonde vem vagarosos grandes rios, de água, sempre tão clara aprazível, correndo em direita de cristal roseado... Piolho-de-Cobra se dava de sangue de gentio”²³⁹.

Ora, sabemos que a primeira estrofe composta por 10 versos os enunciados são bivalentes, os três primeiros versos compõem uma única imagem, já, os quatro versos seguintes compõem o quadro poético e nos mesmos temos palavras como ‘lombo’ e ‘poço’ sobre os quais giram os conflitivos, seguido do pensamento do puraquê da segunda estrofe. Agora, a seguinte frase que aparecem em 56: “Mas o sassafrás dá mato, guardando o **poço**” (1985a, p. 29, grifo nosso); o mesmo apreço por determinadas palavras volta a aparecer em *Grande Sertão: veredas*. “O Caboclo d’Água” poema desprovido de metáforas, encontramos enunciados de ordem figurativa distinta, o lirismo prima por construções metonímicas, embora em determinados versos veios metafóricos ocorram. No caso dos enunciados metafóricos ou não, Paul Ricoeur afirma que: “[...] o enunciado metafórico comporte termos não metafóricos”²⁴⁰, no caso específico do poema parece ser o princípio que rege os versos, basta verificar às construções metafóricas que justapõem enunciados não metafóricos, citamos o quarto verso.

No caso do conteúdo é com e na água que os acontecimentos ocorrem, tanto em sua superfície, quanto em sua profundidade. Diferentemente dos poemas sobre o Araguaia, “O Caboclo d’Água” com versos menores e raramente longos tematiza a água, interessa

²³⁸ ROSA, João Guimarães, 1997, p. 92- 94.

²³⁹ ROSA, 1985a, p. 20-21.

²⁴⁰ Cf. RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, 2005, p. 264.

compreender como as imagens são construídas e reconstruídas entre os poemas, o interessante é que esse tipo de estilo causa dois efeitos diferentes nos versos: “[...] do grande remanso, onde ninguém acha o **fundo**/vem um rugido vem um gemido,/tão rouco e feio, que as ariranhas/pegam no choro como meninos. (grifo nosso”. Agora, “No Araguaia III’ “Uma voz dentro d’água, sem boca, sem garganta, [...] fogo do **fundo**, que deve ser frio. (grifo nosso)” (versos 23-27), o principal atributo entre as duas construções é a homologia do conteúdo, segundo há enorme semelhança entre as construções dos dois poemas e a seguinte construção frasal: “Até as pedras do **fundo**, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola” (1985a, p. 16, grifo nosso), na frase de 56, o termo *fundo* relaciona-se a pedras que é incomum nos poemas. Os principais fatores de estranheza encontram-se no fato de que a palavra sublinhada provoca um papel importante, significado finito ao contexto, com isso o grau de poeticidade tende a aumentar.

Ao passo que o poema se desenvolve são constantes as referências ao princípio de sua própria constituição. Antes, porém, entendamos o que Susana Kampff Lages discute sobre a constituição do processo criativo da prosa de Guimarães Rosa, suas leituras levam a pesquisadora a considerar na prosa do escritor muitas tensões, entre as mesmas, há aquela que provoca maior desequilíbrio é: “[...] a tensão fundamental que há no texto entre oralidade e escrita, arcaísmo e modernidade” (2002, p. 73), nem todos os aspectos são encontrados em *Magma*, mas, a tendência à oralidade se impõe em “O Caboclo d’Água”, acentua-se excesso de simplicidade poética, dada a especificidade do material poético com que é composto todo o poema e mesmo a última estrofe.

Boa parte do excesso de simplicidade poética se deve efetivamente aos elementos semânticos exteriorizados, a expressão visa delinear: (i) conteúdos sobre a natureza; (ii) conteúdos que tratam de lutas; (iii) conteúdos que tratam dos sentimentos; (iv) conteúdos voltados para a religiosidade. Assim passa a se desenvolver os versos: Na primeira estrofe tudo que envolve água encontra-se em movimento; já, na segunda estrofe, as imagens revelam águas paradas (11º verso), até se chegar aos conteúdos que tratam de ‘meninos’, ‘pensamentos’, ‘vapor’ e ‘rezas’, nesse caso os versos são compostos sem exageros estilísticos e sem aderência à composição apurada. Fidelino de Figueiredo expoente da crítica brasileira tem posição clara acerca da linguagem literária, seu pensamento é de que nem sempre o apuro da técnica formal estilística torna o verso belo e que outros ingredientes podem contribuir para a beleza do verso, para o crítico: “Trata-se agora de analisar a aliteração mnemônica, o provérbio, a adivinha, e a copla popular a fim de chegar à presença

de fenômenos muito recuados na escala da técnica estilística” (1973, p. 68), indiretamente a afirmação anterior é importante porque possibilita analisar fenômenos recuados na escala estilística. É o momento de lembrarmos que os versos, em parte, podem ser analisados pelo critério adotado pelo crítico, ou seja, os detalhes põem à mostra discursos, expressões, palavras em que a coloquialidade discursiva surpreende. Dizemos, então, que nos versos de certo modo subtende-se recuo de construções muito elaboradas estilisticamente.

Mesmo assim, o 5º, 8º, 13º, 14º, 16º e 21º são versos que se sobressaem do ponto de vista da expressão de acordo com a sequência anterior o verso “[...]dão pulos de prata, de ouro e de cobre[...]” apresenta distribuição dos elementos de forma a mostrar o grande valor de cada um, o que a passagem parece sugerir é o valor que os elementos passam a ter para o eu poético, uma vez que o termo ‘ouro’ de maior valor poético foi colocado depois de ‘prata’, o que significa portanto que o objeto de maior valor encontra-se no meio de outros dois com menor valor, o que valoriza e equilibra a beleza dos ‘pulos’. Ora, “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro.”²⁴¹, a imagem foi reconstruída, trata-se de estreita relação entre as imagens, vemos a sequência dos elementos ser novamente colocada no discurso, com exceção de ‘cobre’. É importante demonstrar como a expressão distanciada no tempo por mais de trinta anos reaparece ou pelos menos guarda semelhança com a expressão anterior, é como já afirmamos anteriormente trata-se aqui de estreita relação entre as imagens, vemos a sequência dos elementos ‘prata’, ‘ouro’ ser recolocada no discurso, com exceção de ‘cobre’. O que destacamos é a importância que Rosa aplica na condução de sua poética e de sua estética, é possível perceber o quanto em 36 a imagem encontra associada aos animais, deslocada no tempo a imagem é, agora, associada à personagem Diadorim.

O próximo verso da sequência traz uma expressão paradoxal, “largo, tranquilo, tão chato e brilhante” termos qualificantes do ‘lago’, os dois primeiros termos se opõem aos últimos, por sua vez tem um grau de qualificação maior diante da presença do termo ‘tão’ que aumenta o grau de qualificação. O termo [brilhante] é impróprio para o verso, uma vez que os demais não têm relação com brilho, é o caso do termo [chato], no caso a hierarquia encontra-se posta através do termo ‘tão’. Já, o próximo verso da sequência, “O puraquê tem pensamentos” a função parece ser de cunho humanizadora. Ao contrário da estrofe anterior a água encontra-se parada, são os pensamentos do puraquê que se movimentam, cria-se assim certa confusão por causa das inversões que são feitas. O 16º verso “[...] que despalam

²⁴¹ ROSA, **Grande Sertão: veredas**, 1985a, p. 48.

placas vermelhas,[...]” intriga pelo caráter evocativo de sua construção, quem despetalam as placas vermelhas? Os mangues? Os botos? Esse fator não fica claro. Na verdade, o ‘que’ tem como função apenas gerar conflito sintático e de sentido. Em seguida o termo ‘vapor’ que encerra a estrofe em uma estrofe que apresenta termos como ‘mil volts’ e pensamentos’ a presença do termo anterior é fenômeno de recuo estilístico.

Do ponto de vista da aliteração mnemônica, aspecto, aliás a ser ressaltado na construção do verso 17º pode-se perceber a importância de seu desempenho, além é claro do desempenho da alternância de termos entre as vogais ‘o’ e ‘a’ no interior do poema. Não por acaso, os versos seguintes das estrofes terminam em ‘o’ com exceção do vigésimo sexto que se encerra com ‘a’ num jogo mnemônico construído entre as vogais preferidas do escritor, pois é o que se percebe. Finalmente, chegamos ao verso 21º, ponto em que presencia-se inversão de papéis, “E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados, /soltam latidos, e vão fugindo,[...]”, parece de certo modo proposital a construção dos versos, o termo ‘*latido*’ refere-se à ‘jacaré’, uma vez que, jacaré não late, construção irônica do ponto de vista do lirismo que se desenvolve. Aparentemente, a relação é importuna, a importância que o termo adquire na estrofe: compr-*idos*, esbugalh-*ados*, lat-*idos* até o verso se concluir com fug-*indo* (grifos nossos). A terminação das palavras compõe o quadro do verso, a finalidade maior não é com o sentido literal ou mesmo o sentido correto dos termos, e sim com o papel vital da aliteração, enfim, ‘Estaban-*ados*, às raban-*adas*, espadan-*ando*’, vários fatores concorrem para que a construção do verso adquira a beleza esperada, um dos fatores pode ser o processo de sonorização em que prevalece na terminação das palavras anteriormente sublinhadas certo grau de poeticidade. Ao observar o fragmento transcrito, é possível notar que são uniformes o processo de sonorização.

Finalizando, na terceira estrofe o ritmo silábico revela o que o ritmo tentar construir. Maria Célia Leonel (2000), aponta a existência de processos criativos dessa natureza, para a pesquisadora *Magma* apresenta certas especificidades poéticas intrigantes, também compartilhamos da ideia defendida por Leonel, principalmente quando os versos de *Magma* passam a ser pensados a partir de procedimentos poéticos como os até agora apresentados, buscam os mesmos revelar determinada expressão. Ainda, traços estilísticos presentes nos versos 29º, 32º e 33º fornecem ritmo enfadonho a estrofe, “[...] **que vem** no remo, desprevenido, **que vem** subindo lá das profundas, ou, **todo** peludo, **todo** oleoso[...]

 (ROSA, 1987, p. 92-93, grifos nosso) seu significado pode ser relacionado a lentidão do tempo, são construídos com sons altamente repetitivos, o que de certa maneira delinea o ritmo.

Nos primeiros versos os processos repetitivos ligam-se à ação verbal, a partir da quarta estrofe muda-se o foco, crescem em substância fenômenos ligados à religiosidade, no caso, o canoeiro vale-se das ‘rezas’ como meio de livrar-se do medo. Outro sentido atribuído à leitura. Esse o caso de se saber porque na estrofe há construções de natureza tão díspares como as que seguem: preceitos religiosos, ações de cunho primitivistas, referências a facas, máscara negra e olhar humano. Uma delas liga-se à dimensão religiosa, o aparecimento tem conotações diferentes e pode ser apenas um elemento simbólico ligado ao medo, como pode ligar-se à função de símbolo da morte, ou mesmo ter significação espiritual, aceitas às possibilidades teria, então relação direta com o tempo e o espaço demandado, é o caso por exemplo da matéria religiosa expressa pelo canoeiro.

Rosa, com seus versos ou, mesmo, com a prosa muitas vezes aponta para concepções completamente distintas quanto à matéria ou quanto à dimensão com à qual trabalha, a imagem religiosa do verso citado anteriormente é excelente exemplo, então comparemos-a com outra imagem recortada do texto de 56, “Tem até **tortas rezas de pedras**, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo(grifo nosso).”²⁴², em várias ocasiões do texto há menção à vertente religiosa e em muitos casos a qualificação é aspecto marcado fortemente, exemplo, o fragmento acima. O primeiro grifo apresenta concepção nova, é necessário investigar porque, ora, no caso, a expressão ‘as tortas rezas’ apresenta relação com a expressão ‘fundo do poço’, já apresenta acima. A concepção apresentada no verso acima é diferente, o canoeiro, membro da construção poética expressa a condição. Este fator revela entre outras situações o quanto a ‘água’, elemento simbólico, tem força poética, na verdade a expressividade é transportada para a seguinte imagem: “[...] crescendo d’água, lá vem a máscara, /negra e medonha, /de um gorila de olhar humano”.

Ao final tem-se às surpresas e os medos que surgem do fundo das águas, ou seja, os versos jogam com as dimensões surpresa versus realidade/medo, em outras palavras dilata o quanto possível a imagem. O sentido atribuído ao jogo advem das leituras propostas por Affonso Ávila, principalmente o sentido que o jogo tem na relação com o pacto lúdico²⁴³, para o pesquisador o pacto lúdico explica muito a invenção e a fantasia criadora dos estilos que tomaram conta do peculiaríssimo modo de vida Barroco. Podemos dizer que sem serem barrocos alguns versos de *Magma* trazem imagens muito próximas da caracterização

²⁴² ROSA, 1985a, p. 11.

²⁴³ Idem ibidem, 2012, p. 65.

apresenta pelo crítico, uma vez que registra repetições enfadonhas, aliteraões grotescas, assonâncias pobres e rimas internas comuns. Nesse caso, pode-se dizer que é perceptível a presença do jogo no sentido que o mesmo possa ter de brincadeira e divertimento. Por meio da forma lúdica o processo criativo dos versos da segunda estrofe do poema abaixo traz vitalidade à imagem, é o jogo semântico entre os termos ‘canoeiro’ e ‘canoinha’ da terceira estrofe o modo diferente de colocar a matéria ou o objeto em destaque.

Não se pode dizer que os versos abaixo são anagramas do pensamento, no caso o que se coloca é a imagem que reforça a construção da estrofe, além do jogo permanente de termos com a finalidade de expressar o sentido construído no verso, ou seja, o que se tem construído serve para chamar a atenção do leitor, direcionando-o para o objeto que se quer destacar, além disso há o desejo de direcioná-lo para os motivos dos versos que estão sendo descritos, para isso usa-se na construção do verso a técnica poética. Técnica construída aos poucos como já apontamos anteriormente, muitas vezes, com palavras, com expressões, com sílabas e com sons, o que às vezes resulta na associação perfeita entre som e ritmo. Ao final, os recursos parecem objetivar construir efeitos sugestivos de caráter lúdico.

Voltemo-nos para a constituição do lirismo de *Magma*. Nas correspondências entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, escritor e tradutor discutem o significado da palavra “Tirolira”: “Mas você não acha Tirolira um nome que é a própria poesia?” (ROSA, apud BIZZARRI, 1981, p. 77), uma reflexão um pouco mais profunda revela o quanto Rosa procura expressar por meio de algum termo o significado de poesia, o fragmento anterior acaba por revelar sensível e significativa preferência do escritor por termo com alto grau de simbolismo e poeticidade, mesmo que o acontecimento tenha ocorrido durante discussão sobre a prosa, de maneira específica e com a simplicidade que lhe é inerente chama-nos atenção. Em carta direcionada à Bizzarri de 2 de janeiro de 1964, o escritor mineiro afirma: “Mas enfim, não creio que esses nomes de plantas e árvores, à guisa de documentação, sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago.[...]” (Rosa, apud BIZZARRI, 1981, p. 68).

Pode-se dizer que por analogia o significado aplicado ao termo poesia de maneira muito sutil pode ser encontrado nos versos de “O Caboclo d’Água”, à frente no capítulo trataremos dos poemas intitulados pelas cores, assim retomaremos o sentido do termo ‘tirolira’ que será aplicado e analisado substancialmente.

Para o escritor Rosa a palavra ‘poesia’ tem grande significado, não é intenção conduzir a análise apoiando-se unicamente nas posições críticas do escritor. É importante

discutir os versos de *Magma* a partir de algumas ideias expostas pelo escritor sobre poesia porque tem-se a oportunidade de verificar as diferenças e as semelhanças nas posições do escritor acerca da poesia e os versos que escreveu. É notório o quanto as posições críticas sobre o poético modificaram-se substancialmente ao longo de sua escrita, principalmente o sentido impresso entre a gênese poética e o texto que aparece em 56. O especial interesse é com a visão de essência poética, entretanto, há um fosso enorme entre as posições críticas do escritor sobre poesia e o romance de 56. Para compreender melhor o cenário de profusas concepções a posição da fortuna crítica é fundamental, mesmo que relacionada com especial retidão à prosa. Para Luiz Rohden, *Metafísica da linguagem em Grande Sertão: veredas* (2012), os textos de Rosa centralizam-se no que é ambíguo e escorregadio, ignoto ou difícil de ser apreendido, não inclui nesse contexto, *Magma*. Voltemos ao texto de 56 e suas profusas imagens:

[...]o **rio sonhinho**; (p. 292); [...] o empapo de **chuva** e mais **chuva**” (p. 292); Ali **chovia? Chove** – então encharca **poça**”(p. 293); “[...] a **chuva** inteira se soverte”(p. 293); “O chão endurecia cedo, esse rareamento de **águas** (p. 293); No Carinhonha, **rio** quase preto, muito imponente, comprido e povoroso”(p. 293); *Urucuia - rio bravo* (p. 297, grifo do autor);[...] na beira da **Lagoa** Raposa (p. 301); E do **Rio-do-Chico** (p. 301); E ele tinha trazido o bando cá para perto do **São Francisco** (p. 309); [...] consegui o pensar direito: penso como um **rio** tanto anda (p. 321); [...] que é a que o **Rio Urucuia** rola dentro de suas largas **águas** (p. 338); [...] o pongo de um ribeirão, boqueirão de um **rio** (p. 203); [...] cafuás levantadas nas burguérias, em dobras em dobras de serras ou no chão das baixadas, **beira de brejo** (p. 359); [...]a travessia do **Rio Chico**, na canoa afundadeira” (p. 382); “[...] no **rio** Paracatu – aonde, menos dia, mais dia, todo mundo acaba chegando(p. 389). (ROSA, 1985a, p. 292-389, grifos nossos)

O quadro acima ilustra a frequência e a ocorrência de imagens que entrecortam os diversos discursos do romance, compõe os mesmos juntamente com os demais discursos, o romance. Trata-se evidentemente de espaço em que a linguagem assume caráter caracteristicamente ambíguo, escorregadio, inoto e difícil, a relevância do quadro acima encontra-se na maneira como Riobaldo constrói o espaço e com que material estético dar forma ao mesmo, a finalidade precípua da construção do espaço tem como significado evidenciar no âmbito da produção do escritor funcionalidade excepcional, Riobaldo traça com seus discursos um mapa e, procede assim utilizando-se das correspondências dos conteúdos. O Rio Soninho aparece circundado por outros rios e o narrador insiste em localizar o espaço em que se encontram: Fazenda São Serafim. Já a expressão que revela o Rio Urucuia

encontra-se no poema, espaço singular. À frente é impressionante como o Rio Urucuia é apresentado, agora, a alternância espacial abrilhanta a imagem, pois é revelada em meio a comparação entre ‘ideia’ e ‘areia’ “Uma poeira dessa dúvida empoeou minha ideia – como a areia que a mais fininha há que é a que o rio Urucuia rola dentro de suas largas águas, quando as chuvaradas do inverno.” (ROSA, 1985, p. 338). É possível dizer que de maneira distinta e com procedimentos estéticos de menor qualidade e com menor grau de profundidade em *Magma* há procedimento análogo. Basta vermos o poema a seguir:

Ritmos Selvagens

- 1** O pica-pau, vermelho e verde,
paralelo ao tronco
branco de papel de uma mirtácea,
como um poeta, que desde a madrugada,
5 vem fazendo o retoque dos seus versos,
martela com o bico, na casa da árvore,
o poema dos índios caiapós:
- “Índios escuros, das terras fechadas,
que ninguém pisou,
10 dos chapadões a meio caminho dos grandes rios,
brancos e brutos, sem arcos nem flechas,
rompem cabeças de missionários a cacetadas,
fazem tremer, fazem correr as outras tribos,
voam no atrás dos cacos dos veados,
15 matam veados só com pauladas,
caiâmu-poguê-d jê-ipô!...”
- Depois de pendurar num ramo de cajueiro
a casa de cômodos
em cartolina cônica e amarela,
20 os estúrdios marimbondos-de-chapéu
saem dos alvéolos e fermentam no ar,
num remoinho de ferrões e (de) azas,
zumbindo o hino dos índios das matas:
- “Bem escondido entre as ramadas da beira d’água,
25 como curta e grossa gibóia quieta,
toda enroscada nas penas lindas de uma arara
que devorou,
o nhambiquara, de rosto escuro, zingomas pintados
a jenipapo
30 fica dez horas, todo esconlhido, de bote amarelo,
os olhos vivos, o arco pronto, muita paciência,
e trinta flechas envenenadas...”
- O paturí, no alto,

- deixa escapar do bico a piaba,
35 que desce o ar como uma gota
de mercúrio(o acento esta a caneta) vivo,
o grasna para a lontra, que avança n'água,
em linha recta, como um torpedo,
notícias novas que trouxe do Xingu:
- 40** - “O bacairí, belo e tranquilo,
com o arco vermelho de garantã,
parece surdo, parece bobo, olhando a água,
e joga a flechada no rio crespo, fisingando o lombo
de um surubi...
45 E fica triste, e fica bravo, só porque a ponta da flecha
[longa
pegou dois dedos mais para baixo, no dorso liso do
[peixe de ouro,
que êle nem viu...”
- 50** Triste tucano, do bico armado,
descompensado, maior que o corpo,
chega voando e toma de assalto
um dos fortins de terra vermelha
que as termítas vão escalonando pela campina,
55 e, bem na grimpa do cocoruto,
desprende a queixa dos índios do sul:
- “Os índios moles, sujos e tristes,
Que não teem rêdes, que falam manso e dormem
[no chão,
60 e pulam batendo com as mãos nas pernas
[ensanguentadas
das ferroadas das murissôcas,
e cantam semanas, tirando a carne dos esqueletos, o
[bacororo,
grandes batoques nos beiços grossos, sempre tremendo,
65 pobres borôros,
sentem a onça a três quilômetros, na mata espêssa,
bem antes da fera os farejar...”
- E o jacaré crespo, de lombo verde, de papo amarelo,
ensina á arara,
70 toda azul, de pratas pretas, de pálpebras pretas,
que ensina ao gavião, que passa no vôo, fino e pedrês,
que ensina a um bando, que vai de mudança, de
[maracanãs,
o canto das índias dos carajás:
- 75** - “Carajás das praias do Araguáia,
meio vestidas, meio peladas, mal domesticadas,
mulheres roxas, de nariz chato, de pés enormes,
trincando piôlhos nos dentes brancos,
índias pesadas, quase na hora de dar a luz,
80 vêem nas pirogas, em troncos bombos finos, compridos,
com cachos de meninos, curumins vivos, equilibrados,

dependurados,
e as canoínhas passam, à flor das águas , como coriscos,
à frente dos ventos, batendo piranhas, vencendo asas e
85 [pensamentos,
Araguáia abaixo, do Caiapozinho até Conceição...”

O dia inteiro, as águas ouviram,
e as matas entenderam,
as vozes que o vento vai levando
90 para oeste, para longe, para além do Colueno,
onde o sol se apaga, como a fogueira da última taba,
onde os cocares dos buritís pendem imobilizados,
e o rio marulha a canção dos guerreiros
que vão desaparecer... (ROSA, 1997, p. 20-25)

Além disso, é importante frisar que os germes poéticos que se encontram em *Magma* aparecem nos fragmentos acima e, neles, adquire expressão estética específica, distinta aliás das expressões de *Magma*. Nesse sentido, defendemos a tese de que os conteúdos partem de *Magma*, tenhamos em conta o que diz o narrador-personagem do romance a respeito dos conteúdos: “O melhor de tudo é a água.” (1985a, p. 49), fica evidente que as imagens citadas até agora tem a função de colocar os discursos dentro de um ritmo, o que pode ser encontrado abaixo:

Mire e veja: um casal, no **Rio** do Borá [...] (p. 55); O **poço** abria redondo, quase, ou ovalado [...]. Mas *a água*, mesma, azul, dum azul que haja. (p. 58.); Debrucei ia catar *água*. (p. 58); Estava amarelo almecegado, se curvava sem querer, e diziam que no verter *água* ele gemia (p. 59); A que viemos: por Extrema de Santa Maria – Barreiro Claro – Cabeça de Negro – **Córrego** Pedra do Gervásio – Acari – Vieira – e Fundo – buscando jeito de encostar no de *São Francisco*. (p. 61); De si por si, quem viesse, viesse para cá do **Rio**, para reunião: na juntura da Vereda Saco dos Bois com o Ribeirão Santa Fé (p. 64); Chegamos no **Córrego** Cansanção, não longe do Araçuai. (p. 65); Aí, as noites cambando para o entrar das **chuvas**, os dias mal. (p. 65); [...] e até papa-vento, desses moinhos-de-vento de sugar *água*, com torre[...]. (p. 66); Demos no **Rio**, passamos” (p. 68); “Esbarramos num *varjeado*, esconso lugar, por entre o da Garapa e o da Jibóia, ali, tem três **lagoas** numa, com quatro cores: se diz que a *água* é venenosa. E isso de que me serve? *Águas, Águas*. (p. 68); O senhor verá um **ribeirão**, que verte no Canabrava – o que verte no Taboca, que verte no **Rio** Preto, o primeiro Preto do **Rio** Paracatu[...] quem conhece fala que é do *mar*[...]. E tanta explicação dou, porque muito **ribeirão** e vereda [...]; Só Preto, já **molhei** mãos nuns dez. Verde, unz dez, do Pacari, unz cinco. Da Ponte, muitos. Do Boi, ou da Vaca, também. E, uns sete por nome de Formoso. São Pedro, Tamboril, Santa Catarina, uma porção. (p. 68); já **molhei** mão. (p. 68). **Rio** é só o São Francisco, o **Rio** do Chico”(p. 68). (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 55-68, grifos nosso)

Desde o surgimento de *Magma* encontramos imagens que trazem objetos citados acima, entre os mesmos, água, rio poço, córrego, chuvas, ribeirão, lagoas, varjeado mar. Em *Magma* os signos anteriores desenvolvem-se a partir de um ritmo de natureza diversa daquele encontrado nos fragmentos acima citados. Mesmo assim as imagens da coletânea fazem-se tão essenciais quanto as imagens que existem nos discursos ou micro narrativas de *Grande Sertão: veredas*, a grande narrativa. Enfim, basta observar as imagens que se encontram do desenvolvimento de assuntos como as que foram relatadas do Rio Borá ao Rio São Francisco. Os espaços que determinam a extensão do mapa da água determinam, também, a extensão do movimento das personagens Riobaldo e Diadorim. Nos espaços de linguagem acima a presença de Riobaldo ao lado de Diadorim ainda é muito pequena em relação a outros espaços de linguagem. Finalmente, registra maior sobrecarga de metáforas ou a tentativa de dominá-las, vemos existirem nos espaços em que as expressões surgem imagens que exploram ao máximo a metáfora e suas significações diversas. São os espaços da narrativa que Rosa tende a preencher com determinadas expressões. Na poesia não foi diferente, o termo ‘chuva’ ocupa o espaço do poema “Maleita”.

Maleita

- 1** Não vem mais chuva.
- Xô, rio velho!...
O Pará está desinchando, devagarinho,
está ajuntando a água.
- 5** As várzeas estão vermelhinhas de lama,
e o capinzal virou um brejo podre.
- “Vem, Compadre, ver os novilhos nadando no
[meloso,
E as matrinhãs pastando barro na invernada!...
-Xô, rio velho!...
- 10** -Vamos pescar compadre?...
Até no fundo do quintal
tem mandis de esporão,
tem timburés, tem cascudos,
tem bagres barrigudos,
- 15** e curimatãs.
Acende o pito, Compadre,
que os moçorongs vieram também...
Olha o mosquito rajado!...
Zzzzu!...
- 20** Olha o mosquito borrachudo!...
Zuuuum!...
- Xô, riachão...
O negrinho dentro do poção,

- está peando piabas com a peneira.
- 25 -“Cavaca fundo, Compadre,
que as minhocas vão fugindo terra adentro.
Enrola na folha de inhame.
Traz fumo goiano,
e as pílulas de quinino também.
- 30 -“Mas não treme tanto, Compadre!...
- Xô, riachão!...
- “Que frio!...que fri-í-io!...
Que mosquitada brava!...
Estou com a sezão dos três dias...
- 35 Ei, Compadre, vamos quentar sol naquela pedra?...
-“Volta pra casa, Compadre, deixa de bater queixo,
vai cortar a febre
com cachaça com limão...”
-“Você também está tremendo...
- 40 Que frio!...Tudo treme!...
Olha os pernilongos
zunindo nos meus ouvidos!...
Olha o quinino zunindo
dentro dos meus ouvidos!...
- 45 Que frio!...
- Zzzzu!... Zzzzum!...*
As traíras estão tremendo nas locas...
Que frio!... Até a água empoçada
está arrepiada...
- 50 -“Vamos pra casa, Compadre?...
- “Não, vamos chegar ali na ipueira,
que eu quero ver as árvores
tremendo também com a sezão... (ROSA, 1997, p. 38-41)

Diferentemente ocorre nos poemas. Registra menor sobrecarga de metáforas ou a tentativa de dominá-las, não vemos existirem expressões que extraiam da metáfora às significações diversas, pelo contrário os últimos versos oferecem cena comum e de natureza amorosa. No “Caboclo d’água” se dá por meio de encadeamento de versos curtos, alternados com versos longos, sem nenhuma dificuldade para o verso. Haja vista os detalhes anteriores, ainda perceber palavras que já se fazem presentes em estrofes anteriores e que reaparecem com a finalidade de destacar o ritmo: “[...]quase falando,/quase perguntando/pela ingrata Iara,/que, já faz tempo, se foi embora,/que há tantos anos o abandonou...(grifos nosso)”. No contexto pensamos a imagem no sentido empregado por Octavio Paz, “Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas, compõem um poema” (1982, p. 119), dessa forma atribuímos

ao conceito de imagem a distribuição das formas verbais, das frases ou conjunto de frases existentes nos fragmentos anteriores.

A característica prende-se inexoravelmente ao ritmo e ao que efetivamente sustenta a unidade da frase, nesse caso, ainda, nos resta um último olhar para as estrofes 48-49, “[...]todo molhado e rosto choroso[...]”, a construção tem num conjunto de palavras sua significação enquanto imagem, o conjunto é junção de palavras e de sons idênticos. Ora, o projeto de reconstrução se revela, importa, então, saber, temos núcleo poético simples, a visão do crítico leva-nos a perceber que determinados termos no texto poético são totalmente acessórios que pode porovocar aimagens repletas de decoratividade poética, exemplifiquemos com o último exemplo, o som do (o) decora o verso, não perturba a construção do verso.

Exemplo do tipo de procedimento decotativo, uma vez que o caboclo d’água submerge da água é obvio que o mesmo retornasse ‘molhado’, escrito como foi escrito o procedimento torna-se decotativo e, além do mais empobrece o conteúdo e a sua natureza estilística. Então, por que o exagero permaneceu no verso? Talvez, para enfatizar a dor amorosa, não vemos outro o sentido ou significado. Outro detalhe estilístico e expressivo, diz respeito aos termos ‘rosto’ e ‘choroso’ expressão que por analogia assemelha-se a outra expressão construída em 56, “Vi: os olhos dele marejados”²⁴⁴ a dimensão semântica da imagem possibilidade falar em símiles intertextuais, lembrando que o símile é um dos termos caracterizadores da imagem, segundo Paz. O maior destaque encontrado é a fonte enriquecedora de símiles, é claro que no contexto da prosa rosiana recebe sentido distinto, aprofunda-se o olhar para o objeto requerido, os olhos, até a expressão construir-se totalmente: “[...]olhos de onda do mar...[...]”²⁴⁵.

O Caboclo D’Água,

- 1 No lombo de pedra da cachoeira clara
as águas se ensaboam
antes de saltar.
E lá embaixo, piratingas, pacus e dourados
- 5 dão pulos de prata, de ouro e de cobre,
querendo voltar, com medo do poço
da quarta volta do rio,
largo, tranquilo, tão chato e brilhante,
deitado a meio bote

²⁴⁴ Idem ibidem, 1985a, p. 50.

²⁴⁵ Idem, op. cit.,1985a, p. 48.

- 10 como uma boipeva branca.
- Na água parada,
entre as moitas de saras e canaranas,
O puraquê tem pensamentos
de dois mil *volts*.
- 15 À sombra dos mangues,
que despetalam placas vermelhas,
dois botos zarpam resfolegando,
com quatro jorros,
a todo vapor.
- 20 E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados,
soltam latidos, e vão fugindo,
estabanados, às rabanadas, espadanando,
porque do fundo
do grande remanso, onde ninguém acha o fundo,
- 25 vem um rugido, vem um gemido,
tão rouco e feio, que as ariranhas
pegam no choro, como meninos.
- O canoeiro
que vem no remo, desprevenido,
30 ouve o gemido e fica a tremer.
E o cabloco d'água,
todo peludo, todo oleoso,
que vem subindo lá das profundas,
e a mão enorme preta e palmada,
- 35 de garras longas,
pega o rebordo da canoinha
quase a virar.
- E o canoeiro, de facão pronto,
fica parado, rezando baixo,
40 sempre a tremer,
crescendo d'água, lá vem a máscara,
negra e medonha,
de um gorila de olhar humano,
o caboclo d'água
- 45 ameaçador.
- E o canoeiro já não tem medo,
porque o Caboclo o olhou de frente,
todo molhado,
com olhos tristonhos, rosto choroso,
50 quase falando,
quase perguntando
pela ingrata Iara,
que, já faz tempo, se foi embora,
que há tantos anos o abandonou...²⁴⁶

²⁴⁶ Idem ibidem, 1997, p. 92- 94.

Finalmente, a simbologia do ‘canoeiro’ vista por duas ‘dobras’, primeiro, como fonte de conteúdo épico que tanto Dante como Camões utilizaram; segundo, mantem a relação com o contexto da água. A simbologia da *água* ganha relevo e substancia-se em imagens reelaboradas. Sem grandes desafios quanto à linguagem os ritmos, sonoro e temporal são traduzidos por diferentes meios, a musicalidade e a excepcionalidade poética da imagem. Encerramos assim, a análise.

Octavio Paz afirma: “ O poema é linguagem em tensão: em extremo ser e em ser até o extremo. [...]. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma.”²⁴⁷, de outra maneira diz: “Com a imagem ocorre o contrário. Longe de aumentar a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa.”²⁴⁸, as definições são importantes porque conduz diretamente para o emaranhado de “Águas da Serra”, “Sono das Águas” e “Chuva”. As citações teóricas de Paz refletem o que se destaca nos poemas. A ideia, então, é debruçar-se primeiro sobre “Sono das Águas” convocamos a postulação teórica de Paz. Composto por três estrofes, vinte e seis versos, alternados entre longos e curtos, composição heterométrica, a definição vem de um dos tratadista que considera o verso heterométricos como aquele verso de diferentes medidas (TAVARES, 1974, p. 195). Além do exposto tem-se versos que excedem em pontuações, uso insistente de vírgulas e reticências. Poema singular, entre os três anunciados anteriormente não trilha o caminho tortuoso da ambiguidade e do enigma, seu traço característico é ser imagem por si mesmo centrado no discurso que lhe dá forma, centrado num conteúdo substancioso a marcação da subjetividade é mínima ou inexistente, o poema centraliza na terceira pessoa, a ‘água’. Nesse sentido, o ponto de partida de nossa investigação sobre a construção do poema mostra que o ‘eu’ universal da poesia lírica antiga é, agora, elemento secundário, diante de sua ausência manifesta-se a voz da terceira pessoa. Nossa compreensão é a de que essa perspectiva constitutiva consolidou-se fortemente nos poemas líricos de Rosa. Vejamos o poema:

²⁴⁷ Idem ibidem, 1982, 135.

²⁴⁸ Idem ibidem, p. 137.

Sono das Águas

- 1** Há uma hora certa,
no meio da noite, uma hora morta,
em que a água dorme. Todas as águas dormem:
no rio, na lagoa,
5 no açude, no brejão, nos olhos d'água.
nos grotões fundos.
E quem ficar acordado,
na barranca, a noite inteira,
há de ouvir a cachoeira
10 parar a queda e o choro,
que a água foi dormir...

- Águas claras, barrentas, sonolentas,
todas vão cochilar.
Dormem gotas, caudais, seivas das plantas,
15 fios brancos, torrentes.
O orvalho sonha
nas placas da folhagem.
E adormece
até a água fervida,
20 nos copos de cabeceira dos agonizantes...
Mas nem todas dormem, nessa hora
de torpor líquido e inocente.
Muitos hão de estar vigiando,
e chorando, a noite toda,
25 porque a água dos olhos
nunca tem sono... (Rosa, 1997, p. 66-67)

O jogo das palavras e as realidades opostas constituem os principais elementos de “Sono das Águas”, a presença dos mesmos se dão através de descrições e observações que aparecem ao longo das estrofes. Visualizamos às questões pelos traços fundamentais existentes nos versos. Logo de início predomina expressões como: hora morta, meio da noite, noite inteira, água foi dormir, rio, lagoa, olhos d’água, grotões fundos. Do mesmo modo a segunda estrofe registra expressões como: águas claras, dormem gotas, o orvalho sonha, ‘a água dos olhos’. Para além do destaque, expressões e termos utilizados desapareceram no poema em epígrafe, fato importante porque lidaremos a partir de agora com expressões nas quais predomina a função emotiva. No caso dos termos que foram elipsados, citamos a utilização desgastante do pronome relativo ‘que’ substituído pela contração ‘no’.

A composição tem combinação de versos, sinais da voz humana, do eu-lírico e reunião de imagens que mostram o espaço e tempo, logo de início três grandes questões se impõem ligadas a termos como a ‘hora’ – a ‘noite’ – a ‘água’, temos poema triádico. Em torno da tríade inúmeros significados transitam e de certa forma o aspecto apontado é campo

de atuação das questões anteriores. Nesse campo, a gravitação dos significados supera os significantes, “Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece.” (PAZ, 1982, p. 130), é nesse último ponto de Paz que podemos incluir o funcionamento dos versos e a maneira como os mesmos se desenvolvem. Do ponto de vista da construção do poema as palavras enchem os versos de significado para ao final desconstruir o significado desejado, antes de tudo reafirmamos que o estilo se fortalece, em 1956, ou seja, estilo aproximativo de construção e desconstrução reaparece. Exemplos do texto de 56 ilustram às considerações anteriores:

Ou—o senhor vai—no sopro: de chuva-chuva. Vê o córrego com má passagem, ou um rio em turvação (p. 25); Com medo de mãe-cobra, se vê muito bicho retardar ponderado, paz de hora de poder água beber[...] (p. 29); De doer, minhas vistas bestavam, se embaraçavam de renovem[...] (p. 48); olhos de onda do mar... (p. 48); Vi: os olhos dele marejados (p. 50); vi. Santas águas, de vizinhas (p. 51-52). (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 25-52)

A lógica interna dos versos gira em torno da expressão ‘a água dos olhos’, de maneira lúdica as estrofes formam a unidade compacta daquela expressão, surpreendente como moderadamente as ideias são substituídas por expressões diferentes. No caso a finalidade das sequências verbais dos versos que antecedem a expressão anterior é centralizar o maior número de imagens que expressem ou aproximem-se do significado da expressão mencionada. Uma das definições de imagem de Paz associa-se ao que se discute anteriormente: “À semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade” (1982, p. 131), princípio fundamental, a pluralidade de imagens visam ao longo de percurso poético representar uma realidade em si, ou seja, realidade poética, subtraída e substituída por outra realidade primária: a visão. Vicissitudes poéticas saltam aos olhos: o décimo primeiro verso construído com o ‘ouvir’, única oposição a outro sentido, a visão; o décimo verso anuncia o vigésimo quarto; por fim, não é comum na poética de Rosa existência de paradoxos e antíteses no décimo primeiro verso tem antítese nos últimos versos. Ora, voltemos aos fragmentos do *Grande Sertão: veredas* por que as imagens ligadas à ‘água’ se aproximam de expressões ligadas aos ‘olhos’. Basta vermos os últimos fragmentos da citação anterior.

À proporção que avançamos na análise damos conta de que o primeiro verso subjaz à ideia de tempo que percorre todo o poema, “Há uma hora certa,/no meio da noite, uma hora

morta,...”²⁴⁹, analisado detalhadamente o tempo deságua na corrente dessa hora o que nos leva a apontar outra característica da estrofe, desaparece totalmente o gerúndio substituído pelos seguintes verbos haver, dormir, ouvir, parar, acordado, versos que captam a representação do tempo com maior fidelidade estática. Exemplificamos: “[...] **no** meio da **noite**, uma **hora morta**,”, sons que se repetirão nos versos seguintes e em que a água metaforicamente adormece. “Todas as águas dormem:/ **no** rio, **na** lagoa,/ **no** açude **no** brejão, **nos** olhos d’água,/ **nos** grotões fundos./ E quem ficar acordado,/ na barranca, a **noite** inteira,/ há de ouvir a cachoeira/ parar a queda e o choro,/ que a água foi dormir... (grifos nosso)²⁵⁰; vemos que nos versos construção lúdica, ou seja, jogo da linguagem. A brincadeira com a contração ‘no’ que gera entre outras coisas, processo artificializante na construção dos versos. A artificialidade que talvez justifique a cacofonia estridente que encontramos no penúltimo verso, recurso voltado o jogo das palavras, vemos claramente a intenção com a construção da imagem e, não, com a beleza formal da construção linguística. “Parar a queda” não produz nenhum efeito, não acrescenta nenhuma ideia, serve apenas refrear a imagem metafórica que o verso quer construir sobre o ‘choro’.

Seguindo ainda a linha de raciocínio anterior palavras como ‘cachoeira’, ‘sono’ e ‘choro’ que saltam aos olhos em “Sono das Águas”, termos recorrentes em “O Caboclo d’Água”, a expressividade dos termos no primeiro poema leva em conta a sobriedade. No caso em destaque, ou seja em “Sono das Águas” destaca-se euforicamente não são as enumerações, o objeto linguístico que movimenta o verso é a contração, ao reunir-se com expressões que tratam da água torna-se superior: “Todas as águas dormem:/ no rio, na lagoa, / no açude no brejão, nos olhos d’água,/ nos grotões fundos,[...]”, é evidente o quanto se quer destacar o espaço e definir o estado em que a água se encontra, por isso, os versos acentuam às locuções adverbiais de espaço, coloca-o à mostra e mantém-o estanque, parado e sem movimento.

Nesse contexto de palavras fáceis, termos como por exemplo: ‘cachoeiras’, ‘hora’, ‘fundo’ e mortas esboçam-se muito expressivas na coletânea. Como ponto comum, no que se trata de imagem e ritmo, entre a poesia e a prosa do escritor há recorrente níveis de encadeamentos: “E seguimos o corgo que tira da Lagoa Suçuarana, e que recebe o do Jenipapo e a Vereda-do-Vitorino, e que verte no Rio Pandeiros – esse tem cachoeiras que cantam[...]

²⁴⁹ Idem, op. cit., p. 66.

²⁵⁰ Idem ibidem, 1997, p. 66.

se encadeamento de nomes de rios e lagoas. Na poesia, o recurso é tomado muitas vezes como exemplo de pouco apuro estilístico, em *Magma* se verifica de fato menos trabalho com a imagem em que o objeto ‘água’ aparece, a recorrência faz parte do estilo, não é algo fora do mesmo. Por exemplo, em “Sono das Águas” e “O Caboclo d’Água” os versos nutrirem-se dos ingredientes literários, entretanto reiteramos que proporciona tom levemente jocoso. Ora, no exemplo anterior não há *a priori* discurso efetivamente metafórico, embora o fenômeno ocorra na maioria das vezes e de maneira insistente. A fortuna crítica de Rosa não vê problema no tipo de construção em *Grande Sertão: veredas*, é perceptível que no poema o significado é outro.

Por fim, em ‘Águas da Serra’ o estranhamento liga-se ao rítmico poético, fenômeno encontrado nos vinte e dois versos. É nesse ponto que as colocações de Affonso Ávila acerca da construção de imagens podem ser proveitosas, em que pese o significado do estranhamento poético o texto literário enriquecido ou não, pobre ou não, maior ou não, tem certa autonomia poética. Para o crítico somente se chega à autonomia na medida em que o autor com a obra concretiza ou suscita o fenômeno do estranhamento (ÁVILA, 2012, p. 78.). Nesse sentido, insiste que a novidade da obra literária está diretamente relacionada com a sua capacidade de alterar a convencionalidade da linguagem. Evidentemente, “Águas da Serra” não se caracteriza pelos aspectos apontados acima, caracteriza-se pelo constante e regular desenvolvimento de procedimentos de concatenação, sendo um dos mesmos, os elementos linguísticos. O que pode atribuir-se de certa maneira o sentido de estética voltado para o campo da fenomenologia específica do ato poético segundo Ávila, ou seja, sua interpretação é a de que a palavra liberta a imanência lúdica contida em si, com isso prepondera a gravidade poética do verso. Enquanto jogo aberto e livre o estilo desafia a própria elaboração.

A ideia do estranhamento condiciona a circunscrição do tema central, além condiciona à circunscrição da tematização da água, aspecto de ordem visual com múltiplos significados, a conjugação desses significados produz o que podemos considerar como imagem ou imagens em processo, “Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece”²⁵¹. A temática da água, peça retórica do jogo poético dissemina, pelos versos, a própria pluralidade de seu significado transformando em imagem. Tanto quanto o ritmo o signo ‘água’ assume função retórica. No caso dos versos em “Sono das Águas” a especificidade da construção demonstra duas curiosidades, primeiro a

²⁵¹ Idem ibidem, 1982, p. 131.

construção do verso não é tão uniforme quanto a construção das imagens. Dessa maneira elimina-se qualquer processo figurativo que movimente bruscamente o ritmo dos versos. A título de exemplo tem-se as metáforas, as comparações e as analogias, resta, então, às palavras significarem o que não significam em sua referencialidade. Diferentemente, a construção das imagens é recurso harmonizador como também elo entre o sensível e a realidade, é por meio do procedimento que o lirismo acontece e exerce múltiplas funções dentro da supremacia da imagem. O certo é que se tem a caracterização da recorrência, vê-se repetir o mesmo exercício poético abaixo:

No Araguaia - IV

- 1** Quando Coroisurecê escondeu atrás da perobeira,
e Articum-uassú caiu morto da batelão,
empalitado de flechas como um ouriço afogado,
o rio o levou para um remanso bonito,
5 forrado com todos os lírios d'água:
nelumbos azuis, nenúfares rubros e ninféas alvas.
Um lençol de garças se abriu por sobre o poço,
Um martim-pescador verificou a morte, com bicadas,
e os marrecos, de barrete cor de folha,
10 colete pardo e colarinho branco,
grasnaram longos réquiens pelo ar.
Lontras choramingaram.
E, até a hora de chegarem as piranhas,
houve um extenso luto de asas nas árvores da margem.
15 O rio parou todo marulho no remanso,
mas não deixou de correr, porque tem pressa
de descer para a foz, no Grande Rio,
onde borbulha,
nos dias equatoriais, nas noites amazônicas,
20 abraçado ao Tocantins, rolando juntos
para o suicídio no mar... (ROSA, 1997, p. 117)

Não resta dúvida que, não nos propomos a fazer análise circunstanciada do poema, apenas citamos a título de ilustração. Voltemos, então, ao romance de 56. De fato, encontramos no romance imagens que lembram versos de *Magma*, o próprio Riobaldo oferece uma imagem sobre o significado de início e fim que é importante para análise, “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e chegada”²⁵², chama-nos atenção o fato de que se encontra nos poemas

²⁵² Idem ibidem, 1985a, p. 33.

imagens em que a relação direta com termos acima é perceptível, pode-se citar ‘meio’, ‘metade’, ‘parte’, como vemos nas expressões a seguir: “[...]no meio da noite, uma hora morta[...]”]; ainda, Rosa mostra predileção por construções relacionadas com profundidade, a ponto de seus versos jogarem com o par profundidade/superficialidade das coisas, “[...] nos grotões fundos./ E quem ficar acordado,/ na barranca, a noite inteira, ou, que vem subindo lá das profundas[...]”²⁵³e, mais, “Tem até tortas rezas de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em **fundo de poço**; o diabo dentro delas dorme: são o demo” (1985, p. 11, grifo nosso). Ou mesmo, como encontramos nas palavras de Riobaldo ao se referir ao ‘meio dia’ e o contexto das ‘chuvas’, destacado nos fragmentos abaixo:

As *chuvas* se temperaram... (p. 31); De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira **d’água** (p. 31); [...] que Medeiro Vaz ia experimentar passar de banda a banda o liso do Suçuarão (p. 31); [...]esse, Liso do Suçuarão, é o mais longe [...]” (p. 32); se emenda com si mesmo. *Água*, não tem. (p. 32); Diadorim estava me esperando. Ele tinha **lavado** minha roupa[...]; Às vezes eu **lavava** a roupa, nossa. (p. 32); Me vim *d’águas* frias (p. 34); **Não sou homem de meio-dia com orvalhos**[...] (p. 34); **Som bom de chuvas** (p. 43); Cada um pegava sua cabaça *d’água*, e na capanga o diário[...](p. 43-44); [...] em ponto, nas frescas beiras da **lagoa**[...] (p. 44). (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 31- 44, grifos nosso).

A variedade estilística das frases acima é vista nas últimas estrofes de “Sono das Águas” no qual a singularidade na verdade estabelecida visa manter o ritmo breve. O verso encontra a medida certa da brevidade nas locuções adverbiais e nas séries intermináveis de adjetivos, como se ver na segunda estrofe do poema, “Águas claras, barrentas, sonolentas, / todas vão cochilar. / Dormem gotas caudais, seivas das plantas, / fios brancos, torrentes. / O orvalho sonha/ nas placas da folhagem. / E adormece/ até a água fervida, / nos copos de cabeceira dos agonizantes...”²⁵⁴. De fato, os versos líricos de Rosa têm de certa maneira valor literário, por isso persistimos em analisar a expressividade e a espessura dos versos, cuja potência criativa, quando há, encontra-se na criação de expressões singulares, às vezes de caráter extravagantes, às vezes não. “A forma está, pois com Petrarca elevando-se a um absoluto.” (INVENÇÃO DA POESIA MODERNA, 1996, p.189), frase dita por Giuseppe Ungaretti ao estudar o escritor italiano, de maneira contrária a frase aplica-se aos versos de

²⁵³ Idem ibidem, 1997, p. 66-67.

²⁵⁴ Idem ibidem, 1997, p. 66-67.

Rosa, o conteúdo em Rosa eleva-se ao absoluto, é bom frisar que o procedimento não exclui a forma.

É o caso por exemplo de mencionar desde logo poemas em que predominam o título de cores ou, já de fato fazer referência ao conto “Uns Inhos Engenheiros” e a variedade de imagens líricas em que o lirismo amoroso predomina. No primeiro caso a incidência se dá por meio do aspecto visual, já, quanto ao segundo, a prosa, a pluralidade significativa das construções das frases em parte e por analogia aproxima-se do discurso do poema que objeto de análise, no caso específico o apelo ao pensamento e às ideias não predominam. Na estrofe acima a percepção do eu-lírico volta-se inicialmente para a contraditoriedade, não há relação entre claras/barrentas/sonolentas, as imagens compõem o verso por meio de festividade sonora e semântica. Em relação ao primeiro caso a presença da vogal ‘a’ exemplifica a festividade poética, já, quanto ao segundo caso, ‘águas’, ‘gotas’ e ‘orvalho’ são termos que prevalecem e para os mesmos dirigem-se às ações, principalmente os verbos de natureza clarividentes ‘sonha’ e ‘adormecem’.

É curiosa a construção da estrofe impulsionadas e movimentadas por meios lúdicos, contrastante fenômeno e duplicidade de termos (águas, claras-águas- fervidas) incomum no estilo rosiano de compor versos. A construção do estilo poético procura na determinação de limites e precisão de contornos suas características principais. À medida que os limites verbais semânticos sonoros fônicos destacam-se a imagem adquire caráter visual como forma de qualificar o objeto ou a realidade, exprime de maneira graciosa a expressão poética extremamente lúdica.

Toada da Chuva,

El neobarroco sería, así, una prolongación del arte y la literatura modernas; sería una etapa crítica de la modernidad estética, es cierto, pero tal vez un nuevo avatar en la tradición de la ruptura. Ya para los que ven el espectáculo lúdico de las formas barrocas como signo de una alteridad (re)emergente ante el colapso de los pensamientos del progreso y los finalismos de la Historia, esos reciclajes son nada más y nada menos que el síntoma de cierto pesimismo (¿un nuevo «desengaño»?) que caracteriza la era del «fin de las utopías» en este fin de siglo y de milenio.²⁵⁵

²⁵⁵ CHIAMPI, Irlemar, “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”: Criterios. Revista La Habana, nº 32, 1994, p. 4. “O neo-barroco seria, portanto, uma extensão da arte e da literatura moderna; seria uma fase crítica da modernidade estética, é verdade, mas talvez um novo avatar na tradição de ruptura. E para aqueles que vêem o espetáculo ridículo de formas barrocas como um sinal de alteridade (re) emergentes antes do colapso dos pensamentos de progresso e finalismos da história, estes materiais recicláveis são nada mais,

Talvez, surpreenda o fato de iniciarmos a análise do poema acima com citação de Chiampi (1994), acerca do Neo-barroco, na verdade, o que nos interessa diretamente com a citação é apropriar-se do sentido empregado para ‘novo avatar na tradição de ruptura’ e os significados que podem ser retirados da citação e a relação desse sentido com o que a pesquisadora considera como ‘espetáculo lúdico’. Existem três razões pelas quais se pode dizer que determinados poemas da coletânea em espacial “Toada da Chuva” podem ser analisados com base nas discussões sobre o contexto do lúdico. A primeira razão liga-se ao processo de criação, à articulação do poema e à elaboração poética, peças fundamentais na constituição dos poemas, a essa razão liga-se o fato de que a força da expressão poética, como afirma o teórico do ritmo, muitas vezes encontra-se na maneira como “ No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras juntam-se e separam-se atende, no caso, a princípios rítmicos.”²⁵⁶, na construção do poema acima citado é possível verificar exatamente em seu fundo poéticocerto ritmo temporal que leva em conta a junção e a separação de expressões, palavras e sinos que em parte podem ser analisados por meio das considerações teóricas anteriores.

As cinco estrofes do poema trazem na estrutura movimento rítmico pautado na distribuição de termos que revelam determinado tempo, também, pode-se deduzir que o desenvolvimento do ritmo temporal adquire significado de expansão sedutora²⁵⁷, cujas peculiaridades legitimam a inventividade poética. Na verdade, o poema canta o passado e o presente, as mãos, o céu, as portas, as cidades, as janelas, os altares, calçadas, goteiras são através dos termos anteriores que se vê desenvolver o ritmo dos versos. Conforme Paz, para o ritmo acontecer é necessário que se tenha um conjunto de frases, uma ordem verbal. Por analogia os versos correspondem a esse conjunto de frases, apontados por Paz, e neles há uma ordem verbal com intensidade e variação específicos. É bastante interessante a maneira como as ideias não chegam a corporificar os versos e o quanto ganha densidade o jogo específico da linguagem que explode em sentidos e alusões, como lembra o teórico. Retomamos o sentido aplicado à ordem verbal. É evidente que a intensidade dos versos exige

nada menos do que o sintoma de um certo pessimismo (a nova "decepção"?) que caracteriza a era do "fim das utopias" neste século e milênio". (tradução nossa).

²⁵⁶ Idem ibidem, 1982, p. 64.

²⁵⁷ Idem, ibidem, p. 68.

leitura atenta do conjunto que compõe o ritmo. Estudar os versos de “Toada da Chuva” tem enorme significado pois possibilita analisar a constituição do ritmo e outras questões centrais, a flexibilidade da linguagem e a liberdade da composição do verso.

Desse modo, e sem perder de vista às questões centrais acima voltamo-nos, agora, para dimensões que seguem: a poética da água; a temática amorosa e suas variações como: a relação com dança, com elementos que compõem a poesia: estribilho, velha trova, com animais, com o ar, com partes do corpo humano; e, por fima temática religiosa de certa maneira ligada ao passado que o poema traz. Versos contidos e lúdicos, a força epicentral do poema é o conteúdo. Além do mais é singular o fato de que o eu-lírico aparece logo de início e com marcação personalizada, o que não ocorre na maioria dos poemas. Vejamos:

Toada da Chuva

- 1 Chove e faz frio.
Posso vir ao passado,
porque a chuva cai, em estribilho
de dedos brancos num teclado manso,
- 5 Disciplinada, como uma velha trova.
E o meu passado é frio....
- (chuva fina,
Chuva fria,
desafiando sem cessar...
- 10 Ontem foi dia de festa,
e a chuvinha veio, lesta,
todas as flores regar.
Hoje é manhã de finados,
os túmulos já estão lavados,
- 15 e a chuva não quer parar...)
- Vara o ar um feixe
de flechas oblíquas,
ferindo nas poças mil mariposas,
que ruflam, doidinhas, as asinhas de água.
- 20 Nas lagoas do asfalto, círculos convergentes,
entretangentes, a abrir e a fechar.
E da beira de um telhado,
cai, comprido e constante, um jorro claro,
que espirra na calçada,
- 25 onde uma aranha de vidro esperneia,
pendurada
de um fio de sol molhado.
- Chuva bela,
chuva leve,
- 30 que debulhas no ar...

- Se és tão triste nas goteiras,
 por que tuas mãos, zombeteiras,
 vêm nas vidraças tocar?!
- 35 _ “Mas, junto a cada goteira,
 se há sempre um poeta a escutar?!...)
- As mãos da água,
 frias mãos de fada,
 correm dedos longos,
 alisando as arvores, tateando as casas.
- 40 Cada folha verga, sob as grandes gotas,
 cada casa esfria, sob as telhas úmidas.
 (Chuva santa,
 chuva clara,
 como a toalha de um altar...
- 45 Por que tanta coisa impura,
 tanto pecado e amargura,
 daqui não podes lavar?!
- _ “Quanto mais desço, a enxurrada,
 mais suja não vês rolar?!...”
- 50 Nas portas, nas janelas,
 sob os toldos,
 gente parada, como insetos presos.
 Quando passar a chuva,
 toda a cidade destapada e clara,
- 55 Pensarão, talvez, que não mais os isolam
 Muitas outras campânulas de cristal...
 (Chuva boa,
 Chuva meiga,
 que assim me vens consolar...
- 60 Se no céu estão chorando,
 porque preciso chorar?!)²⁵⁸

Sessenta de um versos e cinco estrofes compõem o poema “Toada da Chuva” faz parte do conjunto de oito poemas longos da coletânea, entre outras peculiaridades encontradas os versos recorrem ao terreno da repetição de termos, palavras, conjugações verbais, pontuação gráfica e imagens. Nesse sentido, “Toada da Chuva” representa um espaço em que invocação e convocação no sentido que lhe aplicou Paz (1982), entendida como manifestação temporal, “O poema é tempo arquetípico, que se faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo”²⁵⁹ afirmação de grande significado, para a discussão pretendida o eu poético se desenvolve durante a partir de imagens em que o tempo se faz

²⁵⁸ Idem ibidem, 1997, p. 118-121.

²⁵⁹ Idem, op. cit., 1997, p. 78.

presente de maneira intensa. É o que vemos surgir nos seis primeiros versos: “Chove e faz frio./Posso vir ao passado,/porque a chuva cai, em estribilho/de dedos brancos num teclado manso./Disciplinada, como uma velha trova./E o meu passado é frio...”²⁶⁰, percebemos nesse versos o interesse persistente em revelar a posição do eu-lírico com o passado, tanto é que, o deslocamento para o passado tem significado específico, apontar a relação do ‘eu’ com o tempo.

A relação anterior tem como premissa a recriação do tempo que ocorre por meio de elementos dispares, entre eles, a referência à parte do corpo humano, o tempo poético se apresenta estilhaçado assim como é estilhaçada a apresentação do corpo. Outro aspecto importante que passamos a apresentá-lo desde logo, o poema inicia seu canto indicando a cor dos dedos, aliás cor predileta e predominante nos versos de acordo com o que levantamos. Por outro lado, as incidências sonoras da primeira estrofe revelam a liberdade com que nos versos se compõe a plasticidade da composição: cinco palavras com o fonema ‘p’ e uma sequência de palavras com o mesmo fonema, ‘Posso vir ao passado,/porque’; sequência de palavras com o fonema [f] no primeiro verso, ‘faz frio’; e, do fonema [d] no quarto verso, de dedos; o uso sequenciado da vogal (o) e (a) que tende a se repetir nos versos seguintes; ainda, o caráter semântico da conjunção explicativa do segundo verso; além da existência de rima pobre no final do primeiro e sexto verso; por fim, citação de termos como ‘estribilho’ e ‘velha trova’ que lembra às medidas velhas.

A métrica, embora não receba análise detalhada o verso mantém elementos recorrentes, tendência à construção de apoios ritmos como é o caso do caráter recitativo que toma conta do poema, aliterações excessivas que acaba por empobrecer o verso, como por exemplo, o quarto verso da primeira estrofe. Projeta-se no verso esquema rítmico singular e rima pobre, como é o caso da segunda estrofe, “**chuva fina,/Chuva fria,**/desafiando sem cessar.../Ontem foi dia de **feira,**/e a chuvinha veio, **lesta,**/todas as flores regar./Hoje é manhã de **finados,**/os túmulos já estão **lavados,**/e a chuva não quer parar...(grifos nossos)”²⁶¹, os versos giram em torno da palavra ‘chuva’ e suas poucas variantes, ‘chove’, ‘chuvinha’; ademais, ao longo do poema, as adjetivações para ‘chuva’ não trazem nenhuma força poética, [chuva fina,/Chuva fria ou chuva bela,/Chuva leve ou chuva santa, chuva clara, e chuva boa, chuva meiga], apenas modificam de acordo com a localização na estrofe a qualificação do

²⁶⁰ Idem, op. cit., 1997, p. 118-121.

²⁶¹ Idem ibidem, 1997, p. 118-121.

termos entre as qualificações existe uma que se destaca a tentativa de personificação da chuva, ‘chuva meiga’.

Noutra direção, recorreremos à ideia de evocação²⁶² no sentido que este termo recebeu pelo crítico mexicano para compreender pontos fundamentais, valemo-nos do termo para analisar procedimentos incomuns como por exemplo a ideia de ‘imitação’. Paz (1982) vale-se de conceitos aristotélicos e recupera um dos conceitos de poesia o que leva o teórico a acreditar que a poesia é reprodução imitativa²⁶³, concepção leva o teórico a defender que o poeta ao escrever convoca um passado, ora, que passado?. Outro problema relacionado com a linguagem está diretamente relacionada com a problemática relação dos eixos de expressão e de conteúdo, no poema encontra-se diretamente ligada ao fato de que o verso de Rosa credita enoem valor a liberdade da composição e à flexibilidade da linguagem que em alguns casos é de natureza primitiva. Não é caso da primitividade do verso, o problema está relacionado com a maneira como o verso não dá conta da tensão entre os dois eixos, há de fato uma insuficiência articulatória sob o ponto de vista dos eixos.

A título de exemplo pode-se afirmar que a forma primitiva com que se compôs a terceira estrofe é concebida como forma de reflexão. Dos doze versos apenas cinco não tem o fonema [f] e quando o mesmo aparece evoca-se uma série de palavras em que o fonema [c] predomina, cria-se paralelismo insurgente, versos sobre versos com sonorização oposta: versos vinte e três e vinte e quatro. Construção análoga ocorre na segunda estrofe. Em direção oposta parte considerável do poema “Toada da Chuva” apresenta propósito estético em tipo de estrutura que não mais fixa, mas unifica e nivela seu conteúdo aos demais poemas da série, o que chama à atenção é a forma ininterrupta dos versos construídos para atender determinada metaforização rítmica. Aos poucos no decorrer das estrofes os versos estilhaçam-se o conteúdo e como isso acontece?. Ora, com conteúdo disperso, estilhaçado e em desalinho o verso deixa de ser uma unidade homogênea e passa a ser uma unidade heterogênea ligada diretamente ao tempo.

Ora, o contrário existe, a junção de determinados elementos compõe a construção do tempo, o advérbio de tempo ‘ontem’ interliga a primeira estrofe à segunda que aparece rodeada de imagens ligadas à água, não é somente o aspecto a constituir-se fortemente, a religiosidade também. Na quarta estrofe a linguagem está aberta a formação de substratos lúdicos, ao tomar por base essa proposição, outros sentidos podem ser atribuídos e

²⁶² Idem, op. cit., 1982, p. 78.

²⁶³ Idem ibidem, 1982, p. 80.

incorporados à análise das imagens, principalmente quando verificado que estranhamente os ‘dedos’ foram substituídos por ‘mão’ e que ‘estribilho’ e ‘velha trova’ foram substituídos por ‘poeta’; já, na quinta estrofe a imanência lúdica acentua-se nos detalhes ligados aos ‘dedos’ que voltam a aparecer. A estratégia é relacionar perspectivas distintas para leitura dos versos pela dimensão religiosa, ‘chuva’ ganha a dimensão da santificação, é incorporada à claridade divinizada do objeto, a água. Por outro lado, em *Grande Sertão: veredas* o termo ‘chuva’ é significativo na composição discursiva da narrativa acerca da água:

As **chuvas** se temperaram (p. 31); Aí, as noites cambando para o entrar da **chuvas**, os dias mal.(p. 65); Antes de lá, inchou o tempo, para chover. **Chuva** de desenraizar todo pau, tromba: **chuvão** que come terra, a gente vendo. (p. 73); E deu a panca, troz-troz frote, como de propósito: uma **chuva** de arrobas de peso. (p. 73); com a estrampeação da **chuva**, aos poucos ouviram(p. 74); Quando estiou a **chuva**, procuramos o que acender. (p. 74); [...] uma carga de chumbo grosso ou **chuvas** de pedras. (p. 75); [...] desmancho empapado de chão, a **chuva** ainda enxaguando?.(p. 88); Melava de **chover** baixo, mimelava. (p. 88); [...]volta do gerais para a caatinga, logo que **chuva chovida**. (p. 93); Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, por causa das **chuvas** numa viagem [...](p.103).²⁶⁴

A tendência de utilizar determinadas expressões parece ter solidificado-se na coletânea, e parece ter contribuído para a construção de expressões em textos posteriores do escritor, a descrição anterior demonstra a capacidade de Rosa em criar espaços de representação que revelem o sino ‘chuva’, cada etapa da construção de Rosa é marcada por um especial tratamento ao objeto, vejamos como na coletânea a ‘chuva’ anha destaque no título do poema:

Chuva

- 1 Vai chover chuva de vento.
Já estou sentindo um cheiro d’água,
que vem do céu cinzento.
As formigas lavadeiras cruzam o quintal
- 5 em filas compridas de correição.
Minhocas brotam à flor da terra.
— Eh aguão!...
- 10 A chuva vai vir da banda da serra,
porque o João-de-barro abriu a sua porta
virada para o sul.
As sementinhas do meloso seco
devem estar dançando na poeira.

²⁶⁴ Idem ibidem, 1985a, p. 31-103.

- Eu não ouvi o primeiro trovão,
mas o zebu está escutando,
15 com a cabeça encostada no chão.
- Três urubus passam no alto,
em vôo lento,
em reta longa.
Vão para as lapas dos lajedos.
20 "Vai fazer tua casa, Urubu!...
Tempo de chuva aí vem, Urubu!..."
- Já deve estar chovendo nas cabeceiras da serra,
porque o ribeirão engrossa, cor de terra.
Vai chover chuva de vento.
25 Os bois vêm correndo, pasto abaixo,
procurando as árvores do capão.
- Vai invernar...
Eu hoje amanheci alegre,
querendo cantar...
O vento já chegou nas casuarinas,
30 e o sapo saiu de debaixo da laje
para um buraco no meio do pátio
onde vai se encher uma lagoa.
— Eh aguão!...
— Olá, José, arreia meu Cabiúna,
35 liso do casco à testa,
preto do rabo à crina,
que eu vou sair pelo cerrado afora,
a galopar, com a chuva me correndo
atrás...
- Ela já vem, branquinha, cheirando a água nova,
e a serra está clarinha, neblinando...
A chuva vem rolando, vem chiando,
e o vento assoviando
— Galopa, Cabiúna, que a água vem vindo,
45 e as sementinhas do meloso seco estão dançando...(ROSA,1997,p.142-144

No entanto, voltemos ao poema anterior e à composição de suas rimas finais. Nessa região de extrema energia poética a fusão de determinados elementos acaba impondo o estilo ao verso, na quarta estrofe há em dois versos repetição do mesmo som, através da mesma palavra, por exemplo, versos trinta e um e trinta e quatro. Apesar de ser traço forte na composição encontramos versos em que predomina o estilo alostrófico²⁶⁵ embora existam outras variantes como por exemplo versos com sons idênticos ao final.

²⁶⁵ Cf. Hênio Tavares: um poema é de natureza alostrófica “Quando as estrofes componentes de um poema são todas de estrutura diferente” (1996, p. 210).

As indicações acima mostradas são importantes porque registram o estilo típico de composição dos versos, isso não significa que o aspecto seja menos importante pelo contrário a densidade do verso do poema é composto, na maioria das vezes, pelos conjuntos de muita permeabilidade referencial. Até se chegar à terceira estrofe quando o uso de cacofonia se faz evidente, aliás de forma desgastante no primeiro verso « Vara o ar» ou mesmo no segundo poema, primeira estrofe, ou décimo verso « parar a queda e o sono». O fato é que a falta de inventividade passa a ser entendida como limitação de recursos poéticos, o que se traduz como simplicidade operatória transformado e canalizado por princípios reguladores imbricados em construções versificatórias que protagonizam até certo ponto mínima produção estética. A esse respeito e ao estudar textos pouco criativos Affonso Ávila fala em *torneios* repetitivos do jogo poético²⁶⁶, recurso encontrado no poema, seja no início, no meio ou ao final, citamos como exemplo o final dos versos 01, 06, 07, 08, 16, 21, 22, 27, 28, 29, 42, 43, 57, 58, nos mesmos há repetições de palavras comuns que convocam ou lembrar os estribilhos ou refrãos, na verdade os versos dessa natureza são associados à ideia de pouca inventividade na estrutura do verso. “No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana” (PAZ, 1982, p. 25), de certo modo é o que vemos acontecer nos versos de “Toada da Chuva”.

Tais problemas, ligados à originalidade primitiva são discutidos noutra perspectiva por Ávila (2012), segundo o pesquisador o problema associa-se a obras de escritores Barrocos, naquele contexto específico, na maioria das vezes encontram-se representados pelo humor. Pode-se destacar inclusive o que na maioria agrega-se à semântica do cotidiano e do prosaico, o que para o pesquisador evidentemente resultaria em frases poéticas com matizes de coloquialidade e afetividade, as duas visões, embora distanciadas entre si podem ser utilizadas para pensar o nosso objeto porque apontam na direção seguida na análise. Os versos de *Magma* são atraídos por tais características. O direcionamento aplicado à sua composição o método composição dos poemas tem na mais profunda aplicação o que se pode atribuir de primitividade, o estilo tem em conta um certo ar humorístico porque recorre a um tipo de elaboração incomum. Embora existam diferenças marcantes entre a composição de um poema e outro as marcas de coloquialidade e afetividade são efetivas, não existem dúvidas de que às recorrências tornam a linguagem muito próxima do que foi considerado como semântica do cotidiano.

²⁶⁶ Idem, op. cit., p. 121.

Pode-se, então, a partir deste fenômeno voltar à Paz, “A frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando.”²⁶⁷, a linguagem flexível encena o grande conflito, a natureza sentimental, a emotividade nunca é apresentada de maneira clara, de certa forma essa é a característica que se sobressai em boa parte dos poemas. O destaque maior é sempre o objeto ou arealidade ou ambos. Outra evidência contribui para a elucidação dos versos rosianos, as inversões, é comum a transformação de objetos em seres, a partir da quinta estrofe o objeto ‘chuva’ ganha forma e vida humana como vemos nos versos seguintes: “As mãos da água,/frias mãos de fada,/correm dedos longos,/alisando as arvores, tateando as casas.”²⁶⁸. Os versos anteriores são incomuns na coletânea, também é incomum em *Sagarana* e *Grande Sertão: veredas*. Da personificação da ‘água’ passa-se em seguida para o tom religioso: “Chuva santa,/chuva clara,/como a toalha de um altar.../Por que tanta coisa impura,/tanto pecado e amargura,/daqui não podes lavar?!/_ “Quanto mais desço, a enxurrada,/mais suja não vês rolar?!...”²⁶⁹, finalmente outro sentido é aplicado, o de bondade ao final da estrofe, ‘Chuva boa,/Chuva meiga’.

Em *Grande Sertão: veredas* encontramos imagens análogas aos versos anteriores. No fragmento abaixo a imaginação criadora do escritor inverte a imagem e, ao invés de ‘Chuva Santa’ teremos ‘Santas águas’. A persistência por determinadas expressões leva o escritor a permanecer com a imagem, entretanto, em 56, o estilo adquire profundidade semântica, amplia-se o campo de sentido, como se pode ver a seguir:

Mas pudemos chegar na beira dos-bois, e na **Lagoa** Suçuarana, ali se pescou (p. 51); E seguimos o **corgo** que tira da **Lagoa** Suçuarana, e que recebe o do Jenipapo e a Vereda-do-Vitorino, e que verte no **Rio** Pandeiros – esse tem **cachoeiras** que cantam, e à *d’água* tão tinto, que papagaio voam por cima e gritam, sem acordo: - É verde! É azul! É verde! É verde!... E longe pedra velha remeleja, vi. *Santas águas*, de vizinhas”. (ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 51-52, grifos nosso)

Ainda, na linha do que vimos expondo e para finalizar, é preciso insistir no fato de que em determinados versos a vontade estética do jogo²⁷⁰ prepondera, basta observarmos detalhes poéticos existentes entre os mesmos. Citamos os versos 44 e 45 aparecem depois

²⁶⁷ Idem, op. cit., p. 81.

²⁶⁸ Idem ibidem, 1997, p. 120.

²⁶⁹ Idem ibidem, 1997, p. 121.

²⁷⁰ Idem, op. cit., p. 89.

de processos criados por meio de comparação como por exemplo as comparações seguintes que alternam ‘pureza/impureza’, seguido por ‘pecado’ e ‘amargura’, em torno dos termos anteriores vê-se ser construído movimento em círculo. Já, em termos como ‘santidade da chuva’ há conteúdo que pretende limpar os significados atribuídos nos versos que têm os termos acima mencionados. De repente, e pela segunda vez a intimidade poética reaparece traduzida pela inclusão do travessão, se tem a presença do eu-lírico e do outro através dos verbos ‘vês’; o sujeito dos versos 57-58 foi resumido na conjugação do verbo ‘vens’ no verso 59. Desse modo, em momentos distintos do poema tem-se sujeitos distintos. Mais uma vez o terceiro e o vigésimo quinto versos trazem o pronome (ela), em seguida prevalece a segunda pessoa (tu) do singular. Por fim, com relação à flexibilidade da linguagem há outro fenômeno a ser mencionado, ou seja, a relação estabelecida entre o eu-lírico e o espaço e as transformações em curso no poema “[...]nas poças, nas lagoas, na calçada, nas goteiras, nas portas, nas janelas e no céu.” Nos parece ser expressões que fecham o ciclo de correspondências entre o eu e o espaço de maneira excêntrica, um dos centros da realidade poética mostrada nas poesias de Rosa com a simplicidade enumerativa o poema revela sua expressão.

Agora, em contextos distintos: “[...] no Ribeirão Entre-Ribeiros. (p. 69), [...] na beira do Rio Soninho (p. 88), no porto do rio-de-janeiro (p. 94), [...] no capim molhado meus pés se lavavam[...] (p. 111), [...] tive outras lágrimas nos olhos bobos[...] (p.115). As expressões fazem parte do contexto de produção do romance de 56, reaparece a mesma estrutura frasal do poema “Toada da Chuva”, por analogia a flexibilidade da linguagem permite afirmar que a coloquialidade e afetividade é marca comum entre as duas realidades literárias parecem quando comparadas assumirem contornos diferentes. Em *Magma* a coloquialidade é estilo, acima a expressão da coloquialidade faz parte do sistema estético que é de natureza complexo e não determina em si o estilo da narrativa. A realidade do verso tem no aspecto anterior seu fundamento, recurso que traz leveza poética. Apesar dos recursos existirem como elemento orgânico na poesia, muitas vezes, são considerados pouco poéticos.

Por fim, o caráter religioso. “O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação”(PAZ, 1982, p.135), a tensão é significativa para pensar os versos, existem expressões que por causa do desenvolvimento da coloquialidade é quase impossível perceber a tensão do ser poético. O

problema é explicado pelo sentido extremo das palavras e o que há entre às mesmas, no caso, a vertente religiosa cristã desenvolve-se pela relação que as palavras mantêm na execução das imagens, o que na prática é incomum. Temos na última estrofe significados de várias ordens e sentidos, registram-se essas ordens e sentidos em palavras como: ‘impura’ e ‘pecado’, ‘toalha’, ‘altar’, ‘círculos’, ‘água’, ‘céu’ e ‘santa’. A grosso modo a sequência anterior forma o aspecto religioso do poema, o arranjo das palavras é suficientemente indicado para provocar tensão, ao mesmo tempo os termos parecem ser apenas signos de um contexto em que a fala predomina, o que parecer ser um ‘silêncio’ e não significação.

Antes, é oportuno lembrar ainda que as marcas da dimensão recorrem à necessidade comparativa sem exagero recurso aliás que aparece três vezes no poema, no quinto verso, na comparação da chuva com as marcas da velha poesia; entre os versos 44 e 45, menção às marcas do cristianismo; e, no verso 52, onde se compara insetos a pessoas. Na verdade, é justamente sobre o segundo conjunto que recai a análise, a conotação religiosa cristã que perpassa o poema, na verdade os termos são simbolicamente relacionados com a religião parecem ter como segunda função tensionar a expressão. À propósito, [cousa, tanto, portas, janelas, toldos, gente, insetos e cidade] são signos que se correlacionam aos termos religiosos e tencionam-os, podem ser vistos como inclusões incomuns no verso, ou seja, não estão associados ao contexto, mas dele participam efetivamente. E participam de maneira incomum, as vezes para denotar fala, silêncio e não significação, pois é o contexto que provoca a tensão, é no ponto estabelecido que a poesia vive o momento tensivo, a insurgência polarizada de ser e não ser.

Ainda, de acordo com Paz, “[...] de outro, creio que a empresa prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância frente à religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um novo “sagrado” [...]”²⁷¹, discussão que parece representar a inserção temática religiosa cristã no poema. O aspecto ‘beligerante’ é controverso, mas, ainda que a tensão se resuma ao extremo da palavra, são, pois as palavras o extremo do extremo da tensão e não a linguagem em sua extensão. Aliás, não é incomum, nos poemas, versos com essa característica, maioria das vezes, o conteúdo aparece disperso em fragmentos ou em palavras, mesmo assim, o campo figurativo não se modifica e não se altera. No caso específico as menções temáticas e os termos de cunho religioso não se encontram distribuídas no poema, fazem parte de um bloco sólido. Conteudisticamente a dimensão de

²⁷¹ Idem, op. cit., p. 142.

cunho religioso proporciona ao universo do poema algo simétrico ao universo barroco. Tal vislumbre acentua-se na segunda estrofe quando o tempo é marcado por termos como ‘ontem’ e ‘hoje’, a primeira parte do poema tem relação com ‘festa’ e com ‘dia’.

Por fim, o verso rosiano que no mesmo tem tamatizado o contexto religioso não perde o caráter polissêmico²⁷², fenômeno que intensifica versos entre 42- 44, 50-61. Os acréscimos e as contínuas associações terminológicas aumentam os processos polissêmicos dos versos, como os exemplificados a seguir: ‘frio/frio’, 1-6 versos; ‘passado/passado’, 2-6 versos; ‘lesta/festa’, 10-11; ‘feixe/flechas/ferindo/ruflam/asfalto/fechar’, terceira estrofe. No núcleo central dos versos os verbos no infinitivo aparecem envoltos às vezes, por substantivos simples e abstratos e raramente concretos, além de termos nominativos seguidos de verbo ou locução verbal e qualificativos com função adjetivada; enfim, em algumas situações o ritmo sonoro é determinado por partículas completivas aditivas, noutros momentos o ritmo poético é resultado de associações de artigos e preposições com função relacional. Aspectos que realçam o verso, realçam o poema e, conseqüentemente realçam o estilo de *Magma*.

Águas da Serra,

“Águas da Serra”, primeiro poema do livro publicado em, 1997 pela Nova Fronteira, com desenhos de Poty e capa de Victor Burton. Poema descritivo, denso e catalisador, construído por inteiro é composto por vinte dois versos e uma estrofe, caracteriza-se por constante e regular desenvolvimento do assunto, uniformidade temática, versos compactos, breves e simplicidade na construção do ritmo e na variedade de imagens. Justamente, são pelos aspectos que adentraremos no poema a fim de analisar o conteúdo, assim recorreremos à Wolfgang Kayser (1985), e as discussões sobre a obra literária, do ponto de vista teórico as ideias mostram com propriedade problemas relacionados com o conteúdo. Em suas interpretações sobre a obra de arte literária o estudioso da teoria literária e conhecedor das especificidades do texto literário afirma que o conteúdo é estrutura com certo

²⁷² BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Paris: Ed du Seuil, 1996, p. 40.

grau de complexidade, sua visão parte de princípios elementares como os motivos²⁷³ e leitmotive (grifos do autor), entre as inúmeras defesas acerca dos termos anteriores afirma que os motivos centrais quando se tornam recorrentes na totalidade da obra alteram, modificam e aplicam novo sentido ao conteúdo. O método utilizado traz implicações de ordem teórica que podem ser tomadas analisar o contexto de *Magma*, o que afirma o estudioso da teoria da literatura, principalmente sobre os motivos de fato tem inteira relação com os procedimentos poéticos utilizados em “Água da Serra”.

Salientamos que a intensidade relativa de cada elemento que compõe o poema atende de fato ao alcance teórico. Basta ver o quanto os motivos são sustentáculos comuns, matizes, pilares que alicerçam e trazem organicidade ao conteúdo do poema: o dilema amoroso, as festas, os rituais religiosos e a tematização da água, canto, verdade, vida, paraísos, pensamentos, caminhos e Deus. Na verdade, o poema gira em torno desses motivos poéticos, para verificar a importância do desenvolvimento dos mesmos teríamos que dispor de um único capítulo, o que não nos ocorre fazer. Portanto, recortamos entre os motivos principais às imagens que tematizam a água, central neste capítulo. A fonte do poema consiste na no fato de que a exata medida dos acontecimentos, das ações ali desenvolvidas partem da maneira como se congregam os mesmos. O potencial do verso encontra-se em suas partículas sígnicas que atravessam as estrofes contaminam a carga dos signos distribuídos pelos versos.

Antes de continuarmos a análise tendo como referência a discussão de Kayser, é o caso de acrescentarmos princípios que Merquior (1968, p. 58), levanta ao interpretar a poesia de Mário de Andrade: “Disso se conclui: o que basicamente nos deve preocupar são as mediações entre consciência e linguagem, ou seja, as técnicas pelas quais esta se estrutura. É à medida que a linguagem amadurece que ela começa a se formular em consciência.”, como observado o crítico diferente de Kayser chama à atenção para o problema das mediações que ocorrem entre a consciência e a linguagem. No poema a relação ambivalente entre linguagem e consciência é marcante, é construída por meio de mediações com pequena frequência, na verdade as mediações quando assumem o sentido atribuído por Kayser tendem a ser recorrentes.

²⁷³ Kayser parte das investigações de Ernest Robert Curtius que concebe os motivos como “investigação de topos”. Kayser conclui que “Topos «são clichês fixos ou esquemas do pensar e da expressão» provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade-Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. (1985, p. 70).

Ora, segundo o teórico da literatura citado acima os motivos destacam-se à medida que se repetirem no texto literário, é fácil observarmos a conjuntura repetitiva dos motivos, porém a manifestação das ocorrências não é logo identificada, isso se dá basicamente por causa da ligação dos motivos a temática que é sempre de natureza diversa, ou mesmo, porque aparentemente o coloquialismo poético evidencia-se com mais força. Ora, nesse caso a própria inserção do coloquialismo verbal considerado um leitmotive. Outro ponto de vista é inserido na discussão, Octavio Paz, ao falar sobre o folclore e outras questões diretamente relacionada com a obra de arte faz a seguinte consideração: “A exploração do folclore, o uso da linguagem coloquial ou a inclusão de passagens deliberadamente antipoéticas ou prosaicas [...] são recursos literários que têm o mesmo sentido do emprego dos dialetos artificiais usados pelos poetas do passado [...]”²⁷⁴, no interior de “Águas da Serra” a presença de temas folclóricos é quase inexistente, porém, constitui-se ponto de destaque uso da coloquialidade, uso deliberado de passagens antipoéticas ou prosaicas, mas as questões antepostas caracterizam não apenas os versos, caracterizam, também, parte dos versos de “Maleita”, “Mil e uma Noites” e “Meu Papagaio”, principalmente a natureza verbal em que o uso da linguagem coloquial ou a inclusão de passagens deliberadamente antipoéticas são evidentes.

No caso do primeiro poema, pelo menos em parte, a forma prosaica de sua construção produz ao que se pode considerar como artificiosa concatenação dos seus elementos²⁷⁵, ressaltamos, o recurso não é inferior quando se analisa os versos rosianos e, sim, processo de consciência poética. Vejamos como determinados versos interpõem-se, tornam parte acessória de imagens em que predomina o aspecto prosaico. Citamos a primeira estrofe do poema. De fato, ao contrário do que pode parecer à primeira vista o motivo comum, o canto da água, acaba por repetir-se imagens em que a linguagem viva do povo predomina, recurso que é ser visto pela fortuna crítica da obra, como ingenuidade poética. Ao tratar de assunto similar Octavio Paz afirma: “O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, seus mitos, seus sonhos, suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas.”²⁷⁶, a partir dessa leitura chegamos à seguinte conclusão, no momento em que passa a predominar no poema as tendências mais secretas e poderosas da comunidade, como

²⁷⁴ PAZ, 1982, 51.

²⁷⁵ ÁVILA, 2012, p. 102.

²⁷⁶ Idem, op. cit., 1982, 51.

por exemplo aquelas encontradas na segunda estrofe de “Maleita” certa ingenuidade poética volta a se manifestar, principalmente nos versos em que a oralidade é apresentada através do travessão, de outra maneira, o que basicamente vemos na construção são as mediações entre consciência e linguagem, ou seja, a maneira como as técnicas utilizadas são colocadas na estrutura poética. Nesse sentido, na desenvoltura da frase poética a linguagem amadurece e tem-se a ideia de que no verso formula-se feixes de consciência.

O fato exposto anteriormente aparece claramente quando se analisa os conteúdos dos poemas acima, em especial a terceira e quarta estrofe de “Maleita”, por exemplo as referências ao Estado do Pará. Do ponto de vista temático a conotação é construída por motivos. Determinados motivos ao longo do poema repetem-se, o que coloca à mostra a extrema realidade entre a consciência e a linguagem, dito de outra forma, a consciência traumatizada pela historicidade²⁷⁷ compreende-se assim por que no poema temas como: o Estado do Pará, os animais, as doenças e a linguagem compõem o cenário, ou seja, referências históricas ganham dimensão poética. É o caso por exemplo da maneira como no poema a linguagem viva da comunidade, seus mitos, seus sonhos, suas paixões, se torna representada nas imagens.

Voltemos ao poema “Águas da Serra” e antes de mais nada à descrição das principais características, somente aos poucos vê-se a beleza poética surgir. Estilo simples, a ideia de estranhamento dos versos desaparece, resta o campo da sonoridade e da musicalidade que tem grande desenvoltura, é o caso da partícula aditiva [e] que inicia os versos 13, 16, 17, 18, 19, 20 e 21, a conjugação dos fatores mostra a dimensão do poema e o que nele há em relação aos motivos e *leitmotive*, é nessa seara poética que os motivos centrais das estrofes recorrentes em sua totalidade alteram, modificam e aplicam novo sentido ao conteúdo.

Ainda nesse contexto José Guilherme Merquior (1974), em artigo não muito recente analisa a poesia de Goethe, considera que em poetas do Modernismo o ‘amor’ e a ‘paisagem’ temas centrais de suas poesias, agora, encontram-se vazados por meio de verdadeira nomenclatura cósmica. É evidente o quanto essa matéria, ou seja, o quanto há de lirismo amoroso e paisagístico nos versos de Rosa, principalmente nos versos. Antes de detalharmos o lirismo amoroso detenhamo-nos no segundo caso de recorrência, a ‘paisagem’ em “Águas da Serra”. A poeticidade dos versos corre entre contextos diversos, finito x infinito, mundo x cosmo, claro x escuro, dia x noite, luz x treva, polaridades, aliás, que, de alguma forma

²⁷⁷ Idem, op. cit., 1974, p. 93.

suspendem a cadeia discursiva em que predomina as imagens ligadas à paisagem. Segundo, o verso mantém entre a realidade e a visão cósmica as polaridades anteriores como forma de minimizar o processo metafórico sem abandoná-lo. O que se caracteriza é substancial concentração de imagens onde predomina o que Affonso Ávila considera como, ‘translação metafórica’. Para o crítico o significado do termo é “[...] de prevalência mais conotativa que denotativa, a da operação lírica que, conferindo à palavra poética uma função mais fonética e plástica de coisa (grifo do autor) de imagem válida por sua mesma concretude verbal[...]” (2012, p. 95).

Aleitura proposta por Ávila acerca do significado aplicado à ‘translação metafórica’ bem pode representar os arranjos sonoros existentes no poema, principalmente aqueles arranjos em que as vogais predominam, como por exemplo o fonema do /o/ que tem no verso a função de trazer maior precisão e concretude. Isso é especialmente significativo do ponto de vista estilístico, é significativo verificar a ocorrência da distribuição das palavras. No terceiro verso sobrepõe-se a vogal /o/, verso antecedido por outro composto por única palavra (claras); a adjetivação da água vai de ‘claras’ para ‘soltas’, adiante os termos ‘água’ e ‘lágrimas’ participam do mesmo verso; ‘montes’ evolui para ‘montanhas’; o signo ‘eterna’ antecipa a palavra ‘Deus’, seguido de ‘paraísos perfeitos’; ‘luz’ (água) antecipa ‘trevas’ dos 22 versos 10 versos terminam com verbos; diferentemente 10 versos terminam com essa estrutura: [dos morros, do mais-adiante..., do sempre descendo, da montanha, da vida, da vossa fuga, dos paraísos perfeitos, de caminhos, do sem fim, além do verso, das mãos de Deus]. Enfim, nos versos há limitação no que diz respeito ao uso da preposição, os versos encontram-se substancializados e potencializados pela repetição da partícula (de) e suas contrações. Através dessa partícula vê-se construída a infinitude do cosmo, refletida nas imagens em que predomina a polaridade da imagem anterior, ou seja, na finitude. A função da locução prepositiva, nos versos, então, é surpreender e potencializar a expressão. Por esses motivos a prevalência de determinadas expressões é mais conotativa que denotativa, o que faz com o contexto lírico confira à palavra poética significação mais fonética e plástica de coisa, como afirma o crítico de imagem válida por sua mesma concretude verbal.

Outras características apresentam-se importantes como por exemplo as variações temáticas que temos no poema ‘canção e forças livres’ remetem à ideia de (literatura); ‘montanha’ tem significado aproximado à (história do cristianismo); ‘paraísos perfeitos’ relacionado com o (gênesis), passamos a exemplificar: “Qual terá sido a hora da vossa fuga,

quando as formas e as vidas desprenderam das mãos de Deus [...]”²⁷⁸, o ponto é importante, os elementos anteriores predominam e vivenciam caracterização plástica, qualidade que se repete em outras ocasiões.

De outro modo, a descrição pauta-se pela ironia uma vez que no poema a ‘verdade’ tem conotação de realidade; ‘Diques’ com o sentido de (narrativa diluviana); além é claro de (claro e escuro), (noite e dia), (Deus e luz), (águas, e lágrimas), (morros e montanhas), (formas e vida) pares temáticos que apresentam sentido correlacionados e sintetizam o lirismo paisagístico. Por fim, nas construções: Águas que correm/ claras/ do escuro dos morros/, cantando nas pedras a canção do mais-adiante,/vivendo no lodo a verdade do sempre –descendo... a característica principal é abstrair o tanto quanto possível, afastando, o tanto quanto se pode, o objeto de sua referencialidade, mas, não, apenas o que afirmamos anteriormente, as potencialidades fonéticas e sonoras são atribuídas e predetermina às variações que ocorrem, a título de ilustração: ‘morros’ e ‘lodos’ têm conotação importante, sobre os mesmos a função fonética é fortemente marcada pela presença do /o/.

Reconhecemos a qualidade das construções fonéticas e sonoras como já vimos apontando, Guilherme Merquior(1974), ao enumerar alguma característica do período, aponta entre às mesmas, a existência de fenômeno no qual é comum versos em que ocorrem a passagem de concepção mágica para concepção lúdica da arte²⁷⁹.A tessitura sonora do poema parte dessa visão o ritmo enfatiza o jogo irônico de seu próprio fazer-se e ao mesmo tempo determinados termos aparecem juntos com a finalidade de expor a proximidade dos sons como verificamos nos versos 4-5-11 e12. A forma como o advérbio ‘sempre’ é perturbador do ponto de vista lúdico, “do-sempre-descendo/ sempre correndo/sempre mais longe”; noutra direção os elementos sagrados pretendem não representar a própria crença como é o caso por exemplo do quinto verso e a magicidade que irrompe da palavra ‘montanha’; ainda, a variedade dos tempos verbais adquire visão decorativamente lúdica, correm *versus* cantando, vivendo, descendo; por fim, o jogo aberto dos conteúdos aparece em versos onde a ‘paixão’ se faz presente: enfim, “e novos amores em busca de caminhos” (verso 18), seguido de outros tantos com função de complementar o conteúdo introduzido pelo verso 18.

As considerações anteriores obrigam-nos a insistir ainda nesse ponto, ou seja, nas correspondências sonoras inabituais ao ouvido: “Águas que correm, / claras, do escuro dos

²⁷⁸ Idem, op. cit., 1997, p.15.

²⁷⁹ Idem, op. cit., 1974, p. 81.

moros,” a variação tem traços bem marcados, ao contrário a sonoridade dos versos anteriores principalmente entre vogais abertas e fechadas constitui-se por oposição. Para Olavo Bilac a vogal (o) tem significativa importância: “Esta tem toda a energia, quase como o A; porém é mais clangorosa, mais imperiosa, parece francamente aberta. Em descrições épicas o seu valor é notável sempre”²⁸⁰, o fio condutor do pensamento do estudioso da poesia e analista da importância das vogais nos versos mostra o papel que as mesmas podem desempenhar, principalmente, quando considerada a sistemática alternância de sons, citamos que existem cinquenta e uma vogal (o), alterna com setenta e cinco vogal (a) nos versos do poema. Do meio do poema em diante o emprego do aditivo (e) destaca a arquitetura poética binária, fechada e aberta, clara e escura, através de um processo rítmico pouco tradicional.

O terceiro verso é totalmente escrito com a referida vogal, seguido por outras tantas palavras que em sua maioria repetem a mesma formação; preferência por verbos no gerúndio, ‘cantando’, ‘vivendo’, ‘descendo’, ‘correndo’ e ‘dormindo’ destacamos a recorrência a tipo de conjugação que enfatiza novamente o uso deliberado da vogal (o). Há ainda, o jogo entre materialidade e imaterialidade, versos (6) e (9), principalmente quando aparece o pronome vossa com referência à água; aludimos ainda, ao aspecto insólito x habitual: como a utilização de termos que remetem a incerteza, sempre descendo, do escuro dos morros (reiteração da contração prepositiva -do-), ou mesmo, com raciocínios imperfeitos: verso (16). Silogismos estranhos pode-se encontrar, o poema é dividido em três partes: (versos 1-8), (versos 9-12) e (versos 13-22), o primeiro, exposição; o segundo, dúvida; o terceiro, série de pensamentos encadeados com dificuldade na exposição dos fatos, de um lado, o décimo segundo verso será explicado a partir dos seguintes sem que e tenha a confirmação real do acontecimento do décimo segundo verso, o vigésimo é traduzido como necessidade sustentar a ideia anteriormente exposta.

Por outro lado, notemos que, no vigésimo primeiro verso, a metaforização do termo ‘luz’ esconde a relação que o termo mantém com a ‘água’, conteúdo primário do poema. Os aspectos anteriores e a simbologia religiosa cristã juntos proporcionam certo ar barroquista ao poema. De certo, é digno de registro o impulso lúdico que todos os procedimentos adquirem na composição do poema principalmente na tematização da ‘água’ que se sobressai. É de grande criatividade visual, a seu modo o belo artístico é captado exclusivamente por meio desse objeto e pelo mesmo homem e mundo relacionam-se. No

²⁸⁰ Olavo Bilac, **Tratado de versificação Portuguesa**. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00292800/002928>>. Acesso: 02/03/16.

que toca diretamente às relações entre homem e mundo pode-se dizer que por intermeio da relação anterior a natureza simbólico-religiosa da água, versos 17-18, em que existe simbólica visão romântica. Para Guilherme Merquior (1974), amplitude que envolve o Modernismo, “[...] a poesia moderna se quer de abertura ao mundo [...]o espírito do nosso tempo quer recuperar a intencionalidade (no sentido fenomenológico) da emoção; os aspectos do real nela indicados”²⁸¹, logo, como bem se mostra trata-se de poesia voltada para a imagem que evidencia aspectos sensíveis por meio de termos substantivados.

Ao levar em conta o caráter lúdico dos poemas “Águas da Serra” e “Maleita” verificamos existir marcas estilísticas de conotação barroquista. As marcas são vistas no primeiro poema, em seus versos o contexto cósmico e humano predomina principalmente nos versos que tematizam a ‘hora’. É perceptível a elaboração de expressões fundamentada em singularidades indiscutíveis, as expressões em que a água se liberta das mãos de Deus, nas mesmas encontramos imagens associadas à ideia de perfeição (paraísos perfeitos). Já, o segundo canta o Estado do Pará. No poema “Águas da Serra” a água é divinizada, aspecto que ganha força nos dez últimos versos. Não é caso isolado na produção de Rosa, encontramos divinização análoga em *Grande Sertão: veredas*, “Como deu uma moça, no Barreiro-novo, essa desistiu um dia de comer e só bebendo por três dias gotas de *água de pia benta*, em redor dela começaram milagres” (1985a, p. 53-55, grifo nosso). O fragmento sublinhado recupera a ideia expressa no poema, já, mencionado em “Toada da Chuva”, os efeitos revelam que a poesia de Rosa se abre para o mundo e que o espírito poético recupera a intencionalidade da emoção moldada pela razão.

Noutra direção Affonso Ávila estudioso do lúdico, do Barroco brasileiro e de sua relação com o Modernismo formula algumas posições que mostram o quanto o adensamento da linguagem é importante na construção da imagem barroca e que acaba utilizada em textos modernos, no Brasil. Em artigo que trata sobre a linguagem e a consciência chama à atenção para problemas relacionados com variáveis matizes e gradações de natureza ambivalente, flexível, menciona, ainda, às diversas contradições, relacionando-os com a linguagem. Aponta como recurso salutar as soluções verbais e os conteúdos semânticos existentes nos textos literários. Por fim, considera que no Barroco brasileiro e em especial na linguagem barroca há tendência para a franca reverberação conativa e sinestésica da palavra²⁸², fazer poético visto em obras do Modernismo. É evidente a afinidade entre a concepção apontada

²⁸¹ MERQUIOR, José Guilherme, 1974, p. 73-74.

²⁸² Idem, op. cit., 1982, 91.

e “Águas da Serra”, pois, na substância de seus versos tem-se o fluir de processos sinestésicos.

Embora, o discurso de Ávila insista nas construções verbais nas quais prevalece o esquema simples da correlação, da alusão e da analogia, pode-se verificar o pêndulo do tempo transformado em ritmo, jogo lúdico em que a correlação somente tem sentido por meio da justaposição. Diferentemente da posição anterior temos: “É que toda a “arte moderna” tende a “brincar” com seus temas – mesmo, e sobretudo, quando os leva terrivelmente a sério” (MERQUIOR, 1974, p. 82, grifos do autor), em outras palavras o desenvolvimento do verso por meio da brincadeira-séria do conteúdo, congrega com mais vigor os fenômenos específicos do poema.

À luz dessa convicção passamos agora a verificar como ocorrem os binômios: seriedade e brincadeira apontados por Merquior. Para ilustrar, recortamos os seguintes pares: ‘formas x vidas’; ‘águas e lágrimas’; ‘luz e treva’ como também os versos 16-21 que se iniciam com a conjunção aditiva (e). Ao que nos parece há um jogo-sério, brincadeira com o verso, basta vermos a caracterização dos conteúdos que dão forma ao poema. O primeiro verso trata da ‘ânsia’, o segundo, dos ‘pensamentos’, o terceiro, dos ‘novos amores’, o quarto, das ‘águas’ e das ‘lágrimas’, por fim, o último verso fala de ‘Deus’ e inicia-se com o termo aditivo seguido de ‘talvez’ que surge no poema pela segunda vez. Ora, ludicamente as construções encontram formas de brincarem com a seriedade dos versos iniciados por termos como ‘forças livres’, em oposição às ‘formas’ e as ‘vidas que rolam das mãos de Deus’. O tom provocativo e brincalhão funciona como um tipo de jogo poético, ou seja, “Jogo quanto ao conteúdo, por que a visão moderna se compraz no tratamento parodístico dos sentimentos e situações.” (MERQUIOR, 1974, p. 82, grifo do autor), afirma o crítico.

No que tange ao assunto são pois muitas vezes a dissimulação e a paródia os elementos que sustentam o jogo, é o caso de “Meu Papagaio” e “Assombramento”, não se tem a intenção de aprofundamento nas estruturas dos poemas, entretanto reconhecemos o fato de que os aspectos acima fazem parte dos poemas. De forma sumariada as expressões paródicas aparecem muitas vezes pela tematizada, religiosa-cristã, ‘velha igreja’, pela temática da morte: ‘caixões pretos’, ‘quaresma’, ‘orações téticas’, ‘almas do purgatório’, ‘osso de defunto’, por fim, pela temática folclórica, como: ‘Lua cheia’, ‘mulas-sem-cabeça’, ‘lobisomem’, ou [...] o verde mudava sempre, como a água de todos os rios, em seus (lugares assombrados, grifos do autor)²⁸³. Quanto à primeira, as percepções imagísticas aparecem de

²⁸³ Idem, op. cit., 1985a, p. 269.

modo mais evidente no texto de 56: “Olhe: o Rio Carinhanha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das águas... É vida!...”²⁸⁴, como se vê, há preferências estilísticas por certas expressões, ‘caixão preto’, o ‘Rio Carinhanha é preto’, dessa maneira pode-se pensar que tanto a poesia quanto a prosa moderna tendem a brincar com temas diversos, procede de forma substanciosa sobretudo quando têm os temas terrivelmente a sério.

A investigação anterior conduz aos versos e ao desenvolvimento das temáticas acima. As temáticas desenvolvem-se por processos sutilmente alegóricos²⁸⁵ na maioria das vezes não se encontram substancialmente bem elaborados. Embora o recurso não ocorra de maneira ostensiva, o fato é que se encontra em fragmentos distintos. Retomemos a análise dos versos de “Água da Serra”, aspectos importantes ao longo do percurso da composição é formado por hiatos, também é perceptível uso de quantidade significativa de palavras monossilábica, só muito raramente há um distanciamento desse uso; uso deliberado de orações coordenadas que altera e violenta sonoridade do verso; a não utilização de fenômenos linguísticos pré-clítico, pós-clítico e enclítico que, caso existisse modificaria a frequência sonora e sintática dos versos, por fim, inexistência de palavras compostas. Como num tabuleiro as palavras que aparecem no plural abundam-se, são vinte e duas ao total, em oposição as dezesseis no singular, vê-se que a construção visa mostrar o quanto o poema brinca e joga ironicamente com o material. Será pela observação das repetições e das variações contrastantes que o ritmo descontínuo temporal e espacial é tecido, como também o pensamento e os sentimentos são tecidos por meio de termos como ‘ontem’ e ‘amanhã’.

Quase sempre encontramos construções análogas na produção de Rosa, é o caso dos exemplos: “[...] tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de água mansinha [...]”²⁸⁶, ou mesmo, “Olhe: o Rio Carinhanha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das águas... É vida!...[...]”²⁸⁷, como também se verifica no seguinte trecho: “A água caía, às despejadas, escorria nas caras da gente, em fios pingos.”²⁸⁸ exemplos reveladores do

²⁸⁴ Idem, op. cit., 1985a, p. 25.

²⁸⁵ HATZFELD, Helmut, 2002, p. 45.

²⁸⁶ Idem, op. cit., 1985a, p. 96.

²⁸⁷ Idem, op. cit., 1994b, p. 25.

²⁸⁸ Idem, op. cit., 1985a, p. 74.

grau de imbricamento entre poemas de Rosa e a produção em prosa: ‘água mansinho/paz das águas/a água caia’ são expressões que dimensionam o pensamento construído por imagem encontradas na prosa de Rosa. É importante notar, inclusive, como nos versos a evocação de objetos e frases sobrevividos de universos distintos são fortemente marcados. Nesse caso o caráter visual da representação da expressão ‘águas soltas entre os dedos das montanhas’ tem particular importância na estrofe, acresce a isso a maneira grotesca como o objeto, montanha, foi poetizado. A razão pela qual foi construída a imagem pode ser vista na maneira direta e incisiva com que se utiliza a particularização dos termos presentes: ‘água’, ‘dedo’, ‘soltas’ e, sobretudo a forma como a descrição determinada as correlações. Interessante como essa operação perde força por exemplo em “No Araguaia – IV”²⁸⁹.

²⁸⁹Cf. encontramos nos arquivos do I.E.B/USP, DOC 18, cx. 23x 16págs, p. 84. O poema tem essa forma nos Arquivos do I. E. B. (USP). Quando Coroizurecê se (riscado- se)escondeu atrás da perobeira,/e Articum-uassú caíu morto da batelão,/empelitado de flechas como um ouriço afogado,/o rio o levou para um remanso bonito,/5 forrado com todos os lírios d’água:nelumbos azues, nenúfares rubros e ninféas alvas./ Um lençol de garça se abriu por sobre o poço,/Um(riscado – um e acrescentado – o) martim-pescador verificou a morte, com bicads,/ e os marrecos, de barrete côr de folha,/ colête pardo e colarinho branco,/ grasnaram longos réquiens pelo ar./ lontras choramingaram./ Os jaburus conservavam, impassíveis, (riscado o verso)/ As pernas cruzadas em 4 de algarismo. (riscado o verso)/ E, até a hora de chegarem as piranha,/ houve um extenso luto de asas nas árvores da margem./O rio parou todo barulho no remansooooo,/mas não deixou, um só minuto (riscado - um só minuto) de correr, (acrescentou-se – a vírgula e porque tem pressa)/Porque tem pressa (riscado o verso)/Em (riscado- em, acrescentado – de)descer para a foz, do Grande Rio,/Onde borbulha,/Nos dias equatoriais, nas noites amazônicas,/Abraçado ao Tocantins, rolando juntos/Para o suicídio no mar.../.

CAPÍTULO IV

Rosa, o escritor das cores

“...esse tem cachoeiras que cantam, e é d’água tão tinto, que papagaio voam por cima e gritam, sem acordo: - É verde! É Azul! É verde! É verde!... E longe pedra velha remeleja, vi. Santas águas de vizinhas. E era bonito, no correr do baixo campo, as flores do capitão-da-sala – todas vermelhas e alaranjadas, rebrilhando estremecidas, de reflexo.” (ROSA, Grande Sertão: veredas)

4.1. 80 anos de poesia e cores

“O sol ia entrando, vi o céu nos roxos, nos vermelhos.”
(ROSA, *Grande Sertão: veredas*)

Na tentativa de contribuir para o aprofundamento de análise sobre a coletânea poética de Guimarães Rosa o quarto capítulo analisa poemas de *Magma*. Principalmente, o contexto lírico com destaque para o contexto do lirismo poético. Para isso recortamos a série de poemas intitulados por nomes de cores. Em virtude da especificidade do material poético que a série apresenta e de escassas pesquisas que atentem para o recorte mantivemos o *corpus* teórico que conduz as discussões da tese desde o primeiro capítulo, com poucos acréscimos. A finalidade é apoiar-se em discussões críticas e teóricas, já, elencadas, como isso manter vínculo obrigatório com discussões críticas e teóricas sedimentadas. Diante do caminho metodológico utilizado outro estudo crítico que se soma a tantos outros já referenciados nesta tese diz respeito às discussões desencadeadas M. Hamburger (1968), em suas discussões acerca da verdade da poesia busca entre outros pontos importantes discutir a função do poeta a partir do início do século XX, nesse sentido afirma que o poeta “[...] aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais estritos”²⁹⁰. Embora não reconheçamos na coletânea tamanha complexidade é notadamente reconhecível a *nudez* poética com que os poemas foram construídos.

Em linhas gerais, a ‘nudez’ da abordagem apresentada pelo crítico caminha direto com o sentido que a expressão adquire nos poemas da série intitulada pelas cores, também é o aspecto essencial a diferenciar o poder construtivo do ritmo e das imagens. O que significa ater-se ao exame detalhado dos poemas e, logo, de início convocamos abordagem teórica diferente. Octavio Paz reconhece que “A unidade da poesia só pode ser apresentada através do trato desnudo com o poema.” (1982, p. 16), diferente da postulação anterior o crítico inscreve a nudez pelo condensar do acaso, pela cristalização de poderes e circunstâncias alheias à vontade criadora, o que de fato aproxima-se melhor da natureza do poema. De fato, é o que caracterizar o sentido que o termo poético tem de amorfo.

²⁹⁰ HAMBURGER, M. A verdade da poesia. In: _____. **A verdade da poesia**. São Paulo: COSAC NAIF, 2007.

Pode-se aplicar tais envergaduras críticas e às consequentes aplicabilidades ao fato de que as canalizações de diversas ordens poéticas são fundamentais na construção dos poemas, dentre às mesmas citamos a diversidade do material encontrado que constitui boa parte da base do lirismo, parte do que torna os poemas essencialmente líricos. De forma geral, a constituição do lirismo e do estado lírico constituem partes complementares, portanto, importantes para o debate sobre a obra poética de Rosa. É possível que o sentido de ‘nudez’ apresentado anteriormente possa ser tomado como ponto para a análise dos versos, pois os conteúdos e a forma poética é tão abertamente construídos que os poemas da série analisada neste capítulo parecem expressar certa nudez. Para conhecermos a natureza da expressão dos poemas selecionados é necessário tê-los como construtor aberto. A palavra é o fio condutor por onde, metaforicamente, escorrega os versos de Rosa, como se pode ver no poema a seguir:

Revolta

- 1** Todos foram saindo, de mansinho,
tão calados,
que eu nem sei
se fiquei mesmo só.
- 5** Não trouxe mensagem
e nem deram senha...
- Disseram-se que não iria perder nada,
porque não há mais céu.
E agora, que tenho medo,
10 e estou cansado,
mandam-me embora...
- Mas não quero ir para mais longe,
Desterrado,
Porque a minha pátria é a memória.
15 Não, não quero ser desterrado,
Que a minha pátria é a memória...(ROSA, 1997, p. 136)

Nesse sentido cabe perguntar: seguiu Guimarães Rosa com a gênese poética tradição secular ou não? Ou, as características intrínsecas dos poemas principalmente daqueles em que recaem a análise do capítulo pautam-se pelos princípios da lírica moderna?. Há, entre as duas perguntas campo aberto para disputas quando analisamos o estilo dos poemas e, sobretudo, o lirismo. Modernamente os significados de lírico e lirismo mantiveram sempre ligados a enorme conjunto de conceitos e definições abrangentes.

Muitas são as correntes, abordagens e teorias que apontam caminhos diferentes. No contexto dos estudos críticos e literários os desdobramentos são vários, demandados por estudos de natureza teórica ou crítica ou mesmo por correntes como a semiótica, a formalista, estruturalista, *New Criticism*, a Estética da Recepção, entre outros, assim como os estudos sobre literatura e teoria da literatura ou mesmo em estudos sobre crítica de arte que colocam em discussão o conceito clássico e moderno de poesia. É preciso deter-se nas mesmas, para compreender a evolução ou não dos conceitos de poesia e poema que são variados, múltiplos e profundos, assunto explorado por Paz, “[...] o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!”²⁹¹, afirma o crítico.

A potencialização da discussão pretendida salienta formato crítico que tende a falar da poesia pelo material oferecido pela imagem e pelo ritmo, fundamentos essenciais da lírica moderna. Elege a movência da palavra, o que faz insurgir a condensação poética que Octavio Paz defende. Outro ponto destacado nas definições do crítico acerca da concepção da poesia é o termo ‘vazio’ que aparece interligado ao sentido que às vezes quer tomar conta da palavra. Assim, desde o início, afirmamos que o estilo aplicado à gênese poética rosiana apresenta ponto de contato mesmo que sobriamente com contos que aparecem em *Ave palavra*, por exemplo, *Uns Inhos Engenheiro*. Nesse ponto é necessário fazer esclarecimentos quanto à questão posta. Como marco delimitatório, *Magma* significa visão de essência, ato doador, doação pura.

Ademais, devido à diversidade da estrutura não traz em seus versos concepção tradicional de lírica; segundo a hipótese, ao mesmo tempo não afirmamos ser a gênese poética contexto poético movido pelas leis gerais da lírica excessivamente moderna, aliás a última colocação parece ser a mais aceita entre os estudos críticos dedicados a coletânea, sobre esse aspecto a nossa tese é que *Magma* apresenta na base estrutural dos versos diferentes e distintas estruturas.

Ainda, para solidificar melhor a discussão Octavio Paz diz: “Pois bem, quando a poesia acontece como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético”²⁹² é a definição de poético que permite ver em “Vermelho” os sentidos atribuídos à condensação do acaso, o vazio e a nudez das palavras. Potencialmente, o poema anterior tem em sua estrutura, de certa maneira, a verdade poética desnuda apontada pelo crítico, essa é uma das

²⁹¹ Idem, op. cit., 1982, p.16.

²⁹² Idem, op. cit., p. 16.

razões que nos leva a afirmar que nos versos do poema “Vermelho” conjunga-se diferente formação lírica.

É o que se registra do quinto verso da primeira estrofe. É preciso esclarecer o que é lirismo e o que é poema lírico. M. Said Ali forneceu poucos esclarecimentos, na *Versificação Portuguesa* (1949), o estudioso entende que o principal atributo da poesia subjetiva é o fato do poeta apresentar primeiro a alma atribulada por adversidades e desenganos.

A série dos poemas intitulados pelas das cores trazem diferentes significados, entre os mesmos podemos levantar a potencialidade de capricho e autonomia. É evidente que no quadro poético de “Vermelho” sons e signos se associam o que torna espontâneo o desencadear dos versos, visando a construção de um ritmo específico. Por outro lado, “Vermelho” experimenta contradições, os poemas recompõem, integram e reúnem o tempo, elo entre forma e substância. É a representação dessas contradições formais que são examinadas como fonte do lirismo, a partir do ângulo do ritmo poético. Sem a complexidade das raízes da produção parnasiana e simbolista a série de poemas intitulados pelas cores é de natureza enigmática se, comparados com os demais poemas da coletânea, sem ser icônicos, sua retórica constrói-se com vigor e lirismo idiossincrático, a grande evocação é pelo verso banal e pelo lirismo solto em que a unidade é apresentada através do trato desnudo com o material significante e o material do significado. “A instância linguística da abordagem crítica corresponde ao delineamento sintático da obra literária, das leis de construção ou sintagmáticas, das regras de articulação de significado e significante, ou das normas de engendramento do discurso,[...]” (PORTELLA, 1974, p. 79).

A composição dos poemas “Amarelo”, “Vermelho”, “Alaranjado”, “Verde”, “Azul”, “Anil” e “Roxo” implica certa heterogeneidade de sentido e traz características evidenciadas nas imagens de forma a compor quadros magistrais. Tais aspectos caminham ao lado de versos espontâneos, em que a abstração da ideia poética serve de suporte ao lirismo que se constrói, temos nos poemas suficientes amostras dessa característica, o que os diferencia do lirismo dos poemas da série dos rios. Compreendemos, então, que os poemas acima dão forma à totalidade poética em que a unidade prevalece, totalidade que se encerra dentro de si, a forma poética encerra em si a sua própria realidade de ser poesia, “Vermelho” simboliza o que aventamos, pois o eu poético opta por descrever o ser humano e as suas infundáveis indagações, o que abra espaço para o sentido da existência. O princípio que rege tais fundamentos leva em conta a instância linguística que corresponde de fato ao delineamento sintático do texto literário, baseada nesse princípio

constitutivo as leis de construção ou sintagmáticas, as regras de articulação de significado e significante são efetivamente as normas de engendramento do discurso poético, como aponta Portella.

O meio analítico é importante porque descreve o sistema de imagens, tomá-las para análise implica definir a estrutura das mesmas enquanto representação de algo, e não simples coisa referencializada, os componentes das imagens, a nosso ver, são indícios, referências, indicação de situações e fatos. O que equivale a dizer, nos versos o esplendor da totalidade aparece de forma condensada e, ainda, sutil, é verdade. O que torna o lirismo instigante é a composição das imagens e do ritmo que visa por à mostra a constituição sistêmica dos versos lírico. Esta afirmação permite melhorar o campo de análise, especialmente observar características ligadas a linguagem e a frequência das palavras em seu corpo, “A linguagem enquanto verdade predicativa abre-se numa relação isomórfica sustentada pelo dualismo significante significado,[...], E nessa situação limite a arte emerge como mo originário de manifestação de verdade do Ser.”²⁹³, a extração da frase anterior é para ser colocada a relação que se estabelece nos poemas, entre significante e significado que ocorre de maneira menos tensiva com enorme índice de simplicidade poética. Em contrapartida o lirismo poético ocorre por meio do mesmo material que sobrecarrega os versos na corrente significante-significado. O que se coloca não é se, a poética das cores é produtora de beleza ou não, a discussão é de natureza distinta, que tipo de beleza poética os versos encerram?:

Vermelho

- 1** É uma pomba
- parece uma virgem.
debaixo das plumas, vem o jôrrro
enérgico, da foz de um artéria:
- 5** e a mancha transborda, chovendo salpicos,
a cada palpitação.
- Cresce, cresce,
parece que meus olhos a tocam,
e que aos meus olhos
10 passando por meus dedos,
viva, tão viva,
que quase grita...
ardente e berrante!...
como deve ser quente!...
- 15** Mancha farta, crescente, latejante,

²⁹³ Idem, ibidem, 1974, p. 142.

doi-me nos olhos e me irrita...

Cresce, cresce,
tão depressa,
que chega a mudar o gosto na minha boca...

20 Tenho-a agora presa nos meus olhos,
quente, quente,
e no entanto a pomba já está fria,
e colorada, como uma grande flôr...²⁹⁴

Em procedimentos poéticos como os acima é preciso retomar conceitos clássicos de lírico para frisar o quanto os poemas podem ser analisados a partir daqueles conceitos, um dos conceitos revela a proximidade eu-objeto, *estar-no-outro* (STAIGER, 1997, p. 160-179, grifo do autor) como condição de seu próprio enriquecimento. Os vinte e três versos, três estrofes compõem a estrutura de “Vermelho”, o que caracteriza o poema é a sua inteira relação entre o eu e o outro, célula do verso, além do ritmo contido em sua estrutura que tem em conta a mesma situação anterior, as características assim delineadas proporciona a visão da extensão e a intensidade dea relação eu-outro de maneira transitória.

Porém, é notório que o problema envolve dificuldades e exige maior apreciação do desenvolvimento das especificidades inerentes ao seu material, nesse sentido, é preciso identificar como e de que maneira prioritária o estar-no-outro²⁹⁵ desenvolve-se no poema, uma vez que a imagem está sempre suscitar outra. Qualquer anormalidade numa primeira imagem passa a ser vista como fator decisivo na construção da imagem seguinte, o que interfere na construção do estar-no mundo. O desencadear do fenômeno anterior, já, é em si procedimento que induz à discussão do contexto lírico, ou seja da recordação, no caso específico também circunstanciado como origem, fonte doadora ou intenção individual. Na verdade, o que se acha referenciado na estrutura poética é o insondável, o transitório, de maneira abrangente predomina elevada afinidade com o significado de tempor originário, termo utilizado por Staiger para falar dos princípios fundamentais da poesia e por consequência da lírica, no poema, permanece o impasse da correnteza temporal, o eu poético val-se de um *topos* poético para fazer desenvolver a lógica temporal. Aliás, quase todos os poemas da coletânea desenvolvem-se tendo em conta a correnteza temporal, vejamos o caso do poema a seguir:

²⁹⁴ Idem, ibidem, 1997, p. 52-53.

²⁹⁵ Idem, op. cit., 1997, p.166.

Angústia

- 1** Estou com medo das roupas da noite,
dos vultos quietas, das sombras das cousas,
que pulam, longas, com pés tão longos,
e de uma cousa fria, qualquer cousa grande,
5 que lá do longe, do não sei onde,
vem vindo para mim.
talvez no fundo das grandes matas por onde andei,
talvez da terra das cousas vivas que eu enterrei,
talvez dos cantos do quarto escuro da minha infância,
10 talvez das cavernas de dragões negroas de livros que li...
Vem vindo, e o vento está uivando,
vem vindo, e os cachorros estão soluçando,
vem vindo da treva, para me agarrar...
Talvez ela queira roubar meu amor,
15 talvez lembrar-me de cousas passadas,
talvez buscar-me para a escuridão...
já está perto, já vem pesando,
vem me apalpando,
vem me apertando,
20 vem de uma cova,
para me enterrar... (ROSA, 1997, p. 135)

No poema acima o eu poético escolhe a via mais simples para seguir em frente, vemos desenvolver uma linha de pensamento sobre o medo, a indecisão e a dúvida. Valendo-se de ideia oposta nesse sentido e, por considerar existir no contexto lírico dos poemas material suficiente que têm em conta o irracional citamos Merquior (1974), que chama à atenção para termos como ‘existencialidade’, ‘autonomia’, ‘reflexão’, ‘intelectualidades’ e ‘écrivant’²⁹⁶ ao discutir textos de escritores ligados ao Modernismo.

Em outra direção é o que caso de pensarmos, então, como os poemas intitulados pelas cores aproximam-se efetivamente do Modernismo, se, não, quais os procedimentos que os afastam desse mesmo estilo literário. É claro e, já se pode adiantar que o contexto de criação não se nutre de existencialismo, não se revela reflexivo e, longe está de versos de natureza intelectualizada, por fim, inexistência de rebuscamento linguístico e retórico. Rosa é um *écrivante*, seus versos apresentam um “ir em direção a alguma coisa”, no exercício do verso nem sempre atende de maneira direta ao desenvolvimento proposto. É perceptível a maneira de engendrar os versos por meios indiretos, o que de certa maneira torna-os incompreensíveis, dentre as características tem-se o fator romântico, “O romântico seria

²⁹⁶ MERQUIOR, op. cit., 1974, p. 63.

sempre uma frase de rebelião, [...], através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente, pelo popular, ou pelo histórico, ou ainda pela coincidência de diversos aspectos.” (BORNHEIM, 1959, p. 12), assim a atividade do eu puro ou mesmo do eu-no outro se dá de maneira indireta. Valendo-se da forma multifacetada de construção os aspectos anteriores acham-se entrecortados, às vezes, por expressões populares, históricas ou mesmo pela coincidência dos múltiplos aspectos. Considerando os fatores expostos “Vermelho” mostra-se aberto a aspectos como os referenciados anteriormente. Na leitura dos poemas detectamos o quanto a correnteza do tempo se desenvolve sob múltiplos aspectos, basta vermos o entusiasmo do eu poético pelo inconsciente no poema “Pavor”:

Pavor

- 1 Em torno a mim
círculos concêntricos se fecham,
como as órbitas lentas de um corvo...
Tudo é torvo e pesado,
- 5 falta de ar e de amor...
Para mim já se apagou a última cor.
E a minha alma se enfurna
em poços velhos de hulheiras,
de onde foi tirado e queimado o carvão todo.
- 10 Como um cego
que dormisse na treva, amedrontado,
para sonhar que mais uma vez cegou...(Rosa, 1997, p. 134)

Antes, porém, demonstrar-se-á como, em 1956, os procedimentos acima também ocorrem. A antecipação exemplifica que, em 36, tem-se apenas rastros das caracterizações que serão aprofundadas posteriormente, características que têm outro ritmo, entretanto, mantém nas narrativas imagens das cores e construções muito próximas de 36. Como pode-se ver: “Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado nos lombos dos ventos quentes²⁹⁷, existem de fato analogias entre os textos de 36/56: a ‘pomba’ do poema evolui para ‘araras’ e ‘plumas’ é substituída pelo ‘ar’; os ‘olhos’ seriam substituídos pela expressão, ‘se viam’, aspecto que representa o desenvolvimento da visão de mundo entre 36 e 56. Na amostra anterior se tem detalhado como a frase ou o verso ganha em entusiasmo e como passa a ser utilizado com

²⁹⁷ Idem, op. cit., 1985a, p. 42.

precursor de um estilo que visa desenvolver imagens em que o eu e o outro se consubstanciam na coincidência de diversos aspectos, como pelo exemplo o tempo rítmico.

Enquanto no capítulo anterior a expressão poética constitui-se um ir em direção à água, neste capítulo as cores é o instrumento a ser colocado em direção de um ir, é um eu que assume a função de sete também outro sem o distanciamento que vimos colocado nos poemas que tratam do Rio Araguaia. O mapeamento das situações gera e seleciona um vasto material mostra-se condensamento das expressões poéticas e que acaba por não revelar de maneira não muito evidente a formulação poética do próprio ritmo. Talvez caiba contextualizar o poético, Luiz Costa Lima (1969) volta ao debate da lira e da antilira, para o estudioso a crítica tem, hoje, o poético muito relacionado com a linguagem do que mesmo com os sentimentos, o que subtende volta-se para a relação que se estabelece entre contexto e texto, expressão e realidade.

É o que se pode ver por exemplo nos vários exemplos encontrados em outros poemas da coletânea: “[...]sangue de mulher moça da terra vermelha” e “[...]um dos fortins de terra vermelha” (ROSA, 1997, p.16-19); “[...]sol de fofalha... poeira vermelha” (ROSA, 1997, p.28-32); “[...]as várzeas estão vermelhinhas de lama[...]” (ROSA, 1997, p.38-41). Exemplos comprovam a relação entre a realidade e a expressão das imagens e o quanto destinam-se à construção do eu em relação ao outro, mesmo que esse outro seja uma realidade dada que em si constitui sentido. Rosa é o escritor de imagens e em *Magma* expõe com excessão essa habilidade. Os exemplos anteriores ao ser comparados com versos de “Vermelho” mostram o ritmo temporal, é preciso pensar o ritmo a partir do que Octavio Paz considera como totalidade heterogênea. Ilustremos: na primeira situação o termo ‘vermelho’ liga-se ao segundo por meio de termos aditivos; os três versos seguintes se correlacionam por meio do termo ‘terra’; já o próximo refere-se à várzea, ou seja, água. No caso do poema acima os termos ‘foz’ e ‘salpiscos’, ‘chovendo’ remetem à água. Diferentemente se pode ver nos fragmentos que seguem: “[...] e namorado, caracu sapiranga, castanho vinagre tocado a vermelho — que, a cada momento, armavam modo de querer chifrar e pisar.” Ou mesmo em “Nem uma nuvem no céu, para adoçar o sol, que era, com pouco maio, quase um sol de setembro em começo: despálpebrado, em relevo, vermelho e fumegante.” (ROSA, 2015, p. 270-271). As principais semelhanças podem ser vistas também nas imagens de “Primavera da Serra”: “E a árvore, esgalhada e seca, se faz verde, vermelha e castanha, entre os mochoqueiros,/ braúnas, jatobás, e imbaúbas do morro,/ na paisagem que um pintor daltônico/ pincelou do dorso de um camaleão.” e a primeira imagem de “Conversa de Bois”.

No verso o entusiasmo pelo irracional parece não ter força suficiente diante das questões relacionadas ao aspecto do popular e dos vestígios históricos, no caso pode-se dizer que visualizamos a coincidência dos diversos aspectos apontados anteriormente.

Se, por um lado, o estilo segue a técnica apresentada anteriormente, por outro reconhecemos existirem no poema aspectos como princípio de construções rítmica que têm em conta uma visão de mundo, no caso, o princípio ocorre a partir de imagens necessárias e acidentais que de certa maneira constitui o processo de composição do poema. Seu material diversificado tem imposto à crítica, principalmente à crítica literária vê-la por ângulos distintos, “No entanto, agora chegou o momento de estabelecer uma poética de contribuições nacionais, ao menos se se deseja realmente conduzir e acompanhar o processo da nova lírica.” (MERQUIOR, 1965, p. 54), exige o crítico conhecimento prévio de estética e poética àquele que se debruça sob o poema lírico, sua exigência se dá em defesa de uma interpretação que tenha os próprios procedimentos líricos como ferramenta de análise, o que contraria os estudos que priorizam as teorias. Nesse caso, volta-se à análise do sistema literário, sobretudo à análise que tem ter sua base nas dissenções e consonâncias filosóficas porque a grosso modo, analisa-se o objeto pelo o que o mesmo é em sua essencialidade literária. Exemplo ilustrativo é o poema abaixo:

Amanhecer

- 1** Floresce, na orilha da campina,
esguio ipê
de copa metálica e esterlina.

- 5** Das mil corolas,
saem vespas, abelhas e besouros,
polvilhados de ouro,
a enxamear no leste, onde vão pousando
nas piritas das acácias amarelas.

- 10** Dos charcos frios
sobem a caçá-los redes longas,
lentas e rasgadas de neblina.
Nuvens deslizam, despetaladas,
e altas, altas,
garças brancas planam.

- 15** Dançam fadas alvas,
cantam almas aladas,
na taça ampla,
na prata lavada,
na jarra clara da manhã... (ROSA, 1997, p. 140)

A primazia de colocar a análise no contexto acima discutido, possibilita varias perspectivas, não por acaso que o poema vermelho e especialmente o poema “Amanhecer” não atende ao chamado da poesia nacionalista, contudo sua estrutura lírica convoca um *modus operandi* específico. O olhar investigativo para a lírica de Rosa mias uma vez parte dos versos e o que eles representam, é o que ocorre entre o sétimo e décimo sétimo versos, assemelham-se os mesmos a estribilhos ou refrãos. A repetição de palavras ou formação de blocos poéticos apresentam relação direta com a epizeuxe, no caso específico a função lógica da figuração é enfatizar um tema, uma ideia ou mesmo uma ação, fator para onde converge a maior parte dos versos. “É uma pomba/ - parece uma virgem./ debaixo das plumas, vem o jôrro/ enérgico, da foz de um artéria:/e a mancha transborda, chovendo salpicos, a cada palpitação.”(ROSA, 1997, p. 52-53). Dessa forma, esse exame vem demonstrando que as ocorrências são inúmeras, destaca-se a essencialidade das imagens relacionadas aos olhos, como se vê na estrofe abaixo:

Cresce, cresce,
parece que meus olhos a tocam,
e que aos meus olhos
passando por meus dedos,
viva, tão viva,
que quasi grita...
ardente e berrante!...
como deve ser quente!...
Mancha farta, crescente, latejante,
dóe-me nos olhos e me irrita... (ROSA, 1997, p. 52)

Diante das imagens acima as ocorrências do objeto ‘olho’ na prosa de Rosa são inúmeros, basta ver *Sagarana* e o contexto das recriações que podem advirem do ato doador: “[...] a gente precisa é de não apartar os olhos dos olhos deles...; Na hora de um boi partir na gente, os olhos mudam de jeito e ficam maiores, parecendo que não vão caber mais nos buracos das vistas...”²⁹⁸; ou “E, ele se abraçou comigo, feito um doido, e eu nem podia deixar que ele visse minha cara, porque eu estava com os olhos cheios de outras lágrimas,também...”²⁹⁹. Estabelecemos correlação com os versos de “Vermelho” parte dessas imagens podem ser vistas em 36 quando aparecem os versos de *Magma* em porporção

²⁹⁸ Idem ibidem, 2015, p. 64.

²⁹⁹ Idem, op. cit., 2015, p. 74.

poética menor, embora os contextos sejam distintos na poesia as imagens recorrentes são fontes das novas recorrências que aparecem em textos posteriores, a técnica mais comum, se assim se pode dizer, que vemos distender-se quando da criação da nova imagem é o fator de sua própria criação e, não recriação, ou seja da maneira como é colocada em sua extensão temporal. Ilustremos como a imagem ocorre no ato fundador:

Cresce, cresce,
tão depressa,
que chega a mudar o gosto na minha boca...
Tenho-a agora presa nos meus olhos,
quente, quente,
e no entanto a pomba já está fria,
e colorada, como uma grande flor... (ROSA, 1997, p. 52)

No caso do poema acima diferentes significados podem ser recortados, o primeiro deles é visto nas repetições de termos como o numeral, ‘uma’ (primeira estrofe), o verbo crescer e parecer, do pronome relativo ‘que’, do pronome possessivo, ‘meus’, da adjetivação do termo ‘viva’, do substantivo, ‘mancha’ e da palavra ‘olhos’, (segunda estrofe), repetições como: ‘na minha boca/nos meus olhos’, repetição da palavra ‘quente’. Quanto ao numeral ‘uma’, na primeira estrofe temos três expressões em que o mesmo aparece e reaparece, a ênfase na utilização reforça a ideia de quantidade do que é mostrado, como também descreve a maneira enfática do objeto no percurso do poema. Como se vê, dez anos depois o escritor, ainda recorre aos recursos: “Tremendo, este córrego da Fome! Em tempo de paz, não passa de **um** chuí chocho — **um** fio. Mas, dezembro vindo, com o dar das longas chuvas, torna-se mais perigoso que **um** rio grande,[...](grifos nosso)”³⁰⁰. As inovações em Rosa não se limitam a transgredir apenas o campo da linguagem, encontramos subversões na própria construção da imagem e da distribuição das imagens no ritmo do texto.

Idissincrasias específicas da poesia do escritor mineiro é visível, a figura da epizeuxe, portanto, fixa o significado da imagem por meio da repetição insistente principalmente quando o recurso tem em conta o olfato, o tato e o paladar, insistência admirável e de enorme precisão visual, aspecto já apontado por Ávila³⁰¹, a uma leitura mais precisa, os aspectos saltam aos olhos. Aliada à função da epizeuxe há ainda no poema fator fundamental no desenvolvimento de sua retórica, o uso da paranomásia. Pode-se destacar

³⁰⁰ Idem, op. cit., 2015, p. 56.

³⁰¹ ÁVILA, 2012, p. 182.

passagens que transgredem à norma da poesia apegada ao verso límpido, esses tipos de recursos aparecem sob diferentes maneiras e introduzem, às vezes, o culto da repetição, na poesia de Rosa os exemplos pululam nos versos: ‘cresce/cresce’ e ‘quente/quente’, no caso o que importa à imagem é repetir a expressão como forma de provocar a diversidade de micro imagens por meio da existência frequente do recurso estilístico.

O quadro inédito das cores evidencia antinomias³⁰² outras como, por exemplo, a variabilidade dos contextos em que ocorrem manifestações como: ‘homem x mundo’ sem, no entanto, problematizá-las. Não recorre a construção à problemática existencial, às sensações raríssimas, o que manifesta-se são detalhes acidentais que vão da ordem do simbólico ao imagístico, os primeiros versos do poema trazem exemplos dessa ordem: “É uma pomba/ - parece uma virgem./debaixo das plumas, vem o jôro/ enérgico, da foz de um artéria:/ e a mancha transborda, chovendo salpicos,/a cada palpitação,[...]”³⁰³, a construção envolve fatores interessantes, os versos traduzem certo simbolismo, o que reforça o aspecto do visual. Frye em, *Anatomia da Crítica*, afirma que “O mundo de pensamento e ideias individuais tem[...] íntima relação com o olhar, e quase todas as nossas expressões para pensamento, da teoria grega para cá, ligam-se a metáforas visuais.”³⁰⁴, a observação permite avaliar outros aspectos do comportamento do estilo. Não por acaso que o poema “Saudade” merece destaque, o percurso literário do poema revela exatamente o quanto o aspecto lírico encontra-se envolto do visual:

Saudade

1 Saudade de tudo!...

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

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

10 Saudade triste do passado, saudade gloriosa do futuro,

³⁰² PAZ, 1982, p.188.

³⁰³ ROSA, op. cit., 1997, p. 52.

³⁰⁴ FRYE, 1973, p. 240.

saudade de todos os presentes
vividos fora de mim!...

Pressa!...

15 Ânsia voraz de me fazer em muitos,
fome angustiada da fusão de tudo,
sede da volta final
da grande experiência:

20 uma só alma em um só corpo,
uma só alma-corpo,
um só,
um!...

Como quem fecha numa gota
o Oceano

25 afogado no fundo de si mesmo... (ROSA, 1997, p. 132-133)

O infinitivo verbal introduz o poema, em seguida aparece verbos de ação ‘vir’ e ‘transbordar’, até reaparecer o gerúndio do verbo de ligação ‘chover’. Veja-se o simbolismo do verbo ‘ser’ que realiza com plenitude a significância da palavra ‘pomba’, há no meio da afirmação elemento que interrompe a realidade do poema, o termo ‘uma’, aliás aspecto muito utilizado no estilo de Rosa quemuitas vezes funciona como termo de ligação; o segundo verso traz detalhe importante, inicia o verso com a marcação de um travessão, o que revela a existência de conversação, mas de quem?, um segundo ‘eu’ poético? um não-eu?, um ‘eu’ objetivo?. Recorramos, então à Frye e ao conceito de retórica ornamental³⁰⁵, nesse caso pode se dizer que o caráter enunciativo do poema influencia o contexto, uma vez que a pontuação utilizada é uma variável que ornamenta o poema de maneira estilística e pode ter a função apenas de trazer ênfase à comparação; o segundo verso experimenta outro processo verbal é, pois, a voz que guia a ação até o 8º verso quando novamente aparece o termo comparativo. Nessas dimensões o mundo dos pensamentos e ideias apresentam íntima relação com o olhar, por isso as expressões do poema ligam-se a metáforas visuais.

As características anteriores parecem relacionadas com a geométrica forma estética da obra de Rosa, por outro ângulo a intensidade das tensões que as imagens provocam, surpreendem. Apontamos para o fato dos recursos aparecem em “Sarapalha”, conto de *Sagarana*, — “Você parece que nunca viu a gente, Primo!... Você precisa mas é decampar noiva e caçar jeito de se casar...” (grifos do autor) — dissera ela, rindo. — A moça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha! ... É bonita, muito bonita.³⁰⁶, os termos: parece,

³⁰⁵ Idem, op. cit., 1973, p. 241.

³⁰⁶ Idem, op. cit., 2015, p. 140.

e uma são comuns nos poemas da série das cores. Incomum em 46, registra-se aparecimento em poucas frases.

Ainda, os versos da primeira estrofe tratam basicamente do sangramento, agora, a título de ilustração temos o fragmento de “O Burrinho Pedrês”: “[...] crível é que o homem mais virtuoso do mundo possa ser atirado a seis metros de distância, e a toda a velocidade, com alças de intestino penduradas e muito sangue de pulmão à vista.”³⁰⁷, a origem do fragmento anterior pode ter sido *Magma*, especialmente o poema “Vermelho”, a expressão é uma demonstração do quanto o escritor reescreveria antigas imagens, ou seja é o reconhecimento da existência de determinado ritmo. Nesse sentido, termos similares ou díspares como ‘pomba’, ‘virgem’, ‘quente’, ‘irritação’, ‘jorro enérgico’, ‘mancha farta’ e ‘flor’ podem ser vistos como o que Octavio Paz considera como outridade³⁰⁸.

Por outro lado, percebemos o uso corriqueiro do ‘enjambement’ como traço essencial do conjunto das cores, a função que exerce no poema é importante, a função exercida proporciona beleza ao verso, para analisá-lo é preciso tecer inicialmente considerações sobre a versificação, apontando às relações formais. Tais preocupações formais encontram registradas no trabalho de Murilo Araújo³⁰⁹, estudioso da arte do verso³¹⁰ a compreensão é de que a poesia e o verso têm íntima relação com o ritmo³¹¹, o alcance da visão apoia-se ainda, sobretudo, no plano da expressão que chaga ao ‘som’ e à ‘harmonia’ versificatória.

O estudo discute de maneira generalizada a contemplação poética, a imaginação e a expressão, o tratadista considera que a variedade na unidade³¹² depende dos elementos expressivos e da subjetividade³¹³, ainda, responsável pelo grau de equilíbrio harmonioso e economia rítmica, seja, sonora e imagística. Sua proposta é, então, discutir os diferentes

³⁰⁷ Idem ibidem, 2015, p. 35.

³⁰⁸ Ibidem, op. cit., 1982, p. 189.

³⁰⁹ Cf. ARAUJO, Murilo. **A arte do poeta**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

³¹⁰ Para Murilo, “O verso é uma sucessão ordenada de sons verbais. O número desses sons determina o movimento do ritmo”.

³¹¹ Cf. Araújo “O ritmo é um instintivo recurso da expressão”. Ou, “O ritmo é, assim, um poderoso idioma como é a chave essencial de toda a beleza”, p. 75.

³¹² Idem, op. cit., 1973, p. 15.

³¹³ Idem ibidem, 1973, p. 50.

modos de expressão, além de analisar à assimétrica cadência sonora, aliás abordada com ênfase por Araújo. À despeito das questões apontadas retomemos os versos em que aparecem o enjambement, por exemplo: 3-4 e 22-23, sem sombra de dúvida o emprego da figura altera o sentido do verso, interfere no número de sílabas e à medida que o arranjo verbal é alterado, há mudança no que diz respeito à variedade da unidade poética.

O lirismo do poema “Vermelho”, por exemplo, é de natureza visual, ou seja, passa pelo olhar, pela visão. “Necrópole”, “Na Mantiqueira” e “Biblioclausto” assemelham-se em parte com estruturas do poema ‘Vermelho’. O mérito literário de ambos os poemas reside no problema dos limites visuais aos quais Guimarães Rosa nutria enorme simpatia, justamente é daí que se pode conceber como os poemas inserem-se no mesmo sistema literário em que prevalece o subjetivo visual, aspecto bastante enfático no verso criado com essa especificidade. É nesse contexto que damos prosseguimento a discussão sobre o verso e sua relação com o ritmo. Com esse tipo de imagem Rosa demonstra apreço inegável pelo ‘olhar’ nos poemas da coletânea,

Integração

- 1** Deitado no chão, fofo de tantas chuvas,
acompanho as pontas dos cipós que oscilam,
o respirar das folhas,
o saltitar de cócegas nas patas dos gafanhotos,
5 e o crescer rampante da trepadeira brava,
avançando em meus braços.
- Oh! A canção viva
do liso verde-azul dos sanhaços nos galhos,
e o pio das gatunos maduros,
10 fino e gostoso como um caldo de fruta!...
- O céu,
limpo, azul e côncavo, na altura,
é um recanto de corpo,
pronto a se contrair, ao primeiro contato,
15 num único espasmo de volúpia sóbria...
Inútil erguer-me: mais alta é a gameleira...
Mas meus dedos afundam no chão amolecido,
como raízes nuas...
Desce-me no fundo do peito a terra inteira,
20 no cheiro molhado da poeira,
e os meus olhos sobem, tateando os verdes... (ROSA, 1997, p. 145)

Antes de prosseguir no estudo das imagens e do ritmo concebido por Paz, cabe determo-nos no estudo de Araújo, Said Ali³¹⁴ com orientações acerca da construção do verso, o crítico mantém adiscussão chamando a atenção para o problema da ‘duração’ e ‘intensidade’ os quais, são exemplificados nos versos de “Vermelho” principalmente quando o numeral é substituído pelo pronome possessivo ‘meu’ na segunda estrofe. Outra consequência do estilo diz respeito ao fato de que dos dez versos, três têm a presença do possessivo.

É preciso notar que estamos diante de um estudo de caráter formal, ainda tangenciado por orientações de natureza clássica, daí a relação que o autor estabelece entre verso-ritmo e suas variantes. Para dar conta da diversidade métrica o estudo registra a intensidade métrica do poema, por ser variável tende a manter-se alternada em sílabas com características vibrantes. O tratadista ao abordar a constituição do verso³¹⁵ afirma existir elementos menores considerados como secundários, mas, para o crítico são constituintes importantes dos versos, o tratadista acentua que o ‘ritmo’ tende a revelar-se na repetição, na reiteração e na extensão de seus constituintes.

Embora, a preocupação do estudo não se encontre centralizada efetivamente no ritmo e, sim na constituição do verso suas contribuições auxiliam no sentido de esclarecer pontos essenciais do verso de ordem clássica ou moderna. Said Ali ao deter-se na análise da rima e do ritmo enquanto elementos da métrica tem como intuito o alcance de outro aspecto a lei do verso moderno, o que nos interessa diretamente. Para o tratadista a distribuição silábica em linhas³¹⁶ é peça ornamental e importante, para a constituição do verso. É o caso de percebermos como ocorrem no poema “Vermelho”: “Cresce, cresce,/parece que meus olhos a tocam,/e que aos meus olhos/passando por meus dedos, /viva, tão viva,/que quasi grita.../ardente e berrante!.../como deve ser quente!.../ Mancha farta, crescente, latejante,/dóe-me nos olhos e me irrita...”³¹⁷, tal hipótese nos interessa no sentido em que

³¹⁴ ALI, Said M. **Versificação Portuguesa**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1949.

³¹⁵ Cf. observamos no texto que trata sobre o verso: “O verso propriamente dito começa com trissílabo”, afirma o crítico.

³¹⁶ Cf. Said “Os versos não deixariam de subsistir como movimento rítmico se se escrevessem seguidamente do mesmo modo que qualquer trecho em prosa. Demandariam, porém, em caso de não haver rima, certo esforço para percebermos onde terminam uns e começam outros. Genial ideia de os dispor em linhas não só acabou com esse inconveniente, mas ainda obriga ao breve silêncio que os separa, igual ao tempo que os olhos gastam em correr do fim de uma linha ao início de outra”. (p. 16).

³¹⁷ Idem ibidem, 1997, p 52.

valida crença de que o formato silábico dos versos não é apenas métrica, mas peças fundamentais na constituição da imagem, assim como: ‘que quase/ crescente, latejante/que chega’ são’ termos secundários no poema.

A sequência do primeiro verso é feita pela vogal (e) e a consoante (c), a primeira é suspensa por uma expressão em que predomina a vogal (a), seguida de alternância entre (e) e (o), em seguida temos verso em que predomina a presença de vogais (a) e (i), na sequência a alternância de (e) e (a): “ardente e berrante!.../como deve ser quente!”, finalizamos o exemplo com a expressão: ‘Mancha farta’. Nesse ponto, a combinação e organização da musicalidade do verso está na distribuição das sílabas e nas linhas do verso, o que para o estudioso são recursos para o poeta criar várias possibilidades operatórias no verso, entre às mesmas, técnicas individuais. Enfim, as rimas sucessivas internas fazem parte da constituição musical do verso.

Nesse sentido e, ainda segundo a linha de investigação do analista do verso as rimas servem para “[...] dar prazer ao ouvido pela repetição periódica – o retorno a frases inteiras, a pensamentos completos, comestribilho ou refrão e as linhas ou partes de linhas retomadas de estrofes anteriores e seguidas de novo desenvolvimento”³¹⁸. Para o tratadista os recursos anteriores são em boa parte preferências versificatórias dos poetas modernos. Não é difícil explicar os fatos nos poemas da série das cores. Intertextualmente, encontramos preferências por expressões que por analogia podem ser comparadas com os pensamentos desenvolvidos na primeira estrofe do poema: “[...] crível é que o homem mais virtuoso do mundo possa ser atirado a seis metros de distância, e a toda a velocidade, com alças de intestino penduradas e muito sangue de pulmão à vista...[...]³¹⁹, conclui-se que as frases anteriores remetem com certa exclusividade ao conteúdo da primeira estrofe do poema.

É notório que, parte pelo menos dos poemas conservam ou supõem uma tradição popular, primitiva e nacional, espécie de revivescência do passado colonial brasileiro em que o prazer do verso encontra-se na repetição periódica de determinados sons, sem visar a metrificação visa à repetição sonora como índice determinante da imagem. Podemos notar, sem sobra de dúvida, vestígios da espécie apontada pelo tratadista no poema: “[...] **viva**, tão **viva**,/que quase grita.../ardente e berrante!.../como deve ser quente!.../ Mancha farta, crescente, latejante, (ROSA, 1997, p. 52, grifos nosso)” no aspecto há enorme trânsito entre

³¹⁸ Idem, *ibidem*, 1973, p. 64.

³¹⁹ Rosa, Guimarães, O burrinho pedrês. In: _____. *Sagarana*, 2015, p. 35.

os poemas, mesmo fora da série que vem sendo analisada e, que se supõem agregada à fatores determinantes na história literária brasileira, principalmente, às leis do poema e da poesia. Acima de tudo às leis da métrica, do verso, da rima, do ritmo, encontrados nas cantigas, baladas, madrigais, epítáfios, odes, rondós, que revelam os ambientes de sua origem.

É possível perceber o quanto lirismo dos poemas da série das corres serve-se de sucessivas retomadas formais e conteudísticas em belíssimas construções imagísticas³²⁰, muitas vezes construídas através de figuras retóricas análogas ao seu material como a imagem encontrada em “O Burrinho Pedrês”, “Sós e seus de pelagem, com as cores mais achadas e impossíveis: pretos, fuscos, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrocos, alaranjados,[...]”³²¹, podemos dizer que, mais uma vez vemos desencarilhar expressões em que predomina termos, palavras, títulos ou expressão oriundas de *Magma*.

Outro ponto a destacar e, que se relaciona indiretamente ligada com a produção dos poemas da série é a heterogeneidade estilística, já, apontada pela fortuna crítica do escritor e algumas vezes manifestada através de registros cultistas e conceptistas, conjugando naturezas discursivas diversas ora visando a simplicidade poética, como é o caso dos poemas, ora visando o nível da suntuosidade da linguagem, como é o caso da prosa do escritor num excêntrico jogo entre as diferentes naturezas discursivas.

É o caso, então de verificarmos como o segundo princípio estilístico traz expressões e imagens parecidas com o primeiro princípio, no caso, o poético. Em *Sagarana*, especialmente, em “Sarapalha” o escritor volta a registrar expressões que podem ter sua origem em “Vermelho”: “É... passa... passa... passa... Passam umas mulheres vestidas de cor de água, sem olhos na cara, para não terem de olhar a gente...; ou mesmo, “Zoa nos ouvidos confuso sussurro e para diante dos olhos vêm coisinhas, querendo dançar. O ponto de partida parece ser a foz dos olhos que vimos construída em “Vermelho”. Começa-se a compreender, afinal, a trajetória literária das duas gêneses do escritor mineiro, a partir do trabalho com a linguagem, um tipo de linguagem formadora da qual não abre mão e que intercala traços cultista muito utilizados no período barroco e traços modernistas, como é o caso da linguagem produzida em 1946. Os poemas de 1936 aglutinam perspectivas divergentes da construção de 1946. Sendo assim, podemos afirmar o quanto seu solo poético,

³²⁰ Cf. outra posição crítica, já apresentada acima, mais de uma vez chama à atenção o fato de que a imagem moderna retira das sínteses que nutrem seu organismo, como instrumento de vivificação literária: “A imagem moderna tira da síntese seu vivo dinamismo. São desse gênero as dos verdadeiros poetas novos” (ARAÚJO, 1973, p. 89).

³²¹ Idem ibidem, 2012, p. 89.

enquanto origem, é estável, pois, durante o levantamento que fizemos, vemos o quanto guarda semelhança com obras subsequentes do escritor. Antes, porém de continuarmos com a análise dos poemas da série das cores, vejamos, “Gargalhada” poema com lirismo amoroso.

A introdução da análise do poema “Gargalhada” requer pensarmos sobre questões teóricas levantadas por Gerard Genette, estudioso da narrativa acerca de determinadas figuras, nesse caso em que chega a análise cabe, então, percrustar e determos em importante afirmação: “O cartesiano Lamy é, entre retóricos franceses, aquele que levou avante a interpretação psicológica (a afetiva) das figuras, a ponto de procurar em cada uma delas o “caráter” (grifo do autor), isto é, a marca de uma paixão particular” (LAMY, apud GENETTE, 1972, p. 209), as ideias difundidas de Lamy interessa-nos uma vez que auxilia na compreensão da singularidade do desenvolvimento das figuras na gênese poética do escritor mineiro, com especial atenção o poema “Gargalhada”. Temos, assim a eleição da temática da paixão ou do amor em alguns poemas, além de “Gargalhada”, nesse sentido o escritor vale-se de dicção pouco elevada para a escritura de sua poesia, é o caso por exemplo do poema “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)”:

1 Eu queria dormir
longamente...
(um sono só...)
Para esperar assim
o divino momento que eu pressinto,
5 em que ás de ser minha...

Mas...
e se essa hora
não devesse chegar nunca?
se o tempo,
10 como as outras cousas todas,
te separa de mim?!...

Então...
ah! Então eu gostaria
que o meu sono,
15 fríssimo e sem sonhos
(um sono só...)
não tivesse mais fim...

II

Se eu pudesse correr pelo tempo afora,
vertiginosamente,
20 futuro adiante,
saltando tantas horas tediosas,
vazias de ti,

e voar assim até o momento de todos os momentos,
em que há de ser minha!...

- 25 Mas...
e se esse minuto faltar
nas areias de todas as ampulhetas?...
e se tudo fosse inútil:
a máquina de Wells,
30 as botas de sete águas do Gigante?!...

- Então...
ah! Então eu gostaria
de desviver para trás, dia por dia,
para parar só naquele instante,
35 e nele ficar, eternamente, prisioneiro...
(Tu sabes, aquele instante em que sorrias
e me fizeste choras...) (ROSA, 1997, p. 79-80)

Em linhas específicas a presença de determinadas marcas nos poemas revela o grau de subjetividade poética que nos poemas se desenvolvem, sendo a mesma fortemente acentada numa figuratividade amorosa, assim é o caso dos primeiros cinco versos: ‘Quando me disseste que não mais me amava,/ e que ias partir,/dura, precisa, bela e inabalável,/ com a impassibilidade de um executor,/dilatou-se em mim o pavor das cavernas vazias...’³²², destaca-se, logo de início a voz subjetiva e o idiossincrático caráter figurativo, marcada pela ênfase no ‘eu’, na negação, na enumeração, no polissíndeto e na analogia, por esses recursos o ‘eu’ procura envolver-se dinamicamente com o quadro linguístico-emotivo, mas de maneira muito imprecisa, indireta. Podemos pensar na utilização do ‘quando’, elemento temporal, que funciona para enfatizar tempo determinado de sofrimento.

Já, Hugo Friedrich,³²³ por sua vez, vê possíveis relações entre lirismo e elementos de afetividade, em seu estudo sobre a lírica moderna principalmente acerca da obra de Baudelaire, considera que no caso do escritor é importante observar o quanto em seus poemas restos de conteúdo da vida pessoal só apareçam expressos de maneira imprecisa. Nesse caso, a menção ao termo ‘imprecisão’ justifica em parte seu pressuposto analítico e, sobretudo, conduz para o campo da realidade intra e extra literária da obra à qual não se tem intenção de abordar. Embora, a discussão sirva de indicação, no caso de Rosa há semelhança

³²² Idem ibidem, 1997, p. 90.

³²³ Cf. FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**, 1978, p.38. A primeira edição da obra aparece em 1956.

com escritos de Baudelaire, por causa da enfática temática amorosa em poemas diferentes. A crítica do escritor tem falado desse tema, ou seja, da vivência do poeta³²⁴ e do lirismo amoroso de alguns poemas, entretanto é preciso demonstrar que o fenômeno é ocasional. A busca de caminho próprio nos fez apontar em nota de rodapé definição do escritor que afasta e aproxima-o do lirismo amoroso, embora tenhamos recorrido ao material compreendemos que o lirismo amoroso dos poemas não é definitivamente ligado às suas vivências pessoais.

O lirismo amoroso aflora de maneira evidente muitas vezes em imagens sentimentais traduzida pela voz da subjetividade e, embora, o caráter amoroso tenha relação com a vida do escritor é impreciso tal evidência. No poema, figuras retóricas ligadas à afetividade são várias, exemplo é o uso do polissíndeto (e, que/ e porque/ e me ri), a hipérbole, “[...] dilatou-se em mim o pavor das cavernas vazias[...]”, figura que se desenvolve juntamente com a figuratividade amorosa. Em casos específicos o lirismo amoroso tem alcance platônico, às vezes, tem caráter realista, às vezes romântico, às vezes o ideal amoroso é hermético. Na verdade, o estilo ortodoxamente fechado é reduzido a uma vertente mínima. Talvez, por causa mesmo da concepção de estilo do próprio escritor sobre o significado do termo “Estilo deve ser muitos homens no homem, através das muitas coisas que o homem supõe ver.”³²⁵

Assim sendo, e em busca da essência primordial do lirismo amoroso, a construção das imagens trazem a consciência literária moderna, mas, ao mesmo tempo distancia-se o que produz por exemplo um discurso multiforme, ou seja, discurso que “[...] aglomera ou justapõe ideias em movimento abrangendo uma imagem várias sensações simultâneas.”³²⁶, muitas vezes a descrição da imagem amorosa é totalmente brusca como a que citamos: “Quando me disseste que não mais me amava[...]”, na expressão anterior predomina certo ar realista, recurso pouco frequente na coletânea. Doutra forma, é prioritário o empenho da criação com imagens herméticas: “[...] da inutilidade das torturas predestinadas/[...]” ou “[...] quando a inexperiência do Deus/ainda não criara o mundo[...]” se, observamos atentiosamente a expressão verificamos o quanto os versos anteriores interrompem o comportamento amoroso do ‘eu’, deve-se o fato ao que consideramos justaposição de ideias

³²⁴ Cf. encontra-se nos arquivos do I. E. B./USP, em pastas intituladas liquidificador, p. 18, Rosa, em várias ocasiões define a palavra poeta: (i) “E o poeta aprende a ver as coisas em estado nascente – que é sábia maneira de desver o mesmismo estourado da realidade aparente [...]”.

³²⁵ Cf. encontrado nos Arquivos do I.E.B.USP, cx. **Liquidificador**, p. 21.

³²⁶ Ibidem, op. cit., 1973, p. 93.

sobre o tema, muitas vezes de ordem platônicas: “Mas olhei-te nos olhos, / belos como o veludo das lagartas verdes, /e porque há houvesse lágrimas nos meus olhos[...]” no trecho a adversidade da primeira estrofe é substituída e amenizada pela comparação ‘e’ assim como pela oração aditiva. Verificamos confluência de papéis figurativos, além da ideia de se produzir quadros em que a tensão ocorra entre o ideal platônico e a surpresa da imagem, “A imagem moderna mais do que qualquer outra é surpresa e pinturesca.”(ARAUJO, 1973, p. 74).

I. A. Richards, em *Princípios da crítica literária* discute a dimensão emotiva seus estudos apontam para o fato de que a escrita é o resultado de complexo processo centralizado nas sensações. O que leva o teórico para o campo do poético, é a crença no fato de que por mais espontâneos que sejam os conteúdos líricos na verdade visam o registro de “[...] imagens de tais sensações [...]” (RICHARDS, 1971, p. 86), não se pode dizer se a condição do lirismo amoroso é resultado ou fundamentado integralmente na premissa de Richards, mas é possível notar em “Gargalhada” o registro de expressões ligadas às sensações, principalmente à visão. No caso específico dos versos citados acima o adjetivo ‘belo’ parece ser insuficiente exíguo e incompleto para a descrição dos fatos, restando ao ‘eu’ recorrer à comparação e nela enfatizar a cor ‘verde’. O que nos leva à interpretação desses sentidos é basicamente entender como se realiza o lirismo principalmente quando o poema se verte quase que totalmente de tema universal no caso, o amor, pois, quer no tema, quer no conteúdo, o lirismo amoroso corporifica-se no ideal sem abandonar dimensões como, por exemplo, as cores.

Gargalhada

- 1** Quando me disseste que não mais me amava,
e que ias partir,
dura, precisa, bela e inabalável,
com a impassibilidade de um executor,
5 dilatou-se em mim o pavor das cavernas vazias...
Mas olhei-te nos olhos,
belos como o veludo das lagartas verdes,
e porque já houvesse lágrimas nos meu olhos,
tive pena de ti, de mim, de todos,
10 e me ri
da inutilidade das torturas predestinadas,
guardadas para nós, desde a treva das épocas,
quando a inexperiência dos Deuses
ainda não criara o mundo...³²⁷

³²⁷ ROSA, 1997, p. 91.

“Gargalhada”, existe no poema conflito que é perceptível na camada intrínseca, que reacende palavra por palavra, verso por verso e estrofe por estrofe por força poética inconfundível, tem como traços característicos ingenuidade criativa. Sem a força do experimentalismo linguístico e, retórico sua realidade incorpora o abandono de velhas tendências poéticas, disso nutre o desejo de abraçar e incoorporar a realidade que quer representar e, de fato é o que ocorre. Destituído de sistema de versificação formal extremosa, os versos na maioria das vezes exigem trabalho laborioso que desaguam em imagens e ritmo saboroso. O verso de “Gargalhada” fixa a imagem amorosa, serve-se para isso de referentes que evidenciam a ‘gargalhada’. Nesse sentido, consideramos que o trabalho estético formal se delineia em imagens retoricamente construídas e com figuras em que predomina a emotividade. A ocorrência demonstra a necessidade de volver o poema da esquecida tirania da inspiração, vê-se desenvolver clara tendência rítmica no sentido aplicado por Paz, “O ritmo é sentido e diz ‘algo’. Assim seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável.[...] O ritmo não é medida – é visão de mundo. (grifo do autor)”³²⁸, diferentemente de outros poemas em “Gargalhada”o que o ‘eu’ poético canta é uma visão de mundo traduzida pela gargalhada, aliás, conteúdo alternado em versos longos e curtos. O que tem-se é organização visual que aguça a percepção do leitor. Já, no caso das figuras diz Gerard Genette: “[...] tantas figuras, tantos sintomas. A primeira figura é vista sob o ponto de crítico do teórico, na *ellipse*: uma paixão violenta vai mais rápida que as palavras [...]” (1972, p. 209, grifo do autor), nos versos existe ganho quanto à posição do teórico porque o lirismo amoroso lança mão de diferentes sentidos e realidades como por exemplo em termos como: ‘perca’, ‘desilusão’ e ‘sofrimento’ tentativa de aplicar sentido ao que não tem sentido. Por exemplo o segundo e décimo versos: “[...]e que ias partir/ e me ri” (ROSA, 1997, p. 91).

Nesse sentido, o poema demarca uma visão uma realidade vivida, entretanto visão atribuída ao ‘eu’ poético e não ao poeta, pois como mostrou Franklin de Oliveira, em *A revolução roseana* o gosto do escritor com a poesia ou a tudo que se referisse é feito de diversidades: “A sua crença profunda no poder da Arte para transformar o indivíduo, o seu desejo de que a poesia fosse incorporada à vida humana e não vivesse apenas no papel: que a vida, ela mesma, se transformasse num poema contínuo [...]”(OLIVEIRA, 1991, p. 184-

³²⁸ Ibidem, op. cit., 1982, p. 70-71.

185), ora, a dimensão amorosa faz parte da vida, no poema é evidente o quanto a dimensão amorosa traduzida pelo o amor ou mesmo pela irônica gargalhada que toma conta do poema. Em mais de uma ocasião vemos a vida e suas representações serem descritas nos textos de Rosa. Neese caso passamos a retomar hipótese já defendida e marca reistrada do trabalho do escritor, a capacidade de mostrar a importância do repetir e repetir-se esboçado no projeto estético de “Uns Inhos Engenheiros”³²⁹.

Como se vê, a voz lírica de “Gargalhada” atormentada e desassossegada vive a desventura da separação, a visão do mundo é percebida na escolha dos signos com os quais o poema se desenvolve, os ‘olhos’ ponto fixo e representativo da perca é lugar seguro do ‘eu’ poético. Além disso, a imagem da paixão violenta caminha mais rápido do que as palavras do poeta, a dor sentida extravasa e chega ao final antes do término do poema no caso o jogo de retomadas e avanços na distribuição dos ritmos é perceptível: o primeiro que se relaciona com a linguagem e o segundo que carrega a paixão violenta, a visão do mundo. De maneira inversa o processo composicional do conto “Uns Inhos Engenheiros” apresenta interferências elípticas análogas às vistas no poema e atuam conforme movimentam-se o discurso amoroso do “eu” lírico. O mesmo percorre os pontos fixos (os versos) como se fossem perpendiculares. Tomamos como exemplo o desenho abaixo em que o ‘eu’ lírico significa elipse que se encontra sempre nos pontos fixos, mas, somente neste contexto e deste ponto fixo exerce sua função primordial, desencadear o lirismo amoroso. Caso análogo é visto no conto, a voz narrativa percorre os pontos fixos (frases) sem alcançar o ponto final das perpendiculares por que no caso a voz narrativa não tem como função o desenvolvimento de visão de mundo amorosa, mas metalinguística, por isso, a característica principal que aproxima as manifestações artísticas são de naturezas distintas e representa minimamente a envergadura lírica do conto.



Em “Gargalhada” o ponto fixo do poema, ou seja, o ‘eu’, tende primeiro ou a elevar o discurso, o que produz a continuidade da cadeia, ou a colocar para baixo a corrente amorosa é por isso que a paixão amorosa caminha mais rápido que as palavras. A repetência

³²⁹ ROSA. Uns Inhos Engenheiros. In: _____. **Ficção Completa**. 1995, p. 957.

dedeterminadas consoantes e vogais pintam a tela da poesia por exemplo o (e) aparece quarenta e seis vezes, o (o) trinta e duas repetições e o (a), cinquenta e nove repetições, contando com o título, ora resta-nos afirmar o quanto a sonoridade é marcada em sua maioria por termos em que aparecem a última vogal. Em sentido oposto o ritmo da forma como é defendido por Paz é reconhecível no poema através das recorrências estilísticas ‘me’, ‘em mim’, ‘das’, ‘dos’.

O crítico mexicano fala em ritmo ternário e seus desmembramentos, mais uma vez a posição teórica define o ritmo como “[...] é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para “algo”, para o “outro”(grifos do autor): a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes.”³³⁰, é evidente o quanto a discussão de Paz traz respostas ao cenário poético de Rosa, especialmente ao poema abordado, pois em seu conteúdo percebe-se às manifestações apontadas anteriormente: o ‘outro’, a ‘amada’ e o direcionamento do ser humano em direção ao outro e Deus são questões que encerram o poema. Com efeito, a questão anterior é premissa para a seguinte perspectiva o estilo passa a ser visto por ínfimo uso de substantivos, preferência por locuções, preposições, pronomes e signos de natureza abstrata determinantes do estilo. A sonoridade que se encontra aliada é construída em direção ao acontecimento amoroso e que no poema assemelha-se a “[...] menos sua vivacidade como imagem que o seu caráter de acontecimento mental peculiarmente ligado a sensação” (RICHARDS, 1972, 102), no caso, a visão. Objetivamente, o terceiro verso do poema é uma exceção o objeto amado é especificado por meio de adjetivos o que não é recorrente nos versos líricos de Guimarães Rosa. Com relação ao sexto verso predomina instrumentos estilísticos como: ‘mas’, ‘te’, ‘bem’, ‘nos’. Chama-nos atenção o uso deliberado do pronome ‘me’ o primeiro verso repete-se duas vezes, enfatizando o que Octavio Paz considera como ‘outro’; ainda, o sétimo verso substitui o ‘me’, por ‘te’ e, em seguida por ‘ti’; por conseguinte verbo ‘amar’ e substantivo ‘olhos’, também, designam o ‘outro’ os elementos contribuem para a criação da imagem do objeto de desejo.

Acima temos amostras do modo como compõe-se parte do poema, é evidente a construção de versos com menos trabalho estético como é o caso do segundo e do décimo versos, chama à atenção a cacofonia irritante. Se, tomarmos como suporte teórico a afirmação anterior de Paz o trabalho estético com os versos justifica-se, pois, o discurso representa a subjetividade. É o caso, também, do nono e o décimo versos a finalidade é

³³⁰ Idem, op. cit., 1982, p. 73.

destacar a partícula ‘de’. Além disso, os versos iniciados por partículas de natureza aditiva parecem-se com equações sentimentais. Já, os dois versos nos quais há o advérbio ‘quando’ a ênfase recai sobre as vertentes humana ‘eu’ e a cristã-religiosa ‘Deus’. Resta fonte poética específica, tem-se versos iniciados com a partícula ‘e’, com partícula de adversidade ‘mas’, recurso, existente em outros poemas de *Magma*, além, da repetição do fonema ‘d’ no terceiro verso: “[...] com a impassibilidade de um executor’ (grifos nossos)”, do ponto de vista poético é paupérrimo a construção do verso, assim como, também o nono verso em que aparece construção similar.

Propomo-nos, então, nesse caso, a estabelecer analogias entre “Uns Inhos Engenheiros”³³¹ e os poemas, a ideia é averiguarmos a existência no conto de fragmentos que advém do lirismo amoroso, o que aproxima e o que distancia o lirismo amoroso dos poemas do conto citado?. Torna-se impossível falar da gênese poética de Guimarães Rosa sem pensá-la como objeto estético fundador que resultaria em inúmeros atos estéticos. É o que ocorre com a construção das frases de “Uns Inhos Engenheiros” como se pode ver nos exemplos que seguem: “Esses, limpos. Tão lindos, meigos, quê? Sozinhos adeus. E eram o amor em sua forma aérea[...]”³³² ou “Seu dever é ver, extrair, extirpar, içar, levar a lar[...]”, ainda se pode ver em: “Recuida-o agora, em enlevo de cobiça, com sem biquinho tecelão. E engendra. Com pouco, estará na poesia: um pós um – o-o-o – no fofo côncavo, para o choco – com o carinho de um colecionador; prolonga um problema.”. Uma das características das frases é a maneira como a coloquialidade temática é destituída de valor, a linguagem explora

³³¹ Cf. encontrado em Uns Inhos Engenheiros. In: _____. **Ficção Completa**, 1970. Publicado pela primeira vez em *O Globo*, 04/02/1961. O conto faz parte da prosa do escritor, aliás é um texto que consideramos haver em sua estrutura potencialidades poéticas que se assemelham com as que levantamos nos poemas, especialmente, em “Gargalhada”. Quase trinta anos depois do surgimento da gênese poética, por analogia, o processo estilístico de 1936, é mais uma vez destacado através de características como: repetições de termos, frases contextualmente líricas. “Uns Inhos Engenheiros” publicado em 1961, foi ousadamente construído de experimentações linguísticas que o aproximam da poesia lírica. À medida que o conto se desenvolve e aprofunda os temas e os assuntos abordados a linguagem “crespa” da prosa corporifica-se nas imagens, ecos de uma expressão do passado. Prosa enigmática e, ao mesmo tempo, metafórica, suas práticas retóricas transpõem o prosaísmo, e vão ao encontro de uma significação de natureza alegórica. Cada poema lírico de Rosa tem um significado diferente, cada poema lírico tem imagens diversas, por analogia, procedimentos similares se repetem no conto: “Súbitos, sus, aos lanços, como que operam e traçam”, à semelhança desse processo de construção que se manifesta sempre em andamento, têm-se ainda, à semelhança o poema “Boiada” e seu estranho verso “[...] na soltura sem fim do Chapadão do Urucuia”, este chapadão depois reaparecerá em 1957. Assim, numa leitura que podemos considerar poético-experimental, a intensidade da construção dos poemas desencadeia processos de extensão da forma que, sem sombra de dúvida aprofundar-se significativamente em “Poemas”.

³³² ROSA, Guimarães João. Uns Inhos Engenheiros. In: _____. **Ficção completa**, 1995, p. 957-959.

ao extremo o real, mas descarta a natureza da representação do real e põe à vista uma linguagem excessivamente figurada.

É, pois, no interior do discurso que se intensifica o desejo de conhecimento, de descoberta e de desvendar o mundo, o homem, a realidade a proximidade da terra e a vizinhança do povo, os dois últimos enfoques são lembrados por Merquior (1965), em estudo sobre o poema no Modernismo brasileiro. No contexto específico do conto a voz narrativa propõe-se a grandes desafios, sendo um deles o conhecimento e o desvendamento daquilo que o cerca, o que ocorre por meio de enumeração de séries verbais como os citados anteriormente, outras vezes, o sentido determinado funciona melhor na poesia³³³ ou mesmo com referência à construção da poesia, como se pode ver na construção do poema abaixo:

Reportagem

- 1** O trem estancou, na manhã fria,
num lugar deserto, sem casa de estação:
a parada de leprosário...
- Um homem saltou, sem despedida,
5 deixou o baú à beira da linha,
e foi andando. Ninguém lhe acenou...
- Todos os passageiros olharam ao redor,
como medo de que o homem que saltara
tivesse viajado ao lado deles...
- 10** Gravado no dorso do bauzinho humilde,
não havia nome ou etiqueta de hotel:
só uma estampa de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro...
- O trem se pôs logo em marcha apressada,
e no apito rouco da locomotiva
15 gritava o impudor de uma nota de alívio... (ROSA, 1997, p. 68)

O poema acima tem no título o termo reportagem, tal é a tarefa que o poema enfrenta, lutar até o último verso para não se transformar numa reportagem de jornal. Voltemos, então ao poema e seus pontos de extrema informalidade, traduzido pelas construções linguísticas, noutra parte temos fragmentos em que as reflexões são da ordem

³³³ Cf. encontramos registrado em carta à Guilherme de Almeida, Rio, São João de 1963. Há trecho interessante em que se pode ver a concepção de poesia de Guimarães Rosa “Venho devagarinho, para vir mais. A poesia, felizmente, é uma ilha toda praia, e caeli salubritas; é o lugar incomum, maior recanto, em que o afeto avança grato e fácil. [...]”.

do pensamento. Para ilustrar o que afirmamos anteriormente a luz solar é aspecto que se singulariza no poema, pois a distância mantida entre o objeto amado e o amador aumenta a intensidade discursiva ou diminui, é caso dos versos 2, 3, 7 e 8 em que temos a ocorrência anterior. Se torna comum no poema esse simbolismo, além da figura da repetição que é outro traço fundamental: “[...] *Repetição*: o homem apaixonado gosta de repetir, da mesma forma que o colérico repete os golpes[...]” (LAMY, apud GENETTE, p. 209), por analogia o recurso apontado é analisado com a finalidade de enfatizar o lirismo amoroso, para isso, o ‘eu’ poético vale-se da conjunção aditiva assim como do fonema ‘d’ e do excessivo uso de pronomes pessoais para repetir o sentimento, a ‘dor’ e a ‘gargalhada’.

Há, ainda a considerar questões importantes apontadas por Merquior (1965), para o crítico a geração de 30, década em que os poemas aparecem, estaria ameaçada pelo o que o estudioso do Modernismo brasileiro considera como o aparecimento de reações neo-românticas e pelo desejo de se voltar ao sério e triste lirismo convencional³³⁴. A priori tem-se a ideia de que a poesia de *Magma* abraça a fonte romântica ou mesmo neo-romântica o que é enganoso, ao contrário, a poesia de natureza amorosa ressalta níveis diferenciados de expressão, ao invés de centralizar-se no interior da emoção busca distender o caráter de afetividade pelo interior da imagem para dar apenas destaque à paixão. É o caso da ênfase enumerativa do segundo verso e a forma estrutural do poema, no segundo caso o discurso poético vem inteiriço e distribuído de maneira singular aliado à combinação das palavras e dos versos.

Do primeiro caso, a pontuação e a distribuição das locuções pronominais do nono verso, e sobretudo, a enumeração dos adjetivos do terceiro verso é substituída pela enumeração prepositiva do nono verso, além da enumeração pronominal que maneira excepcional finaliza odécimo verso. Ora, resta-nos o termo ‘todos’ que somente se apresenta nesse verso. Na verdade, a inserção do pronome indefinido traduz a universalidade da ‘gargalhada’ e contribui para enfatizar no poema as funções emotiva e poética que convivem tensamente. Já, entre os versos primeiro e sexto o recurso da repetição de adjetivos, o rompimento da ordem direta dos fatos e a descrição plástica interferem no sentido de amputar a seriedade do poema, a seriedade que Merquior aponta em poetas da época. Concretamente o poema joga com os pares seriedade x risonho, pois, o ‘eu’ ao receber a notícia do ‘desamor’ e da ‘partida’, ri.

³³⁴ MERQUIOR, José Guilherme, 1965, p. 31.

Retornemos, assim, à temática anteriormente abordada, o poema é constituído por quatorze versos ininterruptos. É, possível distribuir os versos do poema de maneira diferente, temos, então, dois tercetos e dois quartetos o que constitui um soneto. Terá o poema sido pensado como soneto, ou terá a emoção determinado a forma?. Bem, o que temos é o modelo de canção que se aproxima da barcarola, composição sentimental, poema antigo, de origem ou influência italiana³³⁵. No caso específico do poema “Gargalhada” é construído por única estrofe. Uma vez que podemos pensá-lo como canção ou barcarola retomemo às palavras de G. Genette ao estudar a teoria de Lamy “[...] *Hipérbato* (inversão): a emoção atrapalha a ordem das coisas, portanto, das palavras. *Apóstrofe*: o homem emocionado volta-se de todos os lados, procura socorro por toda parte, etc.”(LAMY,apud GENETTE, 1972, p. 209). A título de ilustração podemos citar o poema “Iniciação”.

Iniciação

- 1** E nem mais existirá a esperança do trágico...
E no vazio,
em vão apelarei para as grandes catástrofes,
para a vaidade do ranger de dentes,
- 5** para o pavoroso das formas não de todo feitas,
sob o terrível das forças verticais...
Sumirão as espadas suspensas de fios,
sumirá a mão que escreve nas paredes
do festim velho,
- 10** e a Esfinge dormirá nas areias eternas...
Somente o segredo, acordado, no caminho claro,
na encruzilhada da todos os caminhos,
andando na tua frente, desvendado,
mais difícil de crer do que de decifrar...
- 15** Teu pensamento, tua fé e teu desejo,
criando, à tua escolha, o teu destino...
E se fores forte,
olha bem pra cima,
para ver como é sorrindo
- 20** que morre o teu pai...(ROSA, 1997, p. 71)

Aceita a experiência poética cançãoeira como forma poética de “Gargalhada”, podemos afirmar que o modo de composição não seria apenas parte integrante de expressão

³³⁵ Cf. TAVARES, Hênio, tratadista do verso: “Não há somente uma modalidade de canção. Ao longo da história literária luso-brasileira, encontramos, pelo menos, três tipos bem distintos de canções: a trovadoresca, a clássica e a romântica ou moderna.” No caso da canção romântica ou moderna, afirma: “A partir do romantismo a canção se revestiu de mais ampla liberdade formal e conceitual. Tornou-se um poema simples, expressivo, e comportando os mais diversos assuntos. Dertarte, entre outras, lembramos: Religiosas, Patriotas, Guerreira, Amorasas ou Eróticas, Fesceninas, Nostálgias, Nacionais, Sertaneja”. (1996, p. 272-276).

constitutiva, intrusão formal e consteudística. Procedimento formal que corresponde sobretudo ao modo de ver o mundo, modo singular de tomada de consciência de tempos outrora ambivalentes e flexíveis com relação à poesia. Parece salutar mostrar o exercício da experiência poética rosiana pelo menos no que se refere ao poema estudado, pois parte do exercício considera pressupostos básicos que movem a lírica do Modernismo.

A temática dos escritores acima gira quase sempre em torno da religião, da mitologia, da história e da natureza e são o que se pode considerar a “[...] expressão de uma vivência do mundo e da vida, a partida origem que está tanto nas forças da natureza quanto em Deus” (BAUMGART, 1994, p. 270). Encruzilhada de signos, a poesia não apresenta o radicalismo da fase inicial do Modernismo o que ganha o significado de descentralidade uma vez que havia um projeto literário posto pelo Modernismo da década de 30, visto sob a necessidade de tornar a linguagem e realidade seus maiores objetos.

Esse é o cenário literário que antecede ao aparecimento dos poemas de *Magma*. Em suma a obra de Cecília Meireles destaca-se no início do Modernismo brasileiro. Segundo Miguel Sanches Neto, em *Nota Introdutória* à sua obra completa, *Cecília Meireles e o tempo inteiriço* (2001), a escritora “[...] Participando do grupo da Festa ela fortalece a ideia de uma modernidade continuadora, ou seja, em conexão com valores atemporais que não podem ser apagados [...], para o pesquisador a obra da poetisa visava à perfeição poética, e os meios mais utilizados, ente eles, era dispor ao máximo de “recursos tradicionais”(grifo do autor)” (2009, p. 186).

Os poemas “Epigrama” e “Discurso” são exemplificadores do traço fronteiro da poesia cecilianiana. Cassiano Ricardo (1939), parecerista do prêmio que a Academia Brasileira de Letras conferiu à escritora, afirma “[...] “Viagem” (grifo do autor) é uma riqueza enorme de vida interior. Nítida compreensão humana das coisas. Surpresa de observação quando ela recorta um trecho de paisagem com o seu espírito agudo e lhe dá umas tintas frescas e puras de sentimento” (p. 30), assim posiciona-se o relator, posição que se diferencia no meio crítico, por fim, registra, “Ora, Cecília Meireles não tem só a anota objetiva pitoresca. Têm outras notas. Reúne valores que a tornam uma afirmação complexa e não unilateral de nossa poesia.” (p. 32), o crítico sabe o quanto a lírica da poetisa inscreve-se de maneira objetivamente pitoresca, por isso, reconhece e aponta o valor, finalmente recorre aos brilhos da obra “[...] absolutamente original, como também satisfaz a outras exigências muito mais sérias da poesia moderna, que não é só a côr, mas verdade humana, pensamento, imagens,

ternura, simplicidade [...]”, eis, como a escritora foi recebida com sua premiação e, eis como sua poesia aproxima-se da poesia de Rosa.

Alexei Bueno, em *Uma história da poesia brasileira* (2007), apontou que em boa parte da obra de Cecília Meireles o processo experimental é notório, o estudo assegura haver em seus poemas um “Vasto e libérrimo arsenal de processos criativos [...]” (p. 316). Guimarães Rosa, com *Magma* e, Cecília Meireles com sua obra mantém certos traços específicos, por exemplo, entre eles, a criatividade rítmica e das imagens, o trabalho com situações líricas, a maneira idiossincrática de abordar o sujeito, o tempo, o espaço.

A questão instigadora deste capítulo remete-nos para as questões acima que de forma direta toma o espaço desta discussão, a lírica e o lirismo de *Magma*. João Guimarães Rosa em seus manuscritos apontou existir na obra da escritora encantos e docilidade, características que o escritor ao tomar conhecimento levou-o a modificar várias vezes seus poemas:

Na referida entrevista, lembrei também estes versos de Cecília Meireles: “E nos verdes ramos, com chuvas guardadas...,” que eu não poderia conhecer quando escrevi, no conto “Duelo”: Das ramadas, que açoítavam os restos dos cavaleiros, caía chuva guardada”. E, acrescento: substituí, porém, no conto “Sarapalha”, a expressão «O sol sobe» por «O sol cresce, amadurece» [...], ora, aquele seu “o sol sobe” constitui uma frase, começo de parágrafo, e eu gostava muitíssimo dela, de sua concisão triunfal, de sua apropriada sonoridade realmente solar e aberta [...].³³⁶

O apreço do escritor por Cecília Meireles é importante para ajudar compreender parte dos fragmentos poéticos da gênese poética. Os temas de sua poesia procuram na natureza, na realidade a inspiração, o que nos parece é que suas imagens formam um pacto com o cosmo numa tentativa de manter com o universo contato por meio da poesia. Seu livro *Viagem* (1939) foi premiado pela Academia Brasileira de Letras em, 1938, um ano depois da premiação de *Magma*. A poesia de Cecília Meireles tem significado para Guimarães Rosa, a ponto de afirmar “[...] Entre os escritores brasileiros, ela é um dos poucos que me dão às vezes raiva ou inveja, quando leio livros seus que queria e poderia ter escrito”.³³⁷ Antônio Carlos Secchin também é um investigador da poesia de Cecília, em seus estudos reconhece o processo criador da escritora, “Melhor seria dizer que a poesia de Cecília recobre

³³⁶ Cf. encontra-se no I.E.B./USP, arquivo de João Guimarães Rosa, pasta **Manuscritos**.

³³⁷ Cf. encontra-se no I.E.B./USP, arquivo de João Guimarães Rosa, pasta **Manuscritos**.

indistintamente os dois registros, prosa e poema: em ambos se percebe a mesma disponibilidade para o espanto e para a generosa acolhida do outro.”³³⁸ é a acolhida do outro que intersecciona a obra rosiana à poesia de Cecília.

O que colocamos conduz a outra consideração importante, do ponto de vista literário facilita a análise do lirismo amoroso. Alfredo Bosi em estudo recente, analisou o desenvolvimento do ‘ser’ e o ‘tempo’ para isso toma como referente a “lógica poética” (BOSI, 1972, p. 17), que é analisada à luz da teoria viconiana, insiste que o tempo e o ser da poesia alteram-se de acordo com o estágio em que ocorre. Nesse sentido aponta para determinados elementos como responsáveis pelas alterações, no caso recortamos ao sentido moderno aplicado e recorremos às considerações críticas no que diz respeito ao sentido de ‘som/ideia/homem’ e a distinção entre metáfora e metonímia, pensadas a partir do sistema viconiano. Para o crítico a função da primeira seria “dar sentido e paixão a corpos mortos” sentido próximo das narrações. Já, a função da segunda estaria ligada a enorme concentração semântica, de um dado o significado guarda dependência de causa e efeito. Envolvido com a teoria viconiana, Bosi vê como importante o papel desempenhado pelas palavras-frases no texto poético, para o crítico estas são símbolos das relações entre o homem e o mundo mediada pelas significações-análogas.

Tais aspectos podem seguramente ser mostrados na constituição do lirismo amoroso do poema, alcançados, por exemplo na constituição dos poemas da série das cores, como do lirismo amoroso. No caso do sentido da metáfora por exemplo os poemas da vertente amorosa expressam em sua estrutura a ideia de narração ou mesmo de que o poema desenvolve uma estória, um enredo. Por mais que isso não aconteça a ideia perpassada é uma lógica poética envolta de narração e narratividade. A marcação enumerativa de ordem predicativa: “dura”, “precisa”, “bela” e “inabalável” servem de exemplos do que afirmamos. Aliás, enquanto qualidades enriquecedoras são atributos da imagem do objeto desejado (amado) assim o recurso utilizado coloca em marcha a construção metafórica, é modelo lógico recorrente nos poemas e em outros poemas, ou seja nas enumerações, repetição e recorrências poéticas que visam pôr à mostra processos metafóricos.

É nesse campo de atuação que se coloca “Gargalhada”, temos no poema frescor rítmico vibrante, das cordas líricas sente-se extremado verdor, basta observarmos o quanto as palavras-imagens têm atuação significativa, é o caso do segundo e décimo versos em que as palavras ‘partir’ e ‘ri’ simbolizam o ‘eu’ e o ‘outro’ de maneira conflitante. Ao contrário

³³⁸ SECCHIN, Carlos Antônio. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*, 2003, p. 152.

do que pode esperar o sujeito lírico manifesta seus sonhos, as dores, a vida, o sofrimento, as mágoas, a angústia, a solidão e o medo pela gargalhada, símbolo que os representa. Diante da palavra traduzível e completa concretude verbal o pensamento age por analogia, por meio desse recurso instaura-se a metáfora, distendida na massa verbal seleta e simbólica da palavra rosiana.

Outro crítico brasileiro que se mostrou interessado em desvendar os mistérios da poesia e da lírica poética foi Araripe Júnior, defensor de uma lírica muito próxima da visão apresentada por Genette, o estudo do crítico brasileiro apresenta de forma específica elementos responsáveis pelo surgimento do lírico: “A poesia é a transformação do sentimento da força [...], para mais à frente afirmar “[...] a poesia não passa de uma irradiação orgânica, dadas certas condições é a resultante da circulação da vida, na maior intensidade relativa.” (1963, p. 75). É outro o sentido investigativo apontado por Gerard Genette importantes figuras exercem poder na construção do poema como por exemplo na “Distribuição” (grifos do sutor) enumeram-se as partes do objeto da paixão” (LAMY apud GENETTE, 1972, p. 209), é a magnitude poética da enumeração e da distribuição das partes do outro que causa tensão, reconhecemos que a vida, a fugacidade e a efemeridade são distribuídos de maneira singular. A simplicidade dos elementos simbólicos distribuídos pelo poema forma constituição lógica, mas somente são percebidos por analogia. A palavra ‘gargalhada’ signo irradiador circula intensamente pelos versos que se abrem às mais variadas descobertas líricas³³⁹ é pela força analógica instaurada pelo campo do simbólico que conteúdo e forma coadunam-se, aspecto a que retomaremos adiante. No campo específico da materialidade figurativa o que era para ser metafórico deixou-se ficar simplesmente linguagem, às vezes, simbólica, às vezes, emotiva. No caso do poema “Ausência” de fonte lírico-amorosa, os objetos, mais que o sujeito, ocupam lugar de destaque e apesar do número elevado de versos em que o conhecimento humano é visto, o universo dos objetos é o fio condutor para se conhecer o homem e o mundo. Composto por três tercetos e dois quartetos, os versos quase sempre

³³⁹ Cf. Silvio Romero: “E é por isso finalmente que na evolução secular do nosso lirismo, porque toda nossa poesia é, digamo-lo, desde já, essencialmente lírica, mesmo quando se mete a querer ser épica ou dramática, nunca faltou certa tendência popular[...]”, (*Evolução do lirismo brasileiro*, 1905, p. 07; ao analisar a poesia de alguns poetas brasileiro em especial do século XVI afirma “O tom de nosso lirismo é certamente acanhado; porém já revela a notável qualidade de descrever a natureza do país.”(1905, p. 09); e ainda sumariando a fonte do lirismo brasileiro diz o crítico: “ E já desde aqui, repetimos, temos nascida a mais antiga e estimável qualidade de nossa poesia: a descrição carinhosa da natureza. Era a primeira afirmação de *nacionalismo*, que nunca mais a arte pátria havia de abandonar[...]” (p. 10); ou, “O lirismo nacionalista é então ainda puramente descritivo e, talvez, menos do que isso, meramente enumerativo (p. 11).

terminam com reticências, pode-se dizer que a temática é de natureza amorosa. Vejamos o poema:

Ausência

- 1 Na almofada branca,
as sandálias sonham
com a sêda dos teus pés...
- Partiste...
- 5 Mas a alegria ainda ficou no quarto,
talvez no ninho morno, calcado por teu corpo
no leito desfeito...
- Entardece...
Esfusante e verde,
um beija-flôr entrou pela janela.
- 10 (Pensei que a tua boca ainda estivesse aquí...)
- Do frasco aberto,
vestidas de vespas,
voam violetas...
- E na almofada de sêda,
15 beijo as sandálias brancas,
vazias dos teus pés...³⁴⁰

Afinal, na prática o poema tem preferido muito mais oferecer-se as inúmeras possibilidades contedísticas e a consequente cessão da forma do que a simples inovação de como o pensamento foi elaborado. Composto por tercetos e quartetos o poema tem 17 versos e quatro estrofes, o material espesso e compacto do som e das imagens fazem parte da composição do canto. Mais uma vez a harmonia poética reside na equação existente entre o som e a imagem que aproxima palavra e sentimento. Emil Staiger, em seu trabalho (1997), propõe uma retomada dos conceitos de lírico, “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música.”³⁴¹.

No sentido apresentado pelo teórico o campo retórico do poema apresenta características evidenciadas em dois grandes eixos, na significação das palavras e na

³⁴⁰ ROSA, 1997, p. 90.

³⁴¹ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997, p. 22.

musicalidade, nesse sentido é o eixo paradigmático que consubstancia as imagens evocadas. A título de exemplo o uso da *sínquise* figura recorrente nos poemas rosianos. Inicialmente, a mistura entre níveis figurativos altera de certa maneira o significado da palavra e a mudança brusca de palavras, também altera e surpreende o ritmo. A palavra ‘sandálias’ tem íntima relação com a palavra ‘branca’ que suaviza o verso e ressalta os sonhos, é preciso perceber como os objetos em torno desses termos alteram a realidade do verso e como os mesmos intervêm no contexto. Ao partir da perspectiva semântica e rítmica seguimos a seguinte análise, o último terceto revela e destaca-se a construção da estrofe, a palavra ‘almofada’ vem antecedida da conjunção aditiva ‘e’ com contração seguida de locução adverbial. No caso, alterou-se o núcleo frasal e rítmico; as sandálias aparecem antecedidas de substantivo ‘beijo’ e seguida de advérbio brancas, muda-se a organização frasal, por fim, ‘vazias’ antecede ‘dos teus pés’, a função das mudanças não é promover versos perfeitos, contudo enfatizar o ritmo e a musicalidade.

Staiger enfatiza várias vezes que no poema lírico a relação entre as palavras e sua sonoridade é determinante. Ainda, e em direção análoga afirma: “Toda composição lírica autêntica dever ser de pequeno tamanho” (STAIGER, 1997, p. 28) ou mesmo, “[...] na poesia lírica, a música da linguagem adquire enorme importância.”, do mesmo modo, “Lírica ainda é aquela música da linguagem que Herder também descreve, de modo semelhante a Schiller [...]”³⁴², a base das discussões encontra-se fundamentada no tecido da unidade poética em que a musicalidade e a linguagem estabeleçam relações muito ativas. Nesse sentido o estudo de Francis Utéza registra passagem importante que vai ao encontro dos conceitos apresentados pelo teórico da lírica, diz respeito a uma das falas anunciadas por Guimarães Rosa acerca de sua produção: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro” (ROSA, apud UTÉZA, 1994, p. 41), embora o escritor não se refira precisamente à poesia, o significado de suas palavras demonstram o quanto em sua obra o som e as palavras são importantes, assim nesse contexto a unidade entre som e significação ganham *status* relevante.

Na estrofe, “Na almofada branca,/as sandálias sonham/com a sêda dos teus pés...” (ROSA, 1997, p. 90), o verso prende-se ao desenvolvimento do som e do sentido e tem nos pronomes possessivos seus maiores aliados sonoros, percebe-se intensa correlação entre as

³⁴² Idem, op. cit., p. 28-53.

palavras e os pronomes, os mesmos encontram-se rodeados pela vogal ‘o’ e ‘a’, outro ponto a se destacar por serem fatores em que as ocorrências se manifestam, principalmente entre os primeiro e terceiro versos. O terceiro verso é composto por palavras onde se acentua o (e), antecedido por dois versos sem a presença dessa vogal; Já, entre os versos 15-17 certa harmonia predomina o (e) e o (a) alternados; por fim, o som do ‘v’ das palavras, (talvez, vazias, verde, vestidas, voam, violetas) toma conta do poema significa que objetivamente visa-se a representação da ‘arte’ e do ‘amor’. O princípio de funcionamento da unidade continua sendo o mesmo desenvolvido em poemas de lírica, tem o valor de seus versos justamente na unidade que se congrega entre a significação das palavras e a música estabelecidas no verso.

O objetivo é ressaltar o estilo da distribuição das palavras e a significação no conto “Uns Inhos Engenheiros”: “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”³⁴³. Com o objetivo preciso de criar imagens em que a presença da palavra e da construção da linguagem predominasse como é o caso da prosa após 1946, no conto, ainda encontramos vestígios de construções poéticas de 36, como é o caso das invariantes ‘sua’, ‘um’, além das construções em que se mantém a recorrente presença da sonoridade, ‘eram/aérea’, ‘voam/ voltavam’ e ‘mais/iam’, ou ‘**O mundo é todo encantado**’ (grifos nossos), mesmo na prosa é possível perceber o trabalho constitutivo que vimos se desenvolver na poesia. Por uma série de razões ainda é possível ver na construção dos versos o quanto as situações poéticas e mesmo os motivos tornam as expressões líricas.

Por falta de continuidade entre uma imagem e outra poemas como “Ausência”, “Tentativa” e “Gargalhada” tendem a construir-se por meio daquilo que podemos chamar de força formativa, na verdade é a junção de ritmo, rima e metro é que se tem a espessura dos poemas, entre os versos não ocorre por exemplo compatibilidade evolutiva de pensamento ou ideias. O que, de certa forma fortalece os versos diante da interrupção constantes dos fatos são recursos utilizados nos versos para a repetição. Por outro lado, as figuras que ocupam espaço em muitos casos são responsáveis pela luminosidade do ritmo, sejam as mesmas sonoras ou temporais. O baixo teor de ideias é recompensada pela ascendente recorrência a figuras, como por exemplo a *hipotipose* que significa ter no discurso “[...]presença obsessiva do objeto amado” (LAMY, apud GENETTE, 1972, p. 209), logo,

³⁴³ Idem, op. cit., p. 957.

temos: ‘os pés’, ‘o corpo’, ‘o ninho morno’, ‘a boca’, ‘leito desfeito’, ‘alegria’, ‘almofada branca’, ‘almofada de seda’, ‘sandália’ e ‘obsessão’ compreendemos que por falta mesmo de apuro de ideias a adjetivação é utilizada como demonstração obsessivamente do ‘outro’ Ao recorrer ao procedimento vemos se desenvolver versos em que a hipotipose destaca-se; e, não é somente no exemplo dado, ao optar por procedimentos de reescrita de palavras ou grupo das mesmas o sujeito lírico recorre por diversas maneiras a mostrar através dos objetos o ‘outro’. “Partiste.../Mas a alegria ainda ficou no quarto,/talvez no ninho morno, calcado por teu corpo/no leito desfeito” nos versos anteriores os procedimentos seguidos diferem de certa forma a interioridade manifesta-se, porém, não ganha desenvoltura porque na verdade a interioridade do eu é o meio para se chegar ao *corpo*. Por fim, palavras como: ‘alegria’, ‘quarto’, ‘ninho’, ‘calcado’, ‘leito’, ‘desfeito’ são motivos ou intrusões no meio do cenário amoroso. Nos versos abaixo que se encontram no Arquivo – I. E. B./USP sem data precisa podem ser exemplos das situações anteriores. Primeiro, a menção ao surgimento do amor: “O AMOR – bem começava a existir”:

AMOR MUITO

sem pureza de esposo
vivenciado
entrecorrer: suceder
irrealista
uma paixão ingovernável
... mera, meríssima,
..., a mais mera.
Aquê amor infinitado
Valeram dez anos³⁴⁴

O poema não faz parte da coletânea de *Magma*, entretanto ajuda a compreender a trajetória literária da poesia lírico-amorosa na gênese do escritor mineiro e seu trabalho com a imagem destacada mediante um tipo de linguagem formadora que surge de um escritor iniciante, inventor de versos pela primeira vez.

A variedade e heterogeneidade dos versos nos faz direcionar para outras características figurativas entre às mesmas a epanortose: “[...],o homem apaixonado corrige

³⁴⁴ O poema faz parte dos manuscritos do escritor e encontra-se no Arquivo do I.E.B. USP, João Guimarães Rosa, [s. d].

incessantemente suas frases para aumentar-lhe a força”³⁴⁵ o processo estilístico do poema distribui-se conforme o fluxo das sensações do eu poético é o caso da sonorização das palavras, o timbre da efusão amorosa, a força da paixão, mas é o fluxo das sensações que faz com que a estilística do quinto e sexto versos: “... mera, meríssima,... a mais mera.” seja reconstruída como se o verso seguinte estivesse em processo de correção ou mesmo em processo de correção da ideia anterior. A beleza da poesia lírica de Guimarães Rosa encontra-se em seu poder de criar imagens e ritmo específico e na força da palavra que dividem espaço com o sentimento: “Na almofada branca, as sandálias sonham, ou vestidas de vespas voam violetas e vazias de teus pés” (ROSA, 1997, p. 90), pode-se deduzir que o universo de subjetividade leva em conta significados amplos como por exemplo variedade temática.

Yuri Tynianov, em *Traços flutuantes da significação no verso* aponta como importante aspecto a emoção estética que para o teórico do verso pode trazer enorme ganho à construção do mesmo. Em várias oportunidades lembra de que na composição da poesia é sem sombra de dúvida importante e objetiva “Assim, a noção de «emoção estética» revela a natureza híbrida e conduz-nos, à objetiva «correlação das partes da representação» que a determinam [...] à questão da construção da obra de arte” (1982, p. 18), tudo isso extraído do poema numa correlação entre o todo e as partes do poema e uma correção objetiva no interior do poema que ativa a ideia de um ritmo poético que se move entre: ‘sandálias’, ‘alegria’, ‘boca’, ‘violetas’ e ‘beijo’ palavras centrais em cada verso e que de certa maneira encontram-se correlacionados. O que nos leva de volta ao sentido atribuído à “emoção estética” de J. Tynianov, “De notar que a força desta ligação é maior no verso do que na estrofe e maior na estrofe do que no grupo de estrofes; o que permite produzir, ao longo do poema, estrofes pouco ligadas entre si [...]” (1982, p. 21), processo muito recorrente nos versos líricos de Guimarães Rosa, como se pode encontrar no poema “Delírio” e nas frases poéticas de “Uns Inhos Engenheiros”. Tanto o tecido do poema, quanto o tecido do conto são movidos por essa força que surpreende.

Tzvetan Todorov em *Teorias da poesia* (1982), traz de volta a discussão sobre o que é poesia e do que não é poesia e, entre as questões apontadas o teórico afirma “[...]as palavras na poesia tornam-se símbolos[...]” (1982, p.10), a discussão, já, se encontrava nos debates propostos por pelo círculo de Iena, conforme nos informa o teórico. Entre as propostas do círculo apresentadas por Todorov parece apropriada: “O símbolo realiza a fusão dos contrários, e mais particularmente a do abstracto e do concreto, do ideal e do material,

³⁴⁵ Ibidem, p. 209.

do geral e do particular” (1982, p. 10). O poema acima não é de natureza simbólica, encontramos fusões surpreendentes, principalmente entre o que representa o abstrato e o que representa o concreto, exemplifiquemos: o vazio das “sandálias” é preenchido pelo “beijo”, elemento (abstrato) responsável por preencher o vazio das sandálias (concreto), símbolo do objeto desejado; Já, com relação ao ideal e material tem-se na segunda e terceira estrofes imagens ilustrativas. Eis, exemplos que contribuem para a compreensão da originalidade da obra.

Reiteramos, originalidade poética que surpreende, uma vez que não se repetiu. Outro poema no qual a descrição dos objetos leva ao conhecimento do sujeito é “Elegia”. O título, os dezesseis versos e duas estrofes serão analisados a partir do significado que o crítico da Literatura Brasileira considera como ‘engendramento’. O significado é importante nesse contexto por amplia as discussões estabelecidas e podem elevar a ser relacionado com o contexto lírico inconfundível dos poemas, nesse sentido: “A poesia consiste num engendramento de um ritmo que se informa como delineasse estados de sensibilidade que não imprimisse estados particular”(GONÇALVES, 1997-1998, p. 8), pensamento crítico que conduz à questão da consciência criadora de Guimarães Rosa, uma vez que sua interpretação de cunho filosófico e parte de cunho semiótico, sua interpretação levantam hipóteses importante quanto à constituição do texto literário, sua natureza e sua função. O crítico brasileiro parte de concepções sobre o texto literário que tem como objeto a construção intrínseca e na mesmas as relações discursivas. É o significado de engendramento que retomaremos e como estabelece relação próxima com estados de sensibilidade. A forma como o especialista brasileiro pensa contextualmente o significado de engendramento é relevante para o estudo da poesia e do verso.

Em sua prosa, precisamente, em passagens de *Grande Sertão: veredas* encontramos exemplos em que a singularidade da disposição sensitiva é perceptível, o narrador, Riobaldo, ao lembrar que escreveu versos, os têm como “Versos ditos que fossem estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor”³⁴⁶ e, logo, em seguida, exemplifica:

1 *Trouxe tanto este dinheiro*
 O quanto, no meu surrão,
 P’ra comprar o fim do mundo
 No meio do Chapadão.

³⁴⁶ ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1985a, p. 296-297.

5 *Urucuia – rio bravo*
 Cantando à minha feição:
 É o dizer das claras águas
 Que turvam na perdição.

10 *Vida é sorte perigosa*
 Passada na obrigação:
 Toda noite é o rio-abaixo,
 *Todo dia é escuridão....*³⁴⁷

É interessante a constituição da voz lírica nos fragmentos acima e sua relação com versos de *Magma*, como por exemplo: ‘urucuia rio-bravo’ (ROSA, 1997, p. 28-32), e ‘claras águas’ (ROSA, 1997, p. 15). As circunstâncias rítmicas e as dimensões poéticas são fundamentais para se compreender o processo que ocorre na poesia lírica, onde o ritmo e as imagens movem-se por meio de estado de sensibilidade alternante. Do exemplo acima, retirado do romance de 1956 o que se pode dizer é que a concepção de poesia parece não ter se alterado substancialmente entre 1936-56, pois deixa transparecer pontos de contatos. E, mais uma vez encontramos nas palavras do narrador de *Grande sertão: veredas* sensibilidade poética análoga: “A virtude que tivesse de ter, deu de se recolher de novo em mim, [...]. sentimento que não espairo; pois eu mesmo não acerto com o mote disso – que queria e o que não queria, estória sem final.”³⁴⁸, pode se dizer que, primeiro, o fato do recolhimento que se encontra no verso, tendo o eu poético virtude para escrever poemas, assim faz. Mais uma vez, o sentimento de escrita teria se recolhido; segundo, o eu poético assegura que não acerta nesse mote, por analogia a afirmação parece brotar da sensibilidade poética de Rosa que não atribuía aos seus versos a potencialidade que os mesmos apresentam. Voltemos ao poema “Elegia”,

Elegia

1 Teu sorriso se abriu como uma anêmona
 entre as covinhas do rosto infantil.
 Estavas de pijama verde,
 nas almofadas verdes,
5 os pezinhos nus, as pernas cruzadas,
 pequenina,

³⁴⁷ Rosa, **Grande Sertão: veredas**, 1985a, p. 297, grifo do autor.

³⁴⁸ Idem, op. cit., 1985a, p. 297.

como um ídolo de jade
 que teve por modelo uma princesa anamita.
 Tuas mãos sorriam,
10 teus olhos sorriam,
 o liso dos teus cabelos pretos sorria,
 e mesmo me sorrreste,
 e foi a única vez...
 Não pude calçar, com beijos, os teus pesinhos,
15 e não pudeste caminhar para mim...
 Mas é bem assim que os meus sonhos te possuem.³⁴⁹

Mais uma vez a imagem e o ritmo são as questões centrais do poema, vê-se repetir lugares comuns e temática simples. A própria imagem do sorriso toma conta do poema, nele prevalece docilidade, graciosidade, simplicidade e amorosidade, recursos que põem à vista movimentos que ocorrem dentro do poema, uma delas vinculada ao título do poema “Elegia” e outra característica importante refere-se à questão da individualidade criadora do poeta. O que é visto no fragmento abaixo:

Teu sorriso se abriu como uma anêmona
 entre as covinhas do rosto infantil.
 Estavas de pijama verde,
 nas almofadas verdes[...] (ROSA, 1997, p. 50)

Manuel Bandeira (1963, p. 311) afirma que à medida que os escritores modernistas se afastavam dos primeiros anos do século XX, os poetas da nova geração não sentiram mais a necessidade de inovação, também começaram a construir sua própria individualidade ao escreverem suas obras. Guimarães Rosa não inova com seus poemas líricos, a expressão poética mantém-se com extremosa simplicidade da matéria, diversidade de conteúdos e com versos curtos e livres, marcadamente substantivados e adjetivados enfatizam o estado emotivo do sujeito poético. A repetição de construções e/ou palavras percorrem à coletânea, como no exemplo: ‘as almofadas de seda’, ‘os pés de seda’ (1997, p. 90); ‘O sorriso’, a cor ‘verde’ do poema “Gargalhada”; a cor branca foi substituída pelo verde, as sandálias, pelo pijama, o corpo foi substituído pelo rosto, pernas e mãos. Surgem, então, imagens que eternizam o estado do ‘eu’ poético (cf. PAZ, 2012, p. 174). Mas, a maioria das vezes a expressão tem forma indefinida, em outros casos a sinestesia traz a espiritualidade da cor poética, o estado poético traça e demarca o verso, a concepção de estado poético é explicitamente elabora por meio de expressões sublimes.

³⁴⁹ ROSA, 1997, p. 50.

[...]os pezinhos nus, as pernas cruzadas,
pequenina,
como um ídolo de jade
que teve por modelo uma princesa anamita.
Tuas mãos sorriam,[...]. (ROSA, 1997, p. 50)

A figura da repetição singulariza a autociência do verso, são nos pronomes possessivos ‘teu’, ‘meu’ e ‘tua’, que a imagem invertida da subjetividade antecipa a grandeza do ritmo e das imagens; Já, termos no diminutivo aparecem quatro vezes, em seus traços a simples existência de expressões no diminutivo demonstra a contida conexão que se estabelece entre a beleza natural da imagem e a beleza dos objetos; doutra parte, os substantivos abstratos reduz o momento do sublime à beleza poética ao conteúdo; Assim, as frases em que a pontuação acompanha o ritmo ofegante das emoções do eu lírico insistem em menter vivi o conteúdo da verdade da imagem, mas o ritmo torna-se, no poema, desse modo latente; Por fim, a distribuição dos elementos anteriores revela-se a síntese enumerativa das partes da pessoa amada: ‘sorriso’, ‘cavinhas’, ‘rosto infantil’, ‘pezinhos’, ‘pernas’, ‘mãos’, ‘olhos’, ‘cabelos’, num primeiro plano detalham o objeto; num segundo plano, o ‘eu’ lírico compromete-se profundamente com a descrição compositiva do primeiro plano, criar uma imagem completa do objeto descrito numa linha circunscrita do ritmo poético.

Ainda, neste contexto poético importa os acontecimentos e a heterogeneidade de suas contradições, a ânsia de evadir-se para o sonho e a fantasia. Não é por acaso que o título do poema é “Elegia”, o desengano é recuperado pela magia do sonho, paraíso para onde evade o sujeito, além desses fatos o desencadeamento do elementar confunde-se com as descrições da subjetividade. O ritmo dos versos de 8-13 soma-se por analogia às questões em que uma série de imagens levemente variáveis se constroem, o que surge como elaboração completas dos motivos e, por consequência da estrutura concreta do verso tem como função principal o conteúdo poético intercalado por figuras como a personificação. Nesse poema o pensamento somente existe por analogias. Por fim, o processo descontínuo dos versos, a tempestiva sucessão de lembranças, a percepção subjetiva dos objetos nomeados, as lembranças que constituem o presente temporal dos verbos cabem dentro da brevidade poética. Estamos diante do estilo em que prevalece a condição particularizada da imagem e do ritmo. O que há de excepcional no poema é a incapacidade de transbordamento de conceitos universais e estéticos, no caso, por meio da

disjunção o poema é canto lírico, com imagens de natureza rudimentar e com aspecto inacabado suas principais características tem em conta o sujeito que vê no regresso ao campo do imaginário, do sonho, da fantasia e da vida o ir e vir de um modo de ver o mundo. Guimarães Rosa utilizou em seus versos líricos um tipo de linguagem poética irrepetível, sentida unicamente, assim como deve ser a vida, vivida uma única vez:

[...]teus olhos sorriam,
o liso dos teus cabelos pretos sorria,
e mesmo me sorriste,
e foi a única vez...
Não pude calçar, com beijos, os teus pesinhos,
e não pudeste caminhar para mim...
Mas é bem assim que os meus sonhos te possuem. (ROSA, 1997, p. 50)

Outro poeta e crítico que se debruçou sobre a geração dos primeiros anos modernistas foi Carlos Drummond de Andrade (1972, p. 27), chegou a apontar existir na obra de alguns poetas daquela geração o que considerou como ‘as inconveniências da aurora, chamou à atenção para a falta de aprofundamento do ritmo poético e do verso livre. Para o crítico alguns poetas daquela fase, principalmente, da primeira, fizeram utilização grosseira dos aspectos apontados anteriormente. Pode-se assim estabelecer contato entre a posição de Andrade e a gênese poética de Guimarães Rosa que segundo a posição defendida na tese é específica do ponto de vista de poético por ter assumido posição própria, razão de um lado, emoção de outra, às vezes as duas chegam a se confundirem nos versos. Sob o aspecto da inconveniência formal tomou rumo diferente, o seu caráter de finalidade poética postulou-se sob as inconveniências versificatórias e nas dubiedades poéticas de um jovem poeta. A única via possível à coletânea é revestir-se das inconveniências singulares de sua própria forma. A imersão discreta serenidade da forma, o exercício conteudístico, a liberdade dos versos e riqueza temática garantiu sua autenticidade. Preferiu Guimarães Rosa indispor da invenção que doutrinaria o estilo e a matéria literária como no poema a seguir:

Tentativa

- 1 Manhã básica, alcalina,
neutralizando a gota ácida do sol.
O tornassol do céu, no fundo
do grande tubo de ensaio,

5 vai se espessando, cada vez mais azul.

Dos poços da morna alagada,
cheios, como frascos chatos sem gargalos,
sobem gases e vapores alvacentos.
A pressão calca com cinco atmosferas,
10 e o calor cresce,
nas alavancas de pirômetros negros,
dilatando as sombras.

Rápida,
uma revoada triangular de periquitos
15 estraleja e crepita,
flambada ao sol, numa alça enorme de platina,
como o fio da língua, fugidio e verde,
20 de um sal de boro...

Quanto esforço da manhã,
para mostrar, tão alto,
um corisco de esperança...³⁵⁰

Parece-nos adequado partir de tema, recorrências e contornos que provocam intensidade versificatória, o recurso é perceptível nos intervalos e extensões existentes nos versos. No campo ainda conteudístico, Rosa cumpre então com uma das questões mais importantes de sua poética, coloca em tensão a particularidade e universalidade poética, o pressuposto básico é mostrar a como é possível a construção de versos representarem de forma imperfeita a tensão. É impossível pensar a poesia de Rosa sem a discussão que se coloca abaixo e sem ter em mente a concepção dialética da poética rosiana. Nesse sentido, pode-se então aventar a relação dialética nos poemas por meio das características que as frases e versos apresentam. É a palavra o núcleo e o traço mais erudito do seu estilo e o responsável em grande parte pelo rótulo que emprestado de neobarroco ou Barroco que a fortuna crítica imputa à prosa, o que certamente poderá ser imputado à alguns versos de poesia de origem. Adentrar a questão possibilita traçar um mapa das similares de construção, e de sua produção. O local de partida são por pontos essenciais da travessia poética, os quiasmos, os hipérbatos, a sutil sonoridade, a delicada melodia, a sua dor cósmica que desenham o ambiente nos poemas. Sem ser de natureza transgressora, a atitude lírica compromete-se com a palavra, com o verso. Teria João Guimarães Rosa recebido influência dos poetas antigos a ponto de ter influenciado o estado lírico e a produção de

³⁵⁰ ROSA, 1997, p. 125.

Magma?. Em manuscritos de sua autoria pergunta: “*IMPORTA SER ORIGINAL?*”, e entre as respostas apontadas, encontramos:

[...] E a pergunta ao pé da porta? Houve tempo em que não se pensava nisso, pelo menos o rigor respectivo era escasso. Homero a Virgílio, Virgílio a Dante, Dante a tutti guanti.

Ou: “ deste seguindo o som, que pode tanto,
E misturando o antigo mantuano,

Façamos novo estilo novo espanto” (Camões, *Écloga VI*)

Já há uma preocupação de mistura, para fundi novo estilo. Mas o “som”, que ele quer seguir também é de outros: o bel estil nuovo, cultivado por Sammazaro.

Mas a imitação tranquila constituía o aprendizado: Virgílio já tirava de outros – Lucrécio, Catullo, Theócrito. E Homero, mesmo, olhe lá, etc.³⁵¹

Guimarães Rosa explora ao máximo o poder das imagens em “Tentativa” construído por quatro estrofes, vinte um versos e ritmo intenso. Versos que se servem de expedientes rítmicos quase obscuros e que tem na expressão, simplicidade temática e expressiva imaginação. O ritmo poético constrói-se por meio de característica singular, soube transformar uma frase simples em imagem que tem no ritmo sua base, por isso seus poemas apresentam profusão imagística, surpreendente construção semântica e leveza rítmica, além de sua transparência que expõem seus significados. Diferente de outros poemas “Tentativa” é construído por puras imagens rítmicas, basta ver os versos a seguir:

Manhã básica, alcalina,
Neutralizando a gota ácida do sol.
O tornassol do céu, no fundo
Do grande tubo de ensaio,
Vai se espessando, cada vez mais azul. (ROSA, 1997, p. 125)

Na verdade, as construções imagísticas revelam à primeira vista a dicotômica tensão temática e rítmica de onde é possível perceber a dor subjetiva, de onde é possível também conhecer os significados que assumem o signo ‘esperança, ou mesmo de onde é possível extrair da relação musicalidade-poesia-sonoridade a evoação lírica. “Tentativa” representa atitude lírica, modo de ver a palavra, modo distinto do exercício como o signo,

³⁵¹ Cf. encontra-se nos Arquivos de João Guimarães I.E.B./USP, *Cadernetas*.

modo de ver as coisas, a realidade e o homem e modo de traduzir a imagem e o ritmo como atitude lírica.

Tanto nesse como nos poemas onde a atitude lírica presentifica-se fortemente prevalece de maneira sutil a beleza da forma e a emoção ergue-se. O poema é espécie poética em que a concepção filosófica racional-amorosa torna-se presente, além de ser perceptível rebuscados versos e elaboração de pensamento serenos ecoam, tudo isso aliado a construção do som e do sentido, processo que não é incomum no conjunto da obra de Rosa. O próprio escritor remete-nos para seu trabalho com o som e o sentido, “[...] sou precisamente um escritor que cultivava a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro[...].” (ROSA, apud UTÉZA, 1994, p. 41), tem-se:

Dos poços da morna alagada,
Cheios, como frascos chatos sem gargalos,
Sobem gases e vapores alvacentos.
A pressão calca com cinco atmosferas,
E o calor cresce,
Nas alavancas de pirômetros negros,
Dilatando as sombras. (ROSA, 1997, p. 125)

Começa-se a compreender, afinal, a maneira com Rosa lida com o lírico em sua trajetória literária, o trabalho com a linguagem demonstra a consciência lírica. O que certo é que o fator principal do poema está nas relações que se estabelecem entre a vida e a arte, entre o poema e a vida, entre os sentimentos e a realidade, entre o som e o sentido, o que gera uma profusão de versos como se fossem “[...] massas pesadas em movimento [...]”³⁵² que revela traços gerais da subjetividade por meios cultistas como nas expressões em que aparece a palavra ‘manhã’. Acontece que as imagens demonstram ao mesmo tempo como o lirismo do poema é construído, orquestração rítmica que expõe o objeto, a alma, de certo modo, é uma expressão de inquietude que se revela de maneira distinta, ora aprofundando a linguagem de maneira tipicamente cultista, ora, simplificando a linguagem em benefício de um conteúdo em que a percepção revela e exprime-se sentimentalmente, é o que se tem entre os versos 19-20.

³⁵² HATZFELD, 2002, p. 15. A primeira edição da obra é de 1973.

No estudo de Hatzfeld é possível ainda buscar outro aspecto para contextualizar a discussão, parte o investigador do princípio de que na arte muitas vezes há “[...] excesso na decoração verbal[...]”, “o sobrenatural pagão”, “o Cristianismo mágico”, “as paixões violentas”, “os caracteres extravagantes (grifos do autor)”³⁵³, sem sombra de dúvida podemos encontrar nos versos do poema acima uma contextura na qual se faz presente excessos verbais, muito menos no poema acima e mais em poemas da série do Rio Araguaia o manuseio do verso aponta para as questões tematizadas pelo investigador, o melhor exemplo talvez ocorra em versos que pode seguramente representar às paixões violentas. Em “Tentativa” a subjetividade extraí singelamente da percepção dos objetos a emoção que são de natureza emoção racional “[...] lírico como expressão da consciência reflexiva de uma emoção. Lírico seria o poema onde, em tempo interior, se dá a consciência emocional, a revelação do mundo como *mágico*.” (MERQUIOR, 1965, p. 154), a partir, portanto, da definição anterior pode-se perceber, nos versos do poema, a maneira como o lírico é expresso. De forma reflexiva a emoção daquilo que o crítico considera como, em tempo interior, fundamenta a consciência subjetiva expressa e revela o mundo mágico que o crítico aponta.

O princípio da condição lírica emotiva leva-nos a pensar em questão distintiva, a condição lírica racional, essa visão proporciona à análise observar nos versos de 2-12 a construção das imagens, ou seja, como às mesmas partem de raciocínio de natureza lógica e sutilmente dedutiva. Ao longo da estrofe se anuncia a marcha da razão em direção à emoção sobrepondo-se picos de sensibilidade poética; Já, nos versos 13-14, a tensão lírica diminui o que se revela na construção das imagens é que o verso tende a tencionar forças poéticas lógicas e forças sensíveis. Nos versos de 2 a 12 como nas partes seguintes há imagens em níveis diferentes, o lirismo desmedido com ritmos e imagens variáveis alterna raciocínios de natureza cultista, diríamos intelectualizados, ao mesmo tempo e no mesmo poema tem-se versos de simplicidade e clareza extasiante, por fim na sequência dos versos 16 a 18 volta-se à imperativa força do problema central do poema, conturbada tensão emotiva; finalmente entre os versos 19-21 menor tensão linguística é vista, porém, profundidade maior do conteúdo.

“Tentativa”, “Gargalhada” e “Ausência” acentuam contradições quanto ao lirismo. É possível perceber no lirismo dos poemas a beleza dos versos com suas descrições exageradas, combinação de detalhes inesperados, situações acidentais e uso

³⁵³ Idem, op. cit., 2002, p. 27.

de aglomerações de palavras que embelezam à imagem. No contexto espacial da folha a realidade cede à ocasião dos instantes, o lirismo é demonstração de consciência criadora de Rosa que soube encontrar na tradição do Modernismo a linguagem e os temas que precisava para construir os poemas, por isso as palavras de Affonso Ávila auxiliam na compreensão do projeto literário do Modernismo“ [...] nós continuamos a acreditar no primado da tradição do ‘novo’ como o impulso estético único e capaz de levar avante o projeto de consciência crítica, de autonomia de nossa arte, de nossa literatura [...]” (2012, p. 208, grifo do autor). Na verdade, o lirismo dos poemas tem em suas características principais acentuada carga de razão, aliás elemento defendido por Merquior ao falar da lírica moderna ao qual inclui o termo ‘domínio’ “ Mas, concretamente, domínio do mundo é posse dele, propriedade e manejo ativo e direto, por meio de representações mentais.” (1965, p. 55), ao falar da lírica o pesquisador associa o termo lírica a domínio do mundo, nesse caso a composição do texto e sua textura lírica tem em conta os procedimentos da essência lírica; noutra direção Affonso Ávila ao abordar a tradição do novo refere-se ao impulso estético que para o crítico encontra-se ligado à autonomia da arte.

Em “Meu Papagaio” acentua-se a linguagem que se torna bastante elaborada, chama à atenção, sobretudo, o grau de significação apresentado em que a construção dos versos apóia-se nos vocábulos adjetivantes. O poema revela o quanto Rosa preocupa-se com a própria construção de sua arte, fazer poesia em *Meu Papagaio* tem excelente exemplo de lirismo e de consciência de escrita, “Não sabes, narigudo papagaio o quanto admiro cada coisa em ti: tua eloquência [...]” (1996, p. 87), o dilema evidencia-se com força na última estrofe. As imagens revelam basicamente o conflito de mão dupla que vemos na poesia rosiana, imagem no sentido que lhe aplicou Paz (1982, p. 133), “O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma (grifo do autor)”, assim aceita a definição nos versos as imagens se fundem de tal forma que uma evoca a outra como num caracol, por isso tem-se a ideia de eternidade da escrita. O que se revela a cada verso é o conteúdo do poema, o discurso poético, é assim que a voz lírica expressa o próprio ato do discurso. Pela primeira vez citamos versos em que a função metalinguística prepondera “Toma a palavra, na gaiola alta,/ Papagaio Real, meu Papagaio Louro,/ sisudo e notável discursador!...[...]” (ROSA, 1997, p. 86), o artifício do encadeamento é escolha lírica, expressão lírica, vemos o encadeamento aparecer nas combinações verbais, é o termo

‘palavra’ que primeiro é utilizado: “Não sabe narigudo Papagaio,/ o quanto admiro cada coisa em ti:/ tua elequência, teus passinhos tortos, teu *plaston* rubro/ e teu soberbo humor...” (ROSA, 1997, p. 86, grifo do autor), a construção dos versos trazem a insistência da importância da eloquência, portanto pode-se dizer que as características do poema são importantes no conjunto da vertente e uma das melhores que o poeta constrói em sua coletânea, principalmente quanto a relação emoção-razão.

Como bem salienta João Alexandre Barbosa em seus estudos sobre o Modernismo, há neste momento a busca pela autonomia poética que se dá muitas vezes por meio de imagens e ritmos próprios, em seus estudos o crítico insiste no trabalho do poeta modernista a partir desse contexto. Em *As ilusões da modernidade* (1986, p. 14), algumas definições acerca da poesia e do poeta modernos servem de apoio às nossas discussões, o crítico parte do fato de que na poesia do Modernismo brasileiro configura-se estilo em que se preserva o teor da consciência de leitura, aspecto muito importante para o crítico. No contexto específico em que trata de questões relacionadas com o poeta moderno o mesmo deve saber “[...] o que há de instável na condição de encantamento de seu texto” (1986, p. 15), assim sob a perspectiva apresentada lembra que o texto do Modernismo brasileiro encontra-se cheio de enigmas, ambiguidade, “univocidade, sem desviar-se de aspectos como os anteriores diz ainda, “[...] o poema moderno instaura a reversibilidade dos significados pela criação de um espaço de leitura intertextual.” (1986, p. 24).

Pela perspectiva apresentada aproximaremos do poema “Tentativa”, acreditamos que tanto este poema quanto os que compõem a vertente lírica tem o modernismo de seus versos fundado dentro de um contexto excessivamente de encruzilhadas em que a instauração da irreversibilidade de significados somente ocorre por meio do espaço de leitura intertextual que o mesmo oferece. Ora, é basicamente o processo da instabilidade que nutre os versos dos poemas, as imagens e sua cadência sonora-musical encontram-se intrinsecamente relacionados. À título de exemplo basta ver na composição de ‘Meu Papagaio’ o quanto a instabilidade do verso se dá por causa do uso excessivo de pronomes possessivos, entretanto é a mesma característica que produz beleza poética; outro aspecto importante é a sonoridade centrada em ‘s’ que se desenvolve por todo o segundo verso do poema, no poema são acentuados o uso de vogais em ‘e’ e ‘o’, além disso, na série extensa das palavras apenas uma difere das demais quanto a distribuição das vogais, prioriza-se o uso do ‘a’.

Noutra direção, o estudo de Hugo Friedrich (1978), sobre a estrutura da lírica moderna aponta que entre outras características, a produtividade e a engenhosidade da poesia moderna está em explorar elementos dissonantes tensivos, em entrelaçar tensões de forças absolutas no trabalho com tensões formais. Elementos, ainda segundo o autor utilizados na poesia de Dante e Gongora que os tratou através de tensão desmedida, para o teórico da lírica moderna foram esses procedimentos artísticos que fizeram com que a linguagem poética dos escritores estudados pelo especialista adquirisse caráter de experimento. Dessa forma, a compreensão da poesia moderna é relacionada com a poesia de Guimarães Rosa em vários aspectos, “Tentativa” principalmente pelo significado de engenhosidade manifesto no poema, como exemplo de engenhosidade criativa basta ver as seguintes expressões: ‘do sol’, ‘do céu’, ‘no fundo’, ‘do grande’, ‘de ensaio’, ‘dos poços’, ‘da marna’, ‘de platina’, ‘de chama’, ‘de um sal de boro’ e por fim ‘de esperança’ termos dialeticamente problematizadores das relações e das conexões entre os versos. Nesse contexto a maior problematização do poema se dá no campo ‘da esperança’, no caso, a instância lírica preza por expressões nas quais os fragmentos acima aparecem, as mesmas asseguram unidade ao poema.

Teles, em *Vanguarda Européia e Modernismo brasileiro* (1986), reúne estudos importantes ligados diretamente à arte moderna e ao contexto do Modernismo. Dentre os estudos “A emoção estética na arte moderna” de Graça Aranha põe em discussão a função e a emoção estéticas. Pode-se a partir da ideia de subjetivismo *versus* objetivismo³⁵⁴ termos que segundo Teles aponta como um dos responsáveis pelo trânsito da sensibilidade da arte moderna, principalmente quando o artista através de sua arte desinteressada atinge com profundidade o que o crítico considera como objetivismo, movimento e dinamismo que deve visar o poeta moderno. Já, em *O espírito moderno*³⁵⁵ Teles considera que Graça Aranha introduz novas ideias agora voltadas para à expressão sem abandonar o objetivismo dinâmico³⁵⁶. No caso dos poemas líricos de Rosa pode-se chegar a afirmações importantes se consideradas algumas posições anteriores, o procedimento poético de *Magma* é uniforme e disforme ao mesmo tempo. Citamos o movimento contínuo entre os eixos paradigmáticos e sintagmáticos representantes máximos de tensão poética, os poemas líricos de *Magma*

³⁵⁴ TELES, 1986, p. 282.

³⁵⁵ Idem, op. cit., 1986, p. 311.

³⁵⁶ Idem ibidem, 1986, p. 312.

primam pelo dinamismo da palavra, da imagem e do ritmo que visam expressar um estado de espírito dominado pelo gesto de revelação³⁵⁷ subjetivista, o que acontece no nível temático, acontece no conteúdo, no nível temático é comum a ideia de futuro, às vezes em imagens contemplativas, por outras vezes expressa por um discurso filosófico, trabalhado em imagens vibrantes.

A título de exemplo, “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)” caracteriza-se por extrema tensão poética, observa-se a presença de ritmo reticente e duradouro em que há alternância de sílabas fracas e fortes; Na verdade, a representação é em si a própria imagem tensiva que põe à mostra o movimento dos objetos e coisas que acionam suas próprias forças independentes da subjetividade poética, nesse sentido, o tema menos elaborado expõe a suavidade do tempo e posse do objeto amado. Num sentido mais específico a poeticidade do discurso é intensa, conseqüentemente as imagens que se valem de substantivos como “tempo”, “sono”, “momento”, “horas”, “dia”, “máquina”, “botas”, “prisioneiro” é exemplo de como o poeta preenche as imagens com rico material em que o sentimento é construído pela subjetividade do eu. Trata-se de poema composto, como se pode observar no próprio título, por duas partes complementares, sendo a primeira parte composta por três estrofes e dezoitos versos, nos quais há preocupação pela repetição e em que o eu lírico exaure-se no próprio ato da repetição, ato que se torna enfadonha e indesejada, esse fato intensifica a ideia de que há propósito consciente de repetição.

Na primeira estrofe a instancia lírica coloca inesgotáveis imagens que tratam da leveza da vida e do desejo, já, no segundo verso a voz lírica assume através do adverbio ‘mas’ tom de dúvida, de incerteza e de adversidade, enfim, no terceiro verso a voz lírica situa-se temporalmente pela inclusão da partícula ‘então’; cruza a linha do poema e na segunda parte mantém-se o mesmo número de estrofes da primeira, altera-se apenas o número de versos vinte ao todo. Tanto o tema, quanto o estilo variam pouco, a técnica utilizada altera-se apenas no primeiro verso, agora, a voz lírica é construída pelo recurso da indeterminação temporal. Impera no poema um lirismo notadamente confessional, hiperbólico, em que a repetição de palavras, versos, reticências, interrogações e exclamações enfatizam e giram em torno do desejo do eu lírico, ver consumado seu desejo mais remoto.

Noutra frente, os poemas líricos de *Magma* apresentam relação direta com o ideal de escrita considerado por Roland Barthes, naquilo que o crítico interpreta como a

³⁵⁷ Opus citatum, 1986, p. 284.

voz média da modernidade artística, ou seja, “[...] escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, e fazer coincidir a ação à afeição, é deixar o escritor no interior da escritura [...]” (BARTHES, 1988, p. 37), no caso dos poemas de *Magma* o eu lírico tem algo a dizer, a falar e a contar, e para isso se utiliza de muitas repetições e recorrências por exemplo é o mesmo que ocorre com os apaixonados, ao desejarem enfatizar o que pretendem dizer. Em se tratando dos versos de *Magma* o sentido aplicado a escrever que é considerado por Barthes o centro do processo de palavra é sentido de maneira enfática, nos versos o importante é proporcionar efeitos poéticos afetando-se a si próprio, no caso a subjetividade, o que leva a fazer coincidir a ação do que é representado à afeição do objeto, é deixar a expressão no interior da própria imagem.

Conjunto integrado, os versos longos marcam a profundidade daquilo que afeta a instância lírica, já, os versos menores funcionam como conectivos objetivos num excepcional trabalho plástico em que é possível perceber intensidade poética e em que a reorganização do pensamento da subjetividade desenvolve-se com beleza no conjunto de versos do poema, “A forma retórica é uma superfície, delimitada pelas duas linhas, a do significante presente, e a do significante ausente. [...]: só a expressão figurada é provida de uma forma, pois só ela encerra um espaço.” (GENETTE, 1972, p.), o que se impõe nos poemas líricos apresentam relação com o sentido empregado ao termo expressão figurada apontada por Genette, realidades que se mostram presentes e ausentes dentro do poema, o que gera um discurso no qual prevalece situações de imprevisibilidade.

É prazer concedido da forma e prazer concedido do conteúdo, o mesmo se pode dizer da retórica em alguns poemas, tudo neles parece está na superfície, delimitada de suas nervuras, no campo do significante encontra-se presente uma concentração de leveza, a mesma imagem é proporcionada pelo significante ausente. Vemos como são abundantes os exemplos em que a expressão de natureza mais figurada é elaborada para encerrar o espaço em que aparece. Não há complexidade nos poemas, o que se vê ali revelado é certo nível de artificialismo versificatório, estrófico e poemático o que de certa maneira define o estilo dos. À medida que os vários núcleos temáticos se desenvolvem e as associações aproximam palavras clarividentes e comuns, o que está implícito de modo evidente capta a intensidade do sentimento, da emoção e das sensações, racionalizando a imagem.

De outra forma, pode-se afirmar que algumas das principais características da poética lírica de Guimarães centralizam-se em estados poéticos excessivamente descritivos nos quais as sensações ocupam lugar de destaque, o que demonstra a insistência em recorrentes evocações temporais é o caso por exemplo da primeira parte do poema “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)”:

Eu queria dormir
Longamente...
(um sono só...)
Para esperar assim
O divino momento que eu pressinto,
Em que há de ser minha... (ROSA, 1997, p. 79, grifos nossos)

Como se vê, o ritmo do poema está constituído por advérbio ou locuções adverbiais que colocam os fatos numa linha contínua, os instantes temporais existem num passado que jamais será recuperado a não ser por dois fatores, a memória e o sentimento. De outra maneira a subjetividade ao invés de ocupar-se com as coisas, com a linguagem, com o mundo e com a realidade circundante, ocupa-se em atingir as inquietações da alma. Criticamente, pode-se dizer então que se há modernismo na gênese poética, o ideal encontra-se na maneira de construir a riqueza das imagens, na inquietude lírica e em apresentar visão distinta da sensibilidade, questão prioritária que marca a trajetória da coletânea no contexto em que aparece. Como vimos defendendo, os poemas de Guimarães Rosa não apresentam excessos linguísticos e retóricos a não ser em poemas e versos específicos, não visa o relevo excessivo da linguagem, não inventa novidades na sintaxe poética, nem mesmo no léxico, a luz de seus versos vem da liberdade e da inquietação do seu lirismo, modo orgânico que situa Guimarães Rosa ao lado de poeta como Gongora. É o que vemos nos seguintes fragmentos:

Mas...
E se essa hora
Não devesse chegar nunca?...
Se o tempo,
Como as outras cousas todas,
Te separa de mim?!...(ROSA, 1997, p. 79)

O que provoca a tensão no fragmento acima é o tempo e a variação de sua durabilidade e eternidade. O ponto de origem é a palavra “impaciência”, por outro lado, o

tema subdivide-se sem afetação, equilibrado e sonoramente arranjado e, agora, sem as construções elevadas que encontramos no poema “Tentativa” o que de certo modo garante um tom modernista ao poema “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)”. Nos versos existe uma combinação de elementos que garantem ao poema excelência rítmica e densidade lírica. A voz poética assume a função de fazer com que a tensão espiritual não afete estilisticamente os versos, tanto a sintaxe quanto a semântica e a sonoridade expressam o conteúdo. Já, procedimentos linguísticos vêm com poucas interferências tensivas, assim é todo o poema movido por um autêntico impulso direcionado para às lutas que se travam na alma. Neste sentido, tem-se construída expressão interior, as imagens do poema “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)” representam o universo interior, captam a essência, exprime levemente o tempo. Como exemplo temos os versos de 13 a 18 da primeira parte do poema íntimos e profundos, entretanto sem as complicações estilísticas que vemos em poetas contemporâneos de Rosa. Por fim, a voz lírica aparece acentua o valor espiritual das horas, do momento, do tempo dentro da memória e da memória dentro do tempo.

O valor da palavra ‘Impaciência’ é reforçado pela incapacidade do eu lírico traduzir completamente o estado de alma, é o tempo que se encarrega da tarefa árdua de dar visibilidade, seja no futuro seja no presente. A alma humana escolhe o tempo como cúmplice, daí resulta verdadeira expressão lírica feita de evasões, exageros, de versos hiperbólicos e alusões. Fascinado pelo tempo, o eu lírico prefere as colocações prepositivas, prefere os advérbios, as locuções adverbiais, as reticências, por que as mesmas proporcionam liberdade no processo de associação de imagens. Ocasionalmente há versos em que prevalece a inversão da ordem lógica da frase, por exemplo o verso onze que se encontra na primeira parte, no procedimento se tem o significado da conjuntura do eu lírico vive o conflito da ordem x desordem lógica, da oscilação x permanência, da concretude x inconcretude e da separação x união, nos quais a evasão e a fugacidade proporcionadas pelo ‘sono’ são preenchidas pela eternidade do tempo, entre os versos quatorze e vinte na segunda parte do poema o eu lírico busca à suspensão do tempo.

Em virtude dessa caracterização observamos que as locuções temporais demarcam ritmo próprio aos versos, principalmente onde predomina consoantes como ‘d’ ‘t’ e ‘s’ ou mesmo onde a recorrência representa a superioridade da voz lírica. Canto sonoramente construído com o intuito de demonstrar os desejos do coração. Disto é possível assegurar que nenhuma palavra e imagem trazem o sabor da novidade semântica, morfológica ou

sintática, o que procuram revelar e desnudar é o ato rítmico e imagístico dos versos. O contexto morfológico contribui com suas especificidades para a construção de imagens encantadoras, é possível pensa-las a partir do que Chiampi (2010), considera como Encruzilhada de signos e temporalidades, enfim, verso a verso os eixos da similaridade e contiguidade intensifica a encruzilhada de palavras ou signos.

Encruzilhada que em “Uns Inhos Engenheiros” configura-se maior na tessitura da narrativa do conto enquanto espaço aberto em que “O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”³⁵⁸. É o desenvolvimento do tempo no conto acima mencionado que aproxima o ritmo da narrativa da gênese poética de Rosa. Não se trata da mistura de gêneros, nem tão pouco das misturas das espécies literárias, trata-se evidentemente das correspondências que ocorrem entre as imagens e o ritmo. Nesse sentido, são as articulações do campo poético, como também do campo narrativo onde vemos desenvolver significados formulados a partir de condições existenciais específicas a cada gênero. Assim, no campo das formulações poéticas o campo criativo da gênese poética de Guimarães Rosa leva-nos a pensar no fato de que “Ausência” e “Gargalhada” prenunciam articulações temporais muito próximas das articulações temporais de “Uns Inhos Engenheiros”, dessa maneira, a sublimidade das imagens e do ritmo poético do conto podem muito ter como fonte *Magma*. Ao partir desse ponto de vista, pode-se afirmar que não somente na construção da forma e materialidade poética, mas também, na construção do conteúdo da narrativa se percebe paradoxal movimento temporal que o escritor habilmente desenvolveu em “Uns Inhos Engenheiros”, ocorre de maneira distinta a técnica narrativa, encontramos construções vocabulares que realiza com maestria o ritmo. O que se constitui fundamental é que o fenômeno temporal rítmico ocorre principalmente naqueles textos em que se tem a impressão de que a forma lírica procura desenvolver-se com desenvoltura. Enfim, as construções do ritmo dos poemas que já foram mostrados neste capítulo por analogia apresentam relação direta e indireta com as imagens da narrativa de “Uns Inhos Engenheiros”.

Pode-se afirmar que “Uns Inhos Engenheiros” é texto literário que mantém-se dentro da linha de construção sígnica avançada, construído por experimentações imagísticas e rítmicas enormemente trabalhadas, por excedência mimética, por

³⁵⁸ RICOEUR, 1994, p. 85.

extremosas construções simbólicas e, sobretudo do minucioso desenvolver de mitos à medida que o texto avança corporifica-se em sua tessitura dinamismo linguístico excepcional, ou seja, “[...] uma decisiva preeminência da magia linguística sobre o conteúdo linguístico, da dinâmica de imagens sobre o significado das imagens.” (FRIEDRICH, 1991, p. 27), essa afirmação embora seja para responder a leituras de textos poéticos de escritores do final do século XIX cabe e acrescenta às discussões.

Em outros termos, tudo o que o teórico levantou sobre a poesia francesa, com certeza aplica-se diretamente e indiretamente ao conto que no extremo do desenvolvimento da imagem, não podemos descartar a saliência da maia linguística que alguns versos de Rosa apresentam. “Todavia, é mister que a metáfora seja retirada da analogia, que se aplique a ambos os termos e provenha de objetos pertencentes ao mesmo gênero”,³⁵⁹ é esse mesmo o resultado que se tem do conto. Construído por analogias em grau máximo o contexto rítmico do conto parece evocar o contexto poético dos poemas que desembocam seus estilos em imagens com características fortemente marcadas por veios líricos de natureza bela.

O critério para a testar a presença da vontade de inovar mostra-se quase trinta anos depois do surgimento da gênese poética, Guimarães Rosa mantém estilo rítmico e imagístico muito próximo do processo estilístico de 1936 com e através de projeção “intertextualizante”. Ainda, é tempo de colocar que “Uns Inhos Engenheiros” entre outras características corporificada em sua estrutura imagens distanciadas pelo tempo que revelam o ritmo de sua prosa. Metaforicamente, se, o poema é feito de retoques, o conto é feito de rabiscos; se o poema é imagem, por analogia o mesmo procedimento repete-se no conto e na imagem seguinte: “Súbitos, sus, aos lanços, como que operam e traçam[...]”³⁶⁰. Voltemos à série dos poemas das cores.

³⁵⁹ Idem, op. cit., p. 201.

³⁶⁰ Idem, op. cit., 1995a, p. 958.

4.2. Outra vez, porque não?: as cores da poesia

Não diríamos tratar este capítulo de pesquisa teórica sobre os versos de *Magma*, trata-se na verdade de análise de cunho estritamente crítico à luz das teorias e correntes que têm em conta o texto literário enquanto signo de representação da realidade literária. Análise crítica sem a intenção de partir da desmontagem do texto poético ao juízo de valor e, sim análise crítica que considera o processo criativo da imagem e do ritmo poético nos poemas da coletânea intitulados pelas cores. O caminho analítico para o desenvolvimento da análise passa pela trilha da comparação, somos sabedores da possibilidade de adentrar na estrutura literária e nas entranhas intrínsecas da construção dos poemas por meio do caminho adotado, a ideia é seguir o caminho com a finalidade de comparar os poemas entre si e, também, comparar especificidades mínimas dos poemas com textos subsequentes do escritor.

Para o fim pretendido buscamos na abordagem da Semiologia conceitos que ajudam na compreensão dos poemas selecionados. Segundo Peirce³⁶¹ estudioso da linguagem e do sistema dos signos cientificamente há três maneiras do pensamento lógico debruçar-se sobre objetos, por meio de interpretações como a Dedução, Retrodução ou abdução. Existe, porém, outra forma de investigação que reúne características da Indução e da Abdução chamada Analogia. Dentre as categorias apresentadas a analogia parece ser o caminho apropriado na condução desta análise. Ainda, analogia, segundo Peirce, “É a inferência de que num conjunto não muito extenso de objetos, se estes estão em concordância sob vários aspectos, podem muito provavelmente estarem em concordância sob outro aspecto” (1977, p. 6), é oportuna a citação porque remete diretamente à questão do que pode ou não se encontrar em concordância quando se investiga as especificidades literárias dos poemas intitulados pelas cores em *Magma*.

A finalidade agora é retomar a análise dos poemas tendo como ponto central possíveis concordâncias ou discordâncias poéticas. Depois de analisar “Vermelho” resta ainda dedicarmo-nos a “Alaranjado”, “Amarelo”, “Verde”, “Azul”, “Anil” e “Roxo”, dessa maneira a questão central perpassa sobre a construção da imagem e ritmo³⁶². Diante da

³⁶¹ PEIRCE, *Semiótica*, 1977, p. 5.

³⁶² PAZ, Octavio, 1982.

perspectiva colocada a ideia é retomar discussões críticas já adotadas, e diante da diversidade imperiosa do tema torna-se necessário a ampliação de fontes críticas e teóricas. Nesse sentido, dois grandes desafios configuram-se fundamentais: (i) manter a análise sobre o lirismo de *Magma* e a importância que o poeta da imagem atribui às cores; e, por fim, (ii) assinalar possíveis relações entre conteúdos existentes nos poemas que reaparecem em obras do escritor nas décadas de 40 e 50, com destaque para *Grande Sertão: veredas*.

Com efeito, as concepções defendidas por Octavio Paz acerca de valores estéticos como e ao abordar o sentido que termos como: ‘trato desnudo da obra’, ‘significação poética’ e ‘historicidade poética’ alcançam importância diante do estudo da obra literária, diante do poema. É evidente que, as concepções defendidas pelo teórico levam-o a considerações diversas sobre a poesia, tendo em vista o caráter do estado amorfo³⁶³ da obra literária, nesse sentido, retomamos o sentido porque subsidia a discussão e conduz a outra questão fundamental a relação estabelecida entre forma e substância. Diante das concepções apresentadas pelo teórico sabemos que o pensamento não existe sem linguagem, no caso dos poemas a articulação do pensamento considera a maneira como a imagem e o ritmo foram construídos, ou seja, sistema de signos, no conjunto é visto como estrutura de *significação*³⁶⁴.

Ainda, na base do que vem sendo discutido o caminho crítico de Paz aponta as estruturas verbais³⁶⁵ como característica importante que contribuem para definir os traços estruturais de natureza hegemônica do texto literário e que ao final configuram-se como expressão. De certa forma, a discussão carrega em si boa parte dos princípios Jakobsoniano defendidos em *Linguística e Comunicação* (1990), no qual as funções e a essência da linguagem são discutidas. A descrição e a interpretação dos elementos demonstram num primeiro plano que a expressividade poética muitas vezes é fruto de certo ‘realismo’ temático que acha-se aliado as inúmeras experiências, entre as mesmas sobre o organismo latente da forma poética, no caso da poesia. Num segundo plano, é possível que poéticas transgressoras carreguem o sintoma apontado anteriormente, também é possível que determinada poética ou atitude lírica encontre-se comprometida o mais profundamente possível com certa simplicidade temática. Além disso, é possível encontrar textos poéticos que apresentam rebuscamento do gênero lírico que chega a beirar o espírito épico naquilo que ele tem de

³⁶³ Idem, op. cit., 1982, p. 17.

³⁶⁴ PAZ, 1982, p. 38.

³⁶⁵ IAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. 26ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. A primeira edição é de 2005.

história. Ora, é evidente que as opções podem ser tomadas na análise da série dos poemas intitulados pelas cores. Neste caso, é possível que a variedade das imagens e do ritmo no interior dos poemas cheguem a compartilhar propriedades sógnicas apontadas anteriormente, pondo à mostra de forma expressiva o lirismo que os poemas apresentam.

Diferentemente das postulações de Paz e de Jakobson as interferências teóricas construídas por Frey (1973), também são importantes diante das discussões que se levantam, alguns de seus conceitos nos trazem explicações que contribuem de maneira significativa. Na verdade, Frey, em *Anatomia da Crítica* ao falar da teoria dos gêneros discute conceitos como por exemplo de retórica, para o teórico o conceito alia-se em muitos casos ao sentido de ‘ornamental’ com vinculações contundentes ao que Frey considera como de ordem verbal hipotética ou, muitas vezes, de ordem ‘suasória’. Em sua concepção crítica o primeiro sentido age por meio da argumentação, o outro sentido age por meio da admiração da beleza poética, a graça; o primeiro interfere por meio da ação. Um pretende atingir à emoção, o outro como afirma o teórico ‘forja-o’. Antes mesmo de determo-nos nos poemas da série das cores o estilo de Rosa esculpe em sua estrutura detalhes ornamentais e muitas vezes argumentativos com a finalidade de distender o discurso poético, ou seja, o ritmo.

Uma das constatações a que se chega quando se parte das hipóteses críticas de Frey é que no texto literário existem paradoxos que podem e não podem ser explicados, para o crítico a unidade poética assenta em padrões estéticos múltiplos que lhe dão forma. Nesse sentido, e ao tomar a obra de Rosa como exemplo pode-se demonstrar como nos poemas a argumentação e a ação preponderam através de detalhes poéticos antigos, ao proceder assim, Rosa retoma a tradição poética como alicerce da construção de seus textos. Embora não tenhamos a intenção de aprofundar a questão no poema baixo a predominância de características com essa natureza é possível de serem encontradas, o que significa que para nós o aspecto anterior constitui-se determinante nos 41 versos do poema “Mil e uma Noites”:

Mil e uma noites

- 1** -“Certa vez, em Bassorá...”
-“Mas um negro encantado...”
-“Dois irmãos mercadores, um dia...”
-“Havia
5 uma Sultana persa...”
-“E Kalaf, o bem-nascido,
Chegou, por uma noite, ao caravansarai...”

Continuemos...

- 10 A hora decisiva
 reponta, sempre nova,
 qual furtiva gazela
 que ao lago vem beber...
 Inútil!... Está escrito!...
 Todas elas nos fogem,
 15 em insinuações e meias confidências,
 como escapam, ligeiras, da boca de um crente,
 as suras do Alcorão...
- E nossas almas espiam,
 temerosas,
 e tristes, por detrás de cousas vagas
 20 (odaliscas da armênia
 entre as grades do harém...)
 Aí... tantas cousas,
 Que só graças a Allah não sufocaram
 nosso amor ao nascer...
- 25 Como dóem, como pesam
 essas frases,
 suspensas, apressadas,
 pairando, inacabadas,
 como grús no deserto,
 30 sem ramo onde pousar...
 Desistir?...terminar?...
 Os maus djinos espreitam...
 Voltemos a contar...
- “Queres ouvir mais outra,
 35 oh minha irmã Dinarzada?...
 O dia vai raiar...?
 E assim espero
 a milésima primeira madrugada,
 quando Scheherazada
 40 conta a última história
 ao Sultão Schahriar...³⁶⁶

41 versos de beleza e singularidade poética pauta em certa ingenuidade. Essencialmente construído pelo tom da ação poética, a argumentação evidencia a estreita tematização do assunto por meio de composição que visa reinterpretar antigas fábulas, usa para isso o processo do verso. Tudo isso, através de um lirismo em que a *léxis* atende a princípios pouco rígidos e onde o que importa é o desenvolvimento da ação e da estória. Assim sendo, o lirismo pitoresco toma conta dos versos. Ora, rápida leitura do poema mostra o quanto construção dos versos é tão somente para fazer desenvolver a estória, como se pode

³⁶⁶ ROSA, 1997, p. 81-82.

ver na inserção de elementos como: ação, narração e falas. Traços que também podem ser encontrados em poemas longos da coletânea como “Gruta do Maquiné” e “Boiada” que se destacam por apresentar em suas estruturas variedade de procedimentos estilísticos como por exemplo intertextualidades, paródia, referências e alusões. Nos poemas a valorização do ‘eu-tu’ constrói a imagem de ‘nós’, nos casos em que o ‘tu’ predomina a representação do pronome pode ser o rio, o animal, a cor, nesse caso sempre busca construir a realidade. Pelo processo comparativo as realidades são mostradas, aparecem com a finalidade de num primeiro plano de pôr à mostra certas tradições como por exemplo a oralidade, característica utilizada na poesia Barroca.

Os versos em sua maioria apresentam recursos oriundos da retórica ornamental, ou seja, da ação que desenvolvem, trazem marcas da fábula, referências míticas e simbólicas em seu desenvolvimento. É o caso por exemplo da enunciação lírica do poema “Gruta do Maquiné” em que o leitor é remetido ao universo lendário (A gruta de Ali-Babá, Xerazade), ao universo histórico (masmorras de Luís XI), à (visão de Lund), (Bábio quartenário – paredes paleozoicas), ou mesmo às referências indiretas ao tempo pleistoceno de onde é possível perceber o legado do tempo paleozoico da era pré-islâmica, da idade média que chega intocável ao séc. XIX de Lund. Ainda, a conjuntura poética dos versos lembra características Barrocas em que prevalecia “[...] um barroco popular, muitas vezes deformador, caricatural, ingênuo.”³⁶⁷, a mesma ingenuidade criativa é vista nos quarenta e um versos do poema “Mil e Uma Noites”. Basta esta amostragem, na verdade o que nos interessa discutir são os poemas da série das cores.

Nos poemas da série das cores as camadas associativas são procedimentos válidos que acabam por tomar conta dos versos e sua situação de beleza poética, ou seja, de sua graça. Nos seis poemas intitulados por nomes de cores a dinâmica temporal de ordem contínua e duradoura é muito presente em “Anil”. Graciliano Ramos ao analisar o conjunto da obra de Rosa lembra que o escritor era antes de tudo anti-modernista, e seu esforço estava em escolher palavras simples em suas obras. Posicionou-se de maneira contundente um dos membros da comissão julgadora que analisou em 1937 *Sezão*. A simplicidade juntamente com a beleza poética, ou seja, com a graça poética assumem papel de destaque no poema ‘Anil’. A experiência poética de “Anil” centraliza-se fortemente em questões como simplicidade estética e em valores intrínsecos sob os quais os versos encontram-se

³⁶⁷ Idem, op. cit., 2012, p. 27.

construídos, de outra forma apontam para contextos como por exemplo o da graça poética que faz com que o lirismo se torne gracioso, centro instaurador do poema. Portanto, qual experiência lírica³⁶⁸ o poema abaixo apresenta?.

Como se pode ver abaixo nos versos 2-10-11-16 e 17 a variedade de imagens tem caráter invariante. No poema a imagem invariante parceira inseparável do sentido torna-se unidade indivisível porque a imagem invariante proporciona uma visão de sentido poético. Os demais versos do poema é fonte de imagens variantes. Percebe-se assim que imagem e sentido tendem a reforçar a ideia de indivisibilidade materializada das mais variadas formas possíveis. Dessa forma, temos elo associativo que por meio do sentido proporciona tensão lírica, pode-se ver o aspecto como resultado indireto dos aspectos anteriores, se, por um lado tem-se imagens variantes, por outro lado tem-se imagens invariantes. Todo o trabalho poético tem como finalidade obsessivo visualismo principalmente no que se refere ao objeto nomeado: o olhar, convertido por sua vez em imagem. Do centro angular do poema com sua natureza simbólica e visual ritmos distintos expressam a graça da lírica, vejamos:

Anil

- 1** O vôo, quase vertical, da jaçanã fugida
Levantou meu olhar,
No dorso esbelto, de zinco polido,
À calota do céu,
- 5** Liso, congelado em calmaria,
E quase sólido, em cobalto líquido.
Pensei que a ave fosse frechar, de cheio,
Para pescar peixinhos escamados de ouro:
As estrelas que mergulharam de madrugada...
- 10** E que a água longe se abrisse
Nos nove círculos concêntricos das nove beatitudes...
- Mas o pássaro foi breve um grânulo dissolvido,
Entre nuvens fugindo como flocos de espuma,
Com a paisagem a luzir, no seio de uma bolha,
- 15** O sol a se desmanchar, como um sabão redondo,
E o céu todo água, num côncavo de bacia
Onde lavam o dia...³⁶⁹

³⁶⁸ Tomamos de empréstimo algumas definições de lírica apontadas por Frey; “[...]elocução ouvida a furto”; “A lírica é, como diz Stephen Dedalus no *Portait* de Joyce, a apresentação, pelo poeta, da imagem com relação a ele mesmo...”; O princípio da apresentação na lírica é a forma hipotética daquilo que em religião é chamado a relação eu-tu[...]; “A lírica é imitação interna de sons e imagens, e situa-se em oposição à imitação externa, ou representação exterior de sons e imagens, que é o drama.”; “Na lírica um ritmo que é poético, mas não necessariamente métrico, tende a predominar.”.

³⁶⁹ ROSA, 1997, p. 58.

Composto por dezessete versos e duas estrofes a distribuição do poema remete à construção de um soneto. Os primeiros versos apresentam a ideia principal o ‘vôo’, seguido de antítese que se formam por termos como: ‘mas’, elemento linguístico recorrente basta ver os versos 16-17. É notável o quanto as expressões apresentam vocação lírica barroca, as próprias expressões formadas por antíteses representam a vocação, embora não possamos afirmar que o (os) poema (a) tenham sido construídos por características essencialmente Barrocas. Na verdade, estamos diante de um canto com versos livres, tema ao qual Paz faz a seguinte afirmação: “O mesmo ocorre com o verso livre contemporâneo: cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-lo.”³⁷⁰, é verdade, o verso do poema acima é imagem que se desenvolve à medida que as camadas associativas ocorrem. Vigora o mesmo princípio no poema “Bibliocautro”, cada verso é uma imagem moldada por um impulso fortemente imagístico em que o eu, assume papel principal.

Já, Affonso Ávila ao reabrir a discussão acerca do Barroco mineiro e ao fazer comparações com a produção estética do Modernismo reacende reflexões sobre o próprio processo histórico da Literatura brasileira. Ao pensá-la a partir da tríade ‘apropriação’, ‘posse’ e ‘reflexão’³⁷¹ traz o sentido de que as aproximações e distanciamentos entre textos dos períodos podem ser repensados e atualizados. Embora não afirmemos categoricamente que os poemas de Rosa em especial a série dos poemas das cores sejam poemas ligados diretamente à estética do Modernismo, o contrário também não é negado. Por isso, as razões críticas e avaliativas de Ávila acerca do Modernismo brasileiro têm entre outras ponderações contribuições que fazem a análise avançar no que se refere ao impasse anterior: “[...]no Modernismo brasileiro duas mudanças atingiram a literatura, a revolução radical do verso livre e “[...] a movência plástica assumida pela palavra, como material de expressão do poeta [...]”³⁷², nesse sentido o viés analítico do crítico é importante por causa da maneira como interpreta a realidade, o verso livre e a plasticidade. Em “Anil” a realidade presentifica-se, no caso o verso livre é uma das suas manifestações, além da plasticidade poética vista através da sonoridade, expõe a reiteração de palavras, fonte significativa, como por exemplo a

³⁷⁰ Idem, op. cit., 2012, p.87.

³⁷¹ Idem, op. cit., 2012, p. 41.

³⁷² Idem, op. cit., 2012, p. 52.

consoante ‘v’ que aparece com o objetivo de produzir ritmo: “O vôo, quase vertical, da jaçanã fugida/Levantou meu olhar.” (ROSA, 1997, p. 58).

Mecanismo válido que toma conta dos versos: “No dorso esbelto, de zinco **polido**, /**Liso**, congelado em calmaria/ E quase **sólido**, em cobalto **líquido**/Mas o pássaro foi breve um grânulo **dissolvido** (grifos nosso)” (ROSA, 1997, p. 58), a sonoridade apresenta dinâmica temporal, os elementos intrínsecos atendem às mudanças de ordem contínua e duradoura. Basta ver como as variantes contribuem para a construção dos eixos de seleção e a combinação onde a dinâmica temporal passa a depender da relação entre som e sentido base da concepção lírica de Frey.

Os procedimentos do lirismo dos poemas quase sempre têm como função alternar mudanças sonoras ou temporais que existem de forma contínua e duradora nos poemas de Rosa. A forma de composição também é encontrada em poemas barrocos. Já, nos versos, as ligações sonoras dependem das ligações de sentido, procedimento que vai da poesia à trajetória da prosa, basta ver os exemplos a seguir: “Eh frio! Lá geia até em costas de boi, até nos telhados das casas. Ou no Meãomeão – depois dali tem uma terra quase azul. Que não é o céu: esse é céu-azul vivos, igual um ovo de macuco.”³⁷³. Agora, o seguinte verso: “Liso, congelado em calmaria” encontrado no poema “Anil”, o primeiro verso parece ser excentricamente barroco; segundo, na prosa a imagem da ‘geada’, na poesia a imagem traz o termo ‘congelado’. Por fim, na prosa temos o ‘céu quase azul’; na poesia tem-se a invariante “E o céu todo água, num côncavo de bacia[...]” a inversão da imagem decanta o sentido, mas mantém a beleza da imagem poética.

De outra forma é pela paranomásia que os versos se tornam graciosos, elemento estrutural da imagem a figura tem como função colocar lado a lado palavras com sons parecidos, ao proceder assim as relações intrínsecas entre ‘finito/infinito’ e ‘sólido/líquido’ ganham simplicidade. Como no poema é construída a relação entre ‘nuvens’ e ‘estrelas’. O recurso é visto também, no texto de 56, “E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma chuva de arrobas de peso.” (ROSA, 1985a, p. 73), o fonema ‘p’ e ‘e’ desencadeiam sons parecidos. Quanto ao conteúdo mais uma vez o verso “E o céu todo água, num côncavo de bacia [...]” reaparece através da imagem de peso das águas. Por fim, a textura rugosa da frase seguinte, “[...] empadão de chão, a chuva ainda enxaguando? Convinha esperar regras d’água. – O Rio Paracatu está cheio...”³⁷⁴, as modificações das imagens entre a gênese

³⁷³ Idem, op. cit., 1985a, p. 25.

³⁷⁴ Idem, op. cit., 1985a, p. 88.

poética e a narrativa de 56 surpreendem, o que era: “E o céu todo água” retorna como “[...]empadão de chão”.

Voltemos, então, à beleza poética na verdade a polarização dos termos coloca à mostra as mudanças de sentido das imagens, mas também é responsável por trazer a concepção de realidade (universo/homem/natureza). De fato, se no poema a linguagem não ganha em inventividade à medida que os versos se desenvolvem revelam imagens incomuns: “**P**ensei que a ave fosse frechar, de cheio/**P**ara **p**escar **p**eixinhos escamados de ouro[...]” (ROSA, 1997, p. 58, grifo nosso) de certo modo os versos são simples, graciosos e, doutro modo não poderia ser, pois os poemas da série das cores apresentam lirismo oposto aos versos dos poemas sobre o Rio Araguaia, naqueles a ação prevalece, no poema analisado vemos lirismo associativo em que a imagem é objeto principal.

De maneira diferente posiciona-se Merquior (1974, p. 55), cita: “*Waste Land* (grifos do autor) como texto que rompe com o dialeto lírico tipicamente anglo-saxão a poesia do ritmo e das analogias “mágicas” – para substituí-lo pela técnica da associação de ideias, [...]”. No poema acima, embora não predomine a associação de ideias é possível verificar somatória associativa que resulta quase sempre em imagens singelas. Agora, a construção dos seguintes versos: “No dorso esbelto, de zinco polido,[...]” ou “Para pescar peixinhos escamados de ouro: As estrelas que mergulharam de madrugada....,” o importante no caso é como se constroem às associações imagísticas. Já, para Affonso Ávila que fala em manipulação gratuitamente lúdica dos instrumentos de expressão³⁷⁵ a construção dos versos pode encontrar-se imersa em certo contexto lúdico, tem-se a seguinte construção: “*E quase sólido, em cobalto líquido[...]*” no verso é projetada duas imagens distintas porém complementares: a expressão ‘é quase sólido’ traz a ideia de adversidade de sentido, por isso perguntamos qual a proporção da solidez?. Qual a proporção daquele líquido ainda não sólido?, qualquer resposta seria um abismo, então para dirimir a eventualidade do erro, dizemos que o verso idealiza o derretimento do objeto para mostrar duas situações: a primeira, que é de ordem retórica, coloca a imagem a serviço da metáfora; a segunda, de ordem imagística sugere a ideia de água. As oposições não param, ‘cobalto líquido?’, como assim?. Projetado o sentido ou os sentidos anteriores em direção à próxima estrofe temos: “Mas o pássaro foi breve um grânulo dissolvido,[...]” tem-se assim realidades poéticas distintas. Resta, ainda, “Entre nuvens fugindo como flocos de espuma,[...]” onde de maneira

³⁷⁵ Idem, op. cit., 2012.

continua a realidade exterior das imagens brincam com a realidade exterior do ‘eu’ poético. Na verdade, o olhar tangenciado pela imagem procura captar o quanto possível a realidade sem, no entanto, apreendê-la.

Ainda, a composição do verso é constituída por associação poética no sentido aplicado por Paz do que mesmo no sentido aplicado por Frey é entendido da seguinte forma: primeiro, o aposto tem lugar de destaque no poema, o primeiro verso tem motivo secundário, o olhar se movimenta. O aposto reaparece no quinto e sexto versos, agora com sentido diferente. A realidade da imagem entrecortada pelo aposto mostra o quanto o verso tende à construção cultista por seu absolutismo e enigmatismo. O problema é que a imagem importa muito para o verso uma vez que a mesma torna a estrutura poética mais rígida e ao mesmo tempo lógica, esse é o ponto de vista escolhido para o desenvolvimento do tema no poema. Já, ao contrário do que foi colocado antes os versos seguintes obedecem a construções soltas, claras, evidentes e límpidas.

Observemos que os detalhes versificatórios visualizam de maneira categórica o objeto, por exemplo o caso da junção de termos como zinco/polido, para/pescar/peixinho ou finalmente mergulharam/madrugada, além do mais a sonoridade do verso destaca precisamente o ritmo melódico, o que é importante no contexto do lírico. Em casos específicos os procedimentos ocorrem através de processos como a cacofonia em vez de empobrecer a imagem como é o caso da série polido/para/pescar/peixinho realça a imagem. Em “Anil” a límpida paisagem embeleza o poema sem adornos sintáticos, semânticos e fonológicos, nesse sentido analisamos como as características apresentam-se a partir dos significados atribuídos à flacidez semântica, termo usado por Ávila ao falar do Barroco brasileiro. É o caso por exemplo do décimo segundo verso que é introduzido por conjunção adversativa, oposição de ideias aos versos anteriores, com também introduzido por ideia adversativa. Ora, do ponto de vista poético e mesmo estilístico parece estarmos diante de certa flacidez semântica. O fato é explicado por motivos concordantes, como o verso não abusa de soluções rebuscada da linguagem predomina então versos vazios de tensão semântica³⁷⁶ como consequência a sintaxe também se afrouxa, o que explica a construção do verso citado anteriormente.

O mesmo acontece em seguida é o processo de articulação que desencadeia outros tipos de imperfeições. Na segunda estrofe a conjunção adversativa ‘mas’ empobrece o verso,

³⁷⁶ Idem, op. cit., 2012, p. 30.

por outro lado, a segunda estrofe é uma oposição à primeira estrofe. Com base nisso a falta de vírgula depois da palavra ‘breve’ obscurece o sentido do verso, já, a pertinência das rimas internas dos versos seguintes parece tornar visível apenas a relação som sentido de termos como ‘fugindo’ e ‘flocos’, ‘seio/sol/sabão/céu’, ‘fosse flechar’, pois, estamos diante de rimas pobres e de pouca expressividade poética. É incontestável que não há formulações versificatórias românticas impetuosas como encontradas em poemas como “Elegia” e “Impaciência”. Em “Anil” o lirismo do poema encontra-se na inconcretude, no sólido, na verticalidade e no líquido e são elementos que se somam a outras palavras, pode por outro lado apresentarem-se de maneiras múltiplas, o que constitui a expressão lírica. Por fim, tem-se a parte significativa da ‘água’ com o seguinte verso: “[...] e o céu todo água, num côncavo de bacia/onde lavam o dia...,” (ROSA, 1997, p. 58), de maneira distinta aparecem as imagens em 56:

Largamos a estrada no capim molhado, meus pés se lavavam. (p. 111); ‘Remanso de rio largo’ (p. 111, grifo do autor); [...] caixotes com pães de sabão para cada um lavar a roupa e o corpo.” (p.113); A bis, então, cresceu minha raiva. Tive outras lágrimas nos olhos bobos. (p.115); Um pelo São Lamberto, da mão direita; outro pelo Riacho Fundo e o córrego do Sanhar; outro se separou da gente no Só-Aqui, indo o Ribeirão da Barra; outro tomou sempre à mão esquerda, encostando ombro no São Francisco [...] (p. 124). (ROSA, 1985a, p.111-124)

É com frequência que o termo água aparece nos escritos poéticos e na prosa rosiana, a homogeneidade das características que se assomam às imagens na prosa é a primeira condição de uniformidade que se faz presente no discurso de *Grande Sertão: veredas*. A estrutura e a composição das frases acima são impressionantes e revelam as propriedades e especificidades do material que lhes dá forma. Tem-se acima material com sensível carga estética, é a precisão do método de composição das imagens que por meio de paradoxo coloca em tensão o discurso. Ao mesmo tempo que as imagens dão a ideia de Homogeneização discursiva o processo de heterogenização opera sua força, o que provoca o sistema discursivo de Rosa. Devemos verificar o quanto os processos são importantes na composição do espaço. Fato similar chamou a atenção de Willi Bolle ao escrever sobre a construção do espaço pelo narrador Rioblado, “O narrador rosiano tem portanto uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apóia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional.” (2004, p. 59). Não parece haver diferenças entre os espaços apresentados por Bolle, há série de mediações de uma ou mais

propriedades interferindo nas construções frasais que consideram o espaço aquífero do sertão de Rosa. Outra inserção é considerada a partir do primeiro fragmento da citação anterior: “Largamos a estrada no capim molhado, meus pés se lavavam. (1985a, p. 111), a expressão é incomum e tem a mesma a fiura da personificação, já, no fragmento: “A bis, então, cresceu minha raiva. Tive outras lágrimas nos olhos bobos. (1985a, p.115), a expressão recobre o caráter emocional que encontramos em *Magma*.

No plano poético metaforicamente, ‘o céu todo água’ como parte constituinte do verso anterior apresenta propriedades rítmicas que podemos explicar ou mesmo contribuir para equacionar o sentido que o plural do verbo ‘lavar’ apresenta, mas a simplificação metafórica da expressão anterior não serve em absoluto para a compreensão do sentido do verbo, representa muito mais do que parece. Em 1956, a expressão adquire extensão na prosa, “[...] trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou — “Eh, aguão!...” — e pulou com gosto, e, queimando as latinhas, deu outro pulo depressa para trás.³⁷⁷ O recurso não é assim tão evidente, nem na poesia, nem na prosa, somente o olhar minucioso é capaz de captar o caráter estilístico dos últimos três versos da primeira estrofe de “Anil” com suas construções hiperbólicas: ‘o céu todo água’ que reaparece em: ‘Eh, aguão!...’

Outras questões se colocam. Em “Anil” temos poesia com três núcleos: a primeira parte constrói a imagem do voo - a subida. Nesse contexto os versos têm signos complexos e obscuros; a segunda parte mostra a marcha da permanência do pássaro na verticalidade da paisagem. Nas primeiras estrofes a ideia da imprevisibilidade ressalta ao olhar que traça a linha do horizonte ainda sem processos metafóricos intensos e, mesmo, sem processos comparativos, as descrições entregam-se ao ‘voo’, ‘ao olhar’, ‘à observação’, ‘à contemplação’, a ponto das palavras do terceiro verso da primeira estrofe entregarem-se completamente à vogal ‘o’, o que produz um efeito sonoro de calma, como visto no verso seguinte: “*No dorso esbelto, de zinco polido*”. De certo, quanto ao arcabouço da poesia precisamos voltar a Octavio Paz. Dentre as diversas posições do crítico ressaltamos a posição defendida quanto à analogia: “Analogia é a linguagem do poeta. Analogia é ritmo.” (1982, p. 98-99) é o que propõe o conceito, dessa maneira em muito dos conjuntos expressivos da coletânea pode-se verificar o quanto o ritmo dos versos constitui-se a partir do conceito. Como as ocorrências são muitas a síntese dos versos representa os círculos concêntricos, coloca-se o pensamento e as ideias de maneira sintética para em seguida a experiência deixar escapar por meio da antítese imagens ligadas a ‘pássaro’, ‘nuvens’, ‘flocos’, ‘espuma’,

³⁷⁷ Rosa, João Guimarães. O marido pródigo. In: _____. **Sagarana**, 2015, p.100.

‘bolha’, ‘sabão’, ‘paisagem’, ‘água’, ‘dia’. O eu lírico recolhe o que o olhar apreende mesmo que o objeto seja acessório ou acidental, porque o que importa na construção do verso é o caráter rítmico.

Por fim, na estrofe o ‘olhar’ trabalha para intuir a essência do ser e criar a imagem necessária mesmo que a fugacidade da imagem não chegue a representá-lo na totalidade. Poesia sensitiva porém não romântica, poesia dos símbolos, porém não simbolista. Poesia da imagem e da palavra. Qual será, então o método utilizado para a construção dos versos?. Seguramente nenhum, apenas a necessidade de pôr em verso a beleza da imagem. ‘Anil’ é um misto de realidade e símbolo. A beleza de seus versos encontra-se em sua capacidade de pôr em imagem, raramente se tem em metáforas o pensamento subjetivo-objetivo que o eu poético capta. Os versos do poema materializam de maneira efêmera a realidade circundante, relativiza sistemas sólidos e é com base nesse último conjunto de fatores que podemos exemplificar: o décimo quinto verso: “O sol a se desmanchar, como um sabão redondo”, ora, o verso aplica sentido diferente a velhos paradigmas como exemplo o paradigma visto no décimo sexto verso do poema. Finalmente, a medida das concentrações rítmicas e imagísticas são desvios-padrão que veremos serem construídos com força análoga nos fragmentos abaixo que antecedem a análise de “Verde”:

Quem foi que falou em gringas, em polacas?... Sim, foi o Sizino Baiano, oarinheiro, com o peito e os braços cheios de tatuagens, que nem turcomascate-de-baú... Mas, os retratos, quem tinha era o Gestal guarda-freios:uma gorda... uma de pintinhas na cara... uma ainda quase menina...Chinelinhos de salto, verdes, azuis, vermelhos... Quem foi que falou isso?. (ROSA, *Sagarana*, 2015, p. 100)

Podemos dizer que no poema “Verde” dualidades expressivas partem dos vínculos estabelecidos entre imagem e ritmo poéticos, nesse sentido é importante convocar Cassiano Ricardo que ao estudar o verso mostra haver no mesmo aquilo que considera como ilusão de ótica³⁷⁸ embora, seu estudo encontre-se voltado para os versos do modernismo o sentido é apropriado à análise que se introduz. Inicialmente é o primeiro sentido que visamos retomar, uma vez que é a materialidade de sua afirmação o que sem sombra de dúvida ocorre com frequência nos versos do poema. Rosa é um construtor de versos, um construtor de versos-imagem. No poema “Verde” os versos trazem imagens que lembram a cor verde, nem sempre a mesma imagem trata diretamente da cor, muitas vezes a construção surge por meios

³⁷⁸ RICARDO, Cassiano. **Algumas reflexões sobre poéticas de vanguardas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 41.

indiretos. Como já afirmado Rosa é um construtor de imagens e ritmo, não é somente no poema que encontramos referências diretas ou indiretas a cor verde, noutros poemas da coletânea é possível expressões relevantes que se adicionam, selecionamos algumas para ilustração: “E a árvore, esgalhada e seca, se faz verde” encontrada em (Primavera da Serra);” [...] do liso verde-azul dos sanhaços nos galhos “Integração”, [...] e os meus olhos sobem, tasteando os verdes..., [...]” no poema (Integração), “[...]bem abaixo das colinas de ondas verdes[...]; “[...] em vale côncavo, transparente e verde[...]” e, por fim, “Iara de olhos verdes de muiiraquitã[...]” (A Iara). O importante é registrar que No poema “Primavera da Serra” o verde aparece de maneira singular:

Primavera na Serra

- 1 Claridade quente da manhã vaidosa.
O sol deve ter posto lente nova,
e areou todas as manchas,
para desperdiçar luz.
- 5 Dez esquadrilhas de periquitos verdes
receberam ordem de partida,
deixando para as araras cor de fogo,
o pequizeiro morto.
E a árvore, esgalhada e seca, se faz verde,
- 10 vermelha e castanha, entre os mochoqueiros,
braúnas, jatobás e imbaúbas do morro,
na paisagem que um pintor daltônico
pincelou no dorso de um camaleão.
- 15 E o lombo da serra é tão bonito e claro,
que até uma coruja,
tonta e míope na luz,
com grandes óculos redondos,
fica trepada no cupim, o dia inteiro,
imóvel e encolhida, admirando as cores,
- 20 fatigada, talvez, de tanta erudição... (ROSA, 1997, p. 141)

O que revelam os versos do poema?. Os versos do poema não tratam somente da questão da imagem, trata do ritmo também. O lirismo dos poemas é algo que intriga a composição da estrofe e por consequência a composição do poema, como também a maneira como compõe os poemas se fazem líricos. Para a construção dos poemas, especialmente do poema “Verde” não desprezou regras fundamentais na composição do lirismo ou mesmo de versos líricos basta ver a disposição das rimas interna e externa. Observamos que a concentração em verso por imagem não significou para Rosa o afastamento das tradicionais

atitudes líricas. Em função daquilo que pretendia para o verso reduziu a quantidade de formalização e ampliou a capacidade compositiva do conteúdo.

O apego a tradicionais atitudes líricas torna-se questão inclusive apontada por Merquior (1964), ao investigar a poesia de Bandeira, o que parece que os poetas e as poéticas que surgem no seio do Modernismo brasileiro não negam ou descartam velhas concepções da lírica antiga. Vê-se que, então, a idealização formal da poesia de Rosa em parte aproximase do ideal formal um dos maiores poetas do Brasil. Neste caso específico da rima parece expressivo o fato de que os versos dos poemas intitulados pelas cores apeguem-se a elementos constitutivos não utilizados pela maioria dos escritores do Modernismo brasileiro. “Praticou-se uma arte de “não rimar”, agora se pratica uma arte de “não-fazer versos”(1964, p. 7), são palavras de Cassiano Ricardo ao avaliar o presente, ou seja, o verso no Modernismo. No poema “Verde” o campo metafórico divide-se entre construções metafóricas visuais e sonoras, o que problematiza à imagem. Entretanto, as questões somente podem ser pensadas enquanto caracteres dos versos e serem reconhecíveis enquanto traços unificadores das analogias poéticas.

Verde

- 1** Na lâmina azinhavrada
desta água estagnada,
entre painéis de musgo
e cortinas de avanca,
5 bolhas gzosas espumejam à tona
com opalas ôcas
num veio de turmalinas:
é uma rã bailarina,
que ao se ver feia, toda ruguenta,
10 pulou, raivosa, quebrando o espelho,
e foi directa ao fundo,
reenfeitar, com mimo,
suas roupas de limo...³⁷⁹

Doze versos compõem a única estrofe do poema. Tem como conteúdos principais os animais e a água. É necessário, desde logo afirmar que estamos num poema em que o lirismo cromático prevalece e seus principais traços caracterizadores são a beleza ótica e a graciosidade do ritmo. Apresenta-se o poema como um sistema caracterizado por rimas como as que vemos na seguinte dupla: (cortinas/turmalinas). É no campo do visual que o

³⁷⁹ ROSA, 1997, p. 56.

poema excede em construções que tematizam importante frescor imagístico (rã bailarinas/ao se ver feia). A linguagem não é algo sobre o qual se possa dizer que houve exploração significativa, não atinge o que Frey considera como imitativo elevado, recurso que podemos dizer com segurança que se desenvolveu na prosa do escritor. Também, não é possível analisar os versos, a partir do sentido do termo imitativo baixo abordado pelo próprio crítico, porque o mesmo não caminha para a prosa, ao contrário a composição é essencialmente lírica.

Em grande medida o estilo de Rosa coloca em conflito a vida, a natureza, os animais e as cores. Com traços cultistas, versos do poema surgem ligados à tradição da construção versificatória, em que a cor é o objeto pelo qual se tem contato com o eu poético e com os fragmentos de ideias e pensamentos do eu poético. É evidente que o cromatismo revela as sutilezas do ritmo que se desenvolve. Para comparar a diversidade de estilo citamos o poema “Pavor”, através dos versos inicia/conclui o lirismo cromático na coletânea, tem por conteúdo o aspecto ótico. A incerteza se o poema inicia ou não o lirismo cromático se dá pelo fato de que um dos seus versos diz: Para mim já se apagou a última cor.

Pavor

- 1** Em torno a mim
círculos concêntricos se fecham,
como as órbitas lentas de um corvo...
Tudo é torvo e pesado,
5 falta de ar e de amor...
Para mim já se apagou a última cor.
E a minha alma se enfurna
em poços velhos de hulheiras,
de onde foi tirado e queimado o carvão todo.
10 Como um cego
que dormisse na treva, amedrontado,
para sonhar que mais uma vez cegou...³⁸⁰

Finalmente, pode-se considerar que muitas são às opções em que imagens com cores aparecem: (Primavera da Serra): ‘Imóvel e encolhida, admirando as cores[...]’;(Chuva): “Ela já vem branquinha, cheirando a água nova[...]”; (A Iara): “[...]toda azul, de patas pretas, de pálpebras pretas [...]”; “[...] mulheres roxas, de nariz chato, de pés

³⁸⁰ ROSA, 1997, p. 114.

enormes[...]; [...]trincando piolhos nos dentes brancos[...];(Luar): “[...]tuas mãos brancas[...];(Gruta do Maquiné): [...]báfio quartenário. O preto[...]. Cassiano Ricardo mostra a importância das cores no contexto da poesia do Modernismo brasileiro, por analogia o sentido da imagem do verso anterior é comparado com as posições do crítico.

Ora, a perspectiva serve para se fazer abordagem do contexto em que as imagens do poema se apresentam, talvez, se possa tomá-la no sentido que o crítico da poesia aplicou ao contexto avaliativo de ilusão de ótica, ou seja aquilo que o crítico considera como confusão cromática. Nesse sentido, ilusão de ótica dentro do contexto do verso e especialmente dentro do contexto do poema somente é analisado se tivermos em conta o poder da metáfora, também a significação da comparação que conseqüentemente conduz ao campo da alegoria. Esse parecer ter sido eventualmente o sentido que Cassiano aplicou à posição de Léger, sentido que se configura por analogia à escuridão dos anos de guerra. No caso de Rosa o sentido é completamente outro, uma vez que seus versos são de iluminação, uma vez que seus versos representam o contexto, em parte a condição do mundo.

Aproximadamente tem-se conjuntura análoga ao processo lírico que ocorre no relevo dos versos de “Pavor” ademais, o lirismo desenvolve-se numa ambientação natural e revela a multiplicidade de ritmos que aos poucos configura o estilo poético. Não afirmamos que o ‘linossigno’ termo que Cassiano sugere como substituição do verso livre alcance a estrutura dos poemas de Rosa. No que se refere aos poemas intitulados pelas cores o poema acima agrupa-se aos já analisados, traz em sua estrutura especificidades que o diferencia do poema “Verde”. Ao pertencer ao canto a entoação sonora diferencia-se dos demais poemas, a preocupação central agora remete a questões relativamente ligadas ao romantismo poético.

No poema “Verde” a visualidade ótica é muito presente, “Na lâmina azinhavrada/desta água estagnada, [...]” à perspectiva que se abre em direção ao cromatismo é bastante distinta: “[...] entre painéis de musgo/e cortinas de avança,/bolhas gasosas espumejam à tona/ com opalas ôcas/ num veio de turmalinas,[...]” e, por fim, como os versos são abertos à percepção: “[...]e foi directa ao fundo,/reenfeitar, com mimo,/suas roupas de limo.....[...].” Ora, temos como afirmar que boa parte dos poemas é decorrente em primeiro lugar da visão ótica ou mesmo do sentido que o escritor tem de poesia; em segundo lugar, o material poético advém da autenticidade que se quer aplicar à analogia, às vezes por meio das correspondências entre as imagens, outras vezes por meio da recordação. É o que também irá aparecer na frase: “[...]nas beiradas matas escuras e águas todas do Urucuia, e nesse céu sertanejo azul-verde....[...].” (1985a) em *Grande Serão: veredas*. Rosa sempre

buscou pormenorizar as cores em seus textos, apenas a título de exemplo vejamos o poema a seguir:

Paisagem

- 1** No quadrilátero do arrozal,
verde-aquarela,
cortam-se em ângulos retos
canais azuis de água polida.
- 5** No ar de alumínio,
as libélulas **verdes** vão espetando
jóias faiscantes, broches de jade,
duplas cruzetas, lindos brinquedos,
nos alfinetes de soal.
- 10** Pairam suspensas, em vôo de caça,
Horizontal,
E jogam, a alopes da tela metálica
Das asas nervadas, reflexos de raios,
Que hipnotizam as muriçocas tontas...
- 15** A libelinha pousa na ponta
Do estilete de uma haste **verde**,
Que faz arco (pronto!...)
E a leva direta à boca,
Aberta e visuenta, de um sapo cinzento...
- 20** - Glu!... Muitas bolhas na espuma...
E as outras aeroplanam, assestando
Para o submersível,
Os grandes olhos redondos,
Com quarenta mil lentes facetadas... (ROSA, 1997, p. 62-63, grifo nosso)

Se, considera-se o estilo como procedimento intocável, os versos do poema “Verde” abrem-se em perspectiva com imagens projetadas sobre imagem e ritmo beligerante concluído, o que ocorre apenas, ao final da estrofe, nesse caso torna a imagem singular e não complexa. Merquior, ao analisar obras de escritores do Modernismo brasileiro fala em manejo correto e eficaz do seu instrumento, a linguagem, noutro momento menciona o fato de que poetas continuaram a utilizar evidências “neo-românticas” ao que considera como “triste lirismo convencional”³⁸¹ que ainda esteve em curso no Modernismo brasileiro dos primeiros anos. Ora, nos parece evidente que tais reações podem ser vistas nos poemas analisados neste capítulo. Resta-nos a causa, como as cores são recorrentes nos poemas da

³⁸¹ Idem, op. cit., 1964, p.31.

coletânea: “[...]apontando para mim, olhos verdes de brasa[...]” fragmento do poema “II-Rapto”; “Nas almofadas verdes[...]” fragmento do poema “Elegia”.

Ao contrário é na prosa que estilo ganha ares de superioridade principalmente no trato com a questão que vem abordada: “Olhe: o rio Cariranhonha é preto, o Paracatu moreno[...]” (1997, p. 25), ou “Mas ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor. Coração da gente – o escuro, escuros (1997, p. 34); “[...] e uns bandos de patos-pretos[...]” (1997, p.42-43). Noutra direção e, agora, em *Ave Palavra* temos imagens que por analogia podem ser oriundas de 1936. Em, “As coisas de poesias” encontramos: “O rio que passa, por isso é impassível, o que a água faz é querer seu nível[...]” ainda, “[...]a água amadurecida, a face, ida[...]”; também é possível mostrar no poema “Novas coisas de poesia” “[...] uma ou outra vez, quando da minha pesada consolação transitória - poderá ser: a ave, a água, a lama?– como ruidoso é o mundo, e redondo o mar[...]”; por fim, em: “Quando coisa de poesias”: “[...] Tudo o mais levam as águas, mágoas vagas para a foz [...]”, nos fragmentos poéticos vê-se a presença do termo ‘água’ direta e indiretamente. Que voz é essa? Por que tão intensivamente a voz surge nas poesias?.

Na verdade, o que instiga a análise é comparar o estilo das composições, ou seja da construção dos versos que, muitas vezes se dá por meio de excessiva simplicidade. Lourival Machado ao estudar e avaliar os conflitos internos do Barroco, afirma: “[...] a organização espacial do barroco por filha de especial amadurecimento cultural é aquele que acusa a simplificação excessiva [...]” (2010, p. 71). Ao partir da posição crítica anterior afirmamos que o lirismo rosiano acaba por desenvolver parte do espírito da discussão colocada por Machado, com menos inventividade do que a prosa, sem as extravagantes imagens que encontramos em 46 e 56 o conjunto de imagens ligadas às cores de alguma maneira parecem ter sido recriadas, nesse sentido pode-se dizer que as reelaborações aprofundaram a produção das imagens.

O mesmo não se pode dizer do poema quando consideramos a simplificação lírica e o lirismo das imagens que compõe a expressão e aproxima-as das idealizações do conceptismo barroco. Em campo distinto temos um rol de imagens de 56 que podem ser comparadas com imagens do poema “Verde” : “[...] atrás das fontes do Verde, o Verde, que verte no Paracatu (1985a, p. 39); “[...] esse tem cachoeiras que cantam, e de d’água tão tinto, que papagaio voa por cima e gritam, sem acordo: “*É Verde! É Azul! É Verde* (grifo do autor)!...”.(1985a, p. 52); “O poço abria redondo, quase, ou vedejado[...]” (1985a, p. 58).

Significações diferentes apresentam as frases acima, entretanto a complexidade dos fragmentos passa pelo modo verbal e pictórico de suas construções. Do ponto de vista da homogeneidade o discurso estético que compõe as frases acima aglutina tendências estética e pictórica. É possível que nas frases o domínio linguístico, retórico e fonológico confirme a relação significante e significado no trabalho com as imagens das ‘cores’. Pode-se demonstrar nas frases a relação significado/significante possibilita o desenvolvimento em *Grande Sertão: veredas* de séries com estilo análogo: “Aquele campim-marmelada é muito restrível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco.” (1985a, p. 26), ou “E eu encurvava o corpo, amolecia barriga e taqueava o meu chofre, querendo aquilo no verde.” (1985a, p. 152). Já, quanto aos versos do Poema “Verde” a tendência é acentuar o conteúdo, pois, com relação ao aspecto semântico os versos recobrem-se de simplicidade característica muito encontrada em poemas de base conceptista. Por outro lado, não é assim tão simples estabelecer a relação das frases com o poema “Verde” é relevante dizer, a questão complica-se à medida que nas frases existe trânsito enorme, também, do viés cultista. De outro modo, ainda quanto ao poema, a tendência lírica é permear o máximo possível expressões românticas ou mesmo neo-romântica, entretanto é preciso insistir que a utilização das expressões com a aquelas características não tornam o poema preso ao Romantismo literário.

No caso do poema “Pavor” a presença do eu lírico contribui para revelar o quanto às emoções distendem-se muitas vezes é possível verificar semantismo amoroso presente, principalmente em termos como: ‘poço’, ‘sonhar’, ‘sonho’, ‘cegueira’, ‘sono’ e, por fim, o clássico apelo a comparações que ocorrem entre o objeto do desejo e o sujeito, ou mesmo, na forma com constrói a expressão. É o que se pode perceber em ‘poços velhos de hulheiras’ para adiante encontrarmos: “Esbarramos num varjeado, esconço lugar, por entre o da Garapa e o da Jibóia, ali tem três lagoas numa, com quatro cores: se diz que a água é venenosa. (1985a, p. 68). Pode-se estabelecer relações com o verso do poema, o que antes era ‘poço’ transformou-se numa imagem que agrupa várias lagoas numa só, e o que era único, a ‘cor’, duplicou-se em ‘cores’. Duplicação que Rosa em 56 não iria economizar, “No ferrenho, tive um tempo de coisa, espécie de mais medo, o que um não confessa: vara verde, ver.” (1985a, p. 199), precisamos determo-nos na expressão. A graciosidade dos versos de Rosa traz enormidade de repetições ou de versos paranomásticos ou mesmo de intensidades sonoras, às vezes, irritante. Processo idêntico há na frase acima no fragmento destacado. “Mais uma vez temos: “Um me disse

que eu estava estando verde[...]”,(1985a, p. 220) e “Mas tudo, no redor, era verde capim em beira fresca, aguada e pastos bons.” (1985a, p. 226).

Por fim, desde as três estrofes iniciais o poema preserva a descrição por meio da mesma adentra-se no bizarrismo da construção dos primeiros versos e nas imagens plásticas da realidade. Dessa forma, confirma-se a plasticidade das correspondências, característica que se projeta nos versos da coletânea, em que predominam as cores a visão imagística ligada a aspectos vanguardista tornam-se evidentes como se pode ver nos seguintes versos: “Na lâmina azinhavrada/ desta água estagnada,/ entre painéis de musgo/ e cortinais de avanca, /bolhas gazosas espumam à tona.” (1997, p. 56). Visão que traz a descoberta do próprio ato de escrever por simples analogias ainda totalmente absorvido pelas principais características surrealistas e ainda preso à percepção.

Se, em “Vermelho” a imagem prende-se ao jorro enérgico da imagem; em ‘Anil’ o verso prima pela ideia de zinco polido, em “Verde” a imagem busca construir a ideia da ‘lamina azinhavrada’. Ao verso cabe dominar e extrair do “minério” idiossincrático o sentido das palavras o que é peculiar ao próprio contexto das pinturas elaboradas, o que encontramos são sequências retóricas que garantam a originalidade dos arranjos pictóricos específicos dos poemas, somente raríssimas vezes tornam a repetirem-se na prosa, como vê-se a seguir: “De noitinha, os morcegos pegam a recobrir os bois com lencinhos pretos. Rendas pretas, defunteiras (1985a, p.91); “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas[...]” (1985a, p.129), ou, quando a indefinição do objeto nomeado procura assentar-se no visualismo da imagem: “Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice de minha mãe. Então, via as cores do mundo.” (1985a, p.139) que visa estabelecer o antes e o depois, a causa e o efeito, na verdade a expressão torna-se tensiva do ponto de vista da imagem e do ritmo.

Nesse sentido, resta perguntar como a poesia e o experimentalismo imagístico geram a tensão?. Uma das respostas possíveis é a de que o poema regressa do ponto de vista literário a buscar na forma geométrica triangular sua representação. De certa maneira, é o que permite diferenciar a expressão, justamente porque o desequilíbrio entre as imagens projeta a poesia num campo aberto de possibilidade no qual o ritmo impera. Segundo Frey pode-se ver pelas revisões que os poetas habitualmente fazem em suas imagens que o ritmo é em geral “[...] a seleção de palavras que o preencha.”, continua: “[...] o ritmo é uma pulsação física próxima à dança, e amiúde se preenche com palavras sem sentido.”³⁸², nesse

³⁸² Idem, op. cit., 1973, p. 271.

caso propriamente é explicável porque determinados termos aparecem nos versos e que são utilizados somente naquele contexto específico, mesmo que produza imagem feia, destorcida e mal construída do ponto de vista clássico, é o caso por exemplo: “[...]bolhas espumejam/ como opalas ocas/num veio de turmalinas:/ é uma rã bailarina,[...]” (1997, p. 56), metaforicamente a construção dos versos remetem à expressão: “Então, via as cores do mundo”, no caso opõe-se ao que no poema tem de escuro. É a seleção das palavras que encanta os versos de “Verde”, destacamos termos como: ‘azinhavrada’, ‘estagnada’, ‘musgo’, ‘avanca’, ‘gazosas’, ‘espumejam’, ‘ôcas’, ‘ruguenta’, ‘raivosa’ e ‘espelho’. Os versos construídos com palavras *a priori* sem sentido literal ou mesmo com sentido inesperado e indefinido do ponto de vista referencial.

Nas estrofes finais o relaxamento linguístico é demonstração do quanto a preocupação não era aplicar sentido ao verso, ao contrário impor ilogicidade aos versos. Os substantivos são seguidos de adjetivo, opção estilística inalterada até o final, vê-se que o que importa é a imagem em si, aspecto que Merquior (1965), apontou existir também em poetas como Murilo Mendes e Oswald de Andrade. Vera Lúcia de Oliveira em *Poesia mito e história no modernismo brasileiro* (2002), considera existir na poesia de Oswald, Cassiano Ricardo e Raul Bopp características poéticas com certa grandiosidade. Para a pesquisadora o último soube como ninguém mergulhar na realidade brasileira do seu país, traduzindo-a fielmente, revelando a riqueza que existe no patrimônio cultural sincrético do Brasil. Ainda segundo sua posição o poeta buscou revelar tradições, costumes, crenças, contos populares e mitos. Chega a considerá-lo um “[...] Marco Polo moderno, à procura de algo raro e precioso: talvez o sentido mais íntimo da vida, a própria vida nas suas mil variedades de forma e cor, na plenitude de seu fluir” (p. 238). Mesmo não sendo citado pela pesquisadora “Verde” traz algo raro e precioso, a cor, elemento, aliás que o escritor não abandona por exemplo em 56: “Assim passamos pelo brejinho-do-brejo, assim chegamos na Sempre-Verde.” (p. 240); “Ele era o famoso Ricardão, o homem das beiras do Verde Pequeno.” (p. 249); “Me deu saudade de algum buritizal, na ida de uma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada.” (p. 271); “Alguém esquece isso?. O vento é verde.” (p. 271).

Diferentemente dos outros cinco poemas os procedimentos formais revelam versos em que a expressão assume uma condição lúdica. Na verdade, as características principais do poema destacam idiosincrasias contextuais que tornam seus versos, às vezes, vazios de tensão semântica, o que por excelência é visto como anti modernos.

Nesse sentido, o que preenche efetivamente os versos são a percepção do mundo e sensibilidade poética da imagem que fazem parte do processo criativo do poema. Entregue à fluidez do jogo poético a originalidade criativa faz brotar belíssimas imagens. Resta-nos, agora analisar “Alaranjado”, “Roxo” e “Amarelo”.

Amarelo

- 1** Kuang-Ling,
pintor chinês de máscara de cera,
feliz de ópio, e ébrio de dragões,
molha o pincel na água de ocre
- 5** do Hoang-Ho,
e, entre lanternas de sêda,
pinta e repinta,
durante trinta anos,
sulfúreos e asiáticos girassóis,
- 10** na incrível porcelana
de um jarrão
dos Ming...³⁸³

Poema de doze versos irregulares e única estrofe. O local de partida para a análise tem como pontos essenciais o engendramento do ritmo e da imagem, o estado lírico, o barroquismo dos versos e o classicismo que as imagens apresentam, enfim, certo romantismo que vemos desenvolver na escolha das palavras, características que desenharam o ambiente poético. A descrição e a análise dos elementos anteriores demonstrarão num primeiro plano como se processa o sentido que o termo engendramento pode ter ao se tomar para análise o poema, e especialmente o organismo latente da forma poética. Num segundo plano tem-se a atitude lírica e literária menos comprometida com a simplicidade temática e formal, revela-se assim, agora, um pendor para o rebuscamento da estrofe e, por conseguinte das imagens entendidas como eternização do estado poético como que o crítico Octavio Paz (2012, p. 174) concorda.

Então, é preciso considerar logo de início característica que se destaca, o processo de engendramento que corre entre os versos, a esse respeito eminente crítico brasileiro reconhece que: “A poesia consiste num engendramento de um ritmo que se informa como delineasse estados de sensibilidade não imprimisse estados particular”(GONÇALVES,

³⁸³ ROSA, 1997, p. 55.

1997-1998), ora, é o conceito de poesia tomado pelo contexto do engendramento que discutiremos, também valer-se do aspecto formal do conceito para analisar as relações rítmicas estabelecidas no poema acima. Antes, os primeiros cinco versos do poema: “Kuang-Ling,/pintor chinês de máscara de cera,/feliz de ópio, e ébrio de dragões,/molha o pincel na água de ocre/do Hoang-Ho,”(ROSA, 1997, p. 55), com expressões descritivas o eu poético apresenta os versos, tudo perfeitamente construído não fosse a maneira como as descrições são feitas, o ritmo é o elemento definidor e concretizador da beleza materializada. Mais do que a fixação de objetos, os versos fixam-se nas ações do pintor por meio de caracterizações ou adjetivações sintaticamente colocadas em apostos. Entretanto, a beleza na construção do verso.

Temos exemplos significativos reitera-se a preposição ‘de’ em expressões como: ‘de máscaras’, ‘de cera’, ‘de ópio’, ‘de dragões’, ‘de ocre’ até se chegar à contração ‘do Hoang-Ho’, para finalmente: “[...] e, entre lanternas de sêda,/pinta e repinta,/durante trinta anos,/sulfúreos e asiáticos girassóis,/na incrível porcelana/de um jarrão dos Ming...,”(ROSA, 1997, p.55), o uso recorrente da preposição é um dos processos de decoração do verso que dimensiona a arquitetura do poema.

Em artigo “O artista barroco e rebelião pelo jogo”³⁸⁴, estudo que enfatiza entre outras questões, as linhas condutórias das construções notadamente barrocas, Ávila aponta que a nova consciência humana, a consciência poética, no período que predominou a estética viveu sob os signos das oscilações das ideias, das linhas cruzadas e das formas de expressão. Na ocasião em pôr em ação as ideias anteriores a consciência barroca adianta-se em outra direção, busca deter-se na transitoriedade das coisas e na perenidade do espírito o que evolui para o barroquismo: ao que considera como jogo consciente da forma, da cor, da palavra, da ideia, do ritmo, da melodia. De certa maneira, as ideias anteriores, em parte, podem ser tomadas para análise dos versos acima, o jogo consciente da cor perpassa os versos do poema. A título de exemplo o verso: “[...]molha o pincel na água de ocre[...]”, O significado literal de ‘*ocre*’ remete à cor, ou seja variação da cor marrom, pode dizer que há jogo consciente no conteúdo que faz com que o lirismo das cores prevaleça nas imagens lúdicas, além disso, há o jogo com a realidade em várias perspectivas, é o caso de saber como nos versos do poema “Amarelo” os aspectos barroquistas se desenvolvem.

³⁸⁴ Para Affonso Ávila: “O barroco surge dessa extrema tensão do arco histórico e o seu homem, o seu artista, a sua arte impregna-se da agonia do instante, estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo estremecimento metafísico” (2012, p. 71).

É o caso do jogo com a palavra, jogo com metassememas. Literariamente, a discussão acerca do Impulso para o jogo e do pacto lúdico³⁸⁵ evidencia valores atrelados a universos distintos como por exemplos os contrários e as oposições. O impulso e pacto poético dos constúdos evidencia também a complexidade da relação das imagens, mas não exclui a possibilidade de se averiguar aspectos importantes dessa relação como por exemplo o ritmo. As palavras ‘pintor’, ‘girassóis’ e ‘porcelana’ são fundamentais e sobre as mesmas recaem o significado das demais palavras, além disso as locuções adjetivas encontradas parecem peças de um tabuleiro, na verdade, o verso insiste em destacá-las. O pacto poético é também com o signo água que perpassa os versos do poema por meio de signos ligados às cores. Destacamos os versos 4-5 que têm em suas imagens ‘rios’ e ‘água’. Doutra forma o impulso poético revela-se ainda atento a espaços geográficos e hídricos: ‘molha o pincel na água de ocre do Hoang-Ho’.

Citemos a prosa mais uma vez. Com estilo diferente, impulso criativo distinto diferencia-se do restante da produção, ao retomar e aprofundar expressões rítmicas e imagísticas, aplica-lhes maior expressividade. Naquele momento específico, 1956, a consciência da escrita aprofunda-se, os rios e as cores atingem na frase outra dimensão e são fundamentais na obra de Guimarães Rosa. O romance de 56, inicia-se distribuindo imagens ligadas ao rio Urucuia: ‘O Urucuia vem dos montões oeste[...]’³⁸⁶, somente entre às páginas sete e duzentos temos as seguintes imagens: “ De em de, Urucuia acima, o Urucuia – tão bravas vai...[...]

³⁸⁵ Idem, op. cit., 2012, p. 61-67.

³⁸⁶ Idem, op. cit., 1994b, p. 7.

das beiras deste meu Urucuia?” (ROSA, 1985a, p. 452), “O palpite meu, primeiro, era de chegar até na Serra do Meio – cruzar na Cachoeira-do-Urucuia.” (ROSA, 1985a, p. 453) , imagens que se encontram aliadas ao Rio São Francisco: “O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...³⁸⁷ já, na coletânea não se tem como estabelecer relação análoga por não sabermos a data precisa da construção dos poemas. Então, o que eu existe entre um e outro Rio?, a título de ilustração as cem últimas páginas do romance trazem as seguintes imagens:

Como que algum santo há de vir, das beiras deste meu *Urucuia?* (p. 452); [...] cruzar na Cachoeira-do-*Urucuia* (p.453); O *Urucuia* não é o meio do mundo? (p. 454); [...]cabras do Ato-*Urucuia* (p. 463); [...] e com eles desceram o Rio **Paracatu**, numa balsa de talos de buriti (p. 463); E o tom mesmo de sério que ele impunha rumou meus pensamentos para outros pontos: o *Urucuia*(p.498);[...] ou sobre o Rio **São Marcos**(p.505);Rumo dado, reto em cima da Vereda do Saz, ou seguir seguido, rio **Paracatu** arriba?(p.530-531); O que eu pensei: ...rio *Urucuia* é o meu rio – sempre querendo fugir, às voltas, do sertão, quando e quando; mas ele vira e recai claro no Rio São Francisco... (p. 536-537);O senhor nonada conhece de mim; sabe muito ou pouco?*Urucuia* é àzigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum?(p. 556); Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio *Urucuia*, como eu soluçei meu desespero (p. 560);O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece(p. 568) (grifos nosso).³⁸⁸

Pretendemos voltar à coletânea e mostrar imagens com a cor amarela que há em outros poemas, “[...] em cartolina cônica e amarela[...], poema “A Iara”; É um grande raio da lua amarela[...]” poema “Assombramento”; “E no riso das acácias amarelas[...]” poema “Amanhecer”. Ainda, imagens encontradas em “O Burrinho Pedrês”: “Sós e seus de pelagem, com as cores mais achadas e impossíveis: pretos, fuscos, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrocos, alaranjados.”³⁸⁹ou mesmo imagens encontradas em outros textos: “Está no bilimbilim”(grifos do autor)– eu pensei. Ah, a cara – arre de amarela, o amarelamento: de palha!”³⁹⁰, ainda: “O rio, objeto assim agente observou com uma crôa de

³⁸⁷ Idem, op. cit., 1994b, p. 568.

³⁸⁸ Idem, op. cit., 1985a, p. 452-568.

³⁸⁹ Idem, op. cit., 2015, p.33.

³⁹⁰ Idem, op. cit., 1985a, p. 73.

areia amarela, e uma praia larga[...]”³⁹¹, pode-se ver também imagens com a seguinte estrutura: “Ao aceitar o freio, arreganha demais os beijos num tremendo sorriso de dentes amarelos. Mas logo regressa ao eterno cochilo, até que João Manico tenta montar.”³⁹², especificidades preponderantes porque diz respeito ao fato do escritor imprimir em seus poemas a ideia rítmica das cores. Ao seguir o caminho das cores o escritor opta por posição ímpar de composição. Primeiro, assume, em parte, a trajetória comparatista entre cor e água, depois assume em parte o jogo consciente da cor e do ritmo, com isso assinala seu lirismo e consequentemente sua lírica.

Enquanto seus contemporâneos abraçavam outras tendências como forma de adequação ao tempo, Guimarães Rosa com a gênese poética expressa o lirismo das cores. É importante detalhar que o primeiro verso de “Araguaia I” é pensado como doação pura à construção da imagem recortada: ‘O rio, objeto assim agente observou com uma crôa de areia amarela, e uma praia larga’, ainda o caráter estilístico aplicado à distribuição fonética que aparece nos versos de 36, reaparece em 37, e até mesmo depois. Recortamos nos exemplos acima o seguinte, ‘arre de amarela’, ou, ‘de dentes amarelos’.

Também se pode dizer que da mesma forma que a manifestação das cores na poesia atinge determinada projeção, é possível, também considerar a recontextualização da dimensão do ‘rio’ que tem como fonte a gênese poética, com especial menção o poema “Alaranjado”. Metafórica e liricamente o ‘rio’ é o local de onde o pintor retira a tinta em, 1936. Mas há outro aspecto, a questão lírica, Merquior (1965), recomenda ao analisar a poesia apegar-se a prévio conhecimento estético, ater-se ao fundamento filosófico e ao sistema, capazes de assegurarem a base da análise por fim recomenda à observância ao lirismo. Trata-se na verdade no caso do poema acima de estabelecer ponte entre o lirismo do poema e expressões da prosa do escritor que a nosso ver tem como ponto em comum a razão, ou seja, formas lógicas³⁹³. Aliás, assunto levantado nas diversas proposições críticas que Aguinaldo Gonçalves, crítico de arte e de poesia apresenta em suas discussões sobre a poesia moderna, discussões que por acréscimo podem se estenderem a sua hermenêutica sobre lírica e lirismo, recortados por meio de um dos sentidos, o *engendramento*³⁹⁴ poético. A inserção

³⁹¹ Ibidem, p. 133.

³⁹² Sarapalha, In: _____. **Sagarana**, 2015, p. 42. Disponível em: <<http://lelivros.xyz/?s=sagarana>>. Acesso: 23/07/2015.

³⁹³ Idem, op. cit., 1965, p. 157-158.

³⁹⁴ Cf. discussões realizadas por ocasião das aulas ministradas no Programa de Doutorado, parceria entre a UNIR/ UNESP-SJRP, disciplina de Semiótica Literária ministrada pelo crítico, ensaísta, poeta e professor Dr.

da discussão, é tão somente para concluir a leitura do poema, ou seja, voltarmos novamente, para a composição do verso: “[...]molha o pincel na água de ocre/do Hoang-Ho”(ROSA, 1997 a, p .55).

Gonçalves atribui às suas indagações acerca do significado de engendramento caráter crítico elevado, especulativamente de cunho filosófico-poético levanta o problema da tensão lírica no seu mais alto grau de eficácia, concepção que conduz para o campo do lirismo,

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.³⁹⁵

A partir da discussão apresentada pelo teórico da poesia brasileira, pode-se sugerir que o *engendramento* como propõe José Aguinaldo Gonçalves passa pela constituição do texto literário, pelas leis que governam o verso, pela transitividade natural do discurso, pelo que constitui a organização assistêmica da palavra, ou mesmo em patamar diferente pelo ornamento discursivo da prosa. D’outro modo, sugere que em algum momentopoético os versos podem sofrer de interferências reverberativas denatureza conotativa e sinestésica³⁹⁶ em vários graus de atuação, são algumas das posições teóricas de Aguinaldo Gonçalves.

Assim, o sentido interposto por Gonçalves destaca a consciência assistêmica e dilemática do ‘ser’ poético e a natureza alegórica da palavra, antes, porém, os exemplos a seguir: “A casa do preto; o senhor sabe: preto, quando é dos que encaram de frente; Oi, barros da água do Jequitai, que passaram diante de minha fraqueza.”³⁹⁷, parte do conjunto maior, o poema “Alaranjado” apresenta-se sem a sistemática tendência narrativa que

Aguinaldo José Gonçalves, em 2012, as concepções líricas do Modernismo foram pelo mesmo avaliadas: (i) na ocasião o professor munia-se de apontamentos greimasianos, peircianos e lotminianos, suas afirmações consideravam que as significações poéticas assim como a consciência criadora são desencadeadas, no texto literário pelo jogo irônico das relações entre as várias linguagens que estão dispostas; (ii) outro fundamento verificado no estatuto da lírica moderna pode ocorrer por meio de procedimentos alegóricos ou alegorizantes. Por isso, para o crítico, o analista deve sempre se perguntar: É alegórico a partir do quê? principalmente quando se está pensando em imagens e ritmos poéticos; (iii) quanto a consciência da significação é possível que ocorra às vezes por meio das representações trazidas pelo tempo. (Vilhena, 2012).

³⁹⁵ Idem, op. cit., 1997-1998, p. 3.

³⁹⁶ ÁVILA, Affonso, 2012, p. 91.

³⁹⁷ Idem, op. cit., 1985a, p. 137-142.

percorre boa parte dos poemas da coletânea, versos curtíssimos, apresenta três versos que tem como objeto a nomeação de pessoas, às vezes de rios, versos 1-5-11. Seguindo o raciocínio inicial outro ponto fundamental é o campo da “representação” tecida pelas extremidades daquilo que trabalha, o exame da natureza/realidade e o exame humano, versos 2-3; já, a ação poética, versos 3-4 trazem conteúdos que serão posteriormente encontrados na prosa e que sem sombra de dúvida aumenta a tensão poética. Sublinhemos o verso: ‘molha o pincel na água de ocre’, agora comparemos com a seguinte expressão estética: “Maior sendo eu, me molhou meu cansaço”³⁹⁸.

Para demonstrar o que afirmamos anteriormente é necessário tratar, logo de início, sobre a significação poética enquanto objeto da lírica, para boa parte da crítica brasileira é parte acessória do verso, fenômeno importante porque contribui para a compreensão do lirismo, constituinte da lírica, aliás, Merquior (1965), defende a ideia de que lirismo e lírica tem como intermediador a significação. Diferente é a posição de Gonçalves (1997), ao considerar a existência de lirismo nas frases da obra rosiana. Posição crítica de maior impetuosidade porque considera a prosa e sua relação direta com lirismo, nesse sentido cumpre um papel fundamental no contexto das discussões interpostas e traz maior segurança sobre o contexto da prosa de Rosa. Ao contrário do que pensa uma parte da crítica de Rosa como por exemplo Pedro Xisto, o lirismo que reveste o ornamental discurso da prosa pode sim vincular-se ao lirismo dos poemas, não no que se refere às soluções verbais e, sim, às imagens. O entendimento do crítico é o seguinte: “[...] *estilo* como o traço abstrato de um trabalho artístico que se materializa por matizes de linguagem nas suas várias camadas de expressão.” (GONÇALVES, 1996-97, p. 13), ou mesmo quando completa: “Para que se tenha isso, lembrando-nos de certas considerações do escritor Marcel Proust, para quem é necessário técnica, evidentemente, mas é imprescindível visão.”³⁹⁹, o autor destaca especificidades literárias como por exemplo as camadas de matizes no geral dão ao conjunto caracterização Barroca, principalmente ao tratar-se da visão estética. Além do padrão interno dos poemas, é possível verificar como no contexto da prosa o sistema desenvolve-se por meio de imagens que lembram às cores, não desconsideramos a significativa caracterização. É o caso por exemplo das expressões com a palavra cor: “[...] porque a suindara é tão linda,

³⁹⁸ Idem, op. cit., 1985a, p. 19.

³⁹⁹ Cf. GONÇALVES, 1997-98, p. 13-14, grifos do autor.

nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima das riscas sedas de brancura.” (ROSA, 1985a, p. 374).

As matizes poéticas podem ser pensadas a partir de processo próximo da sinonímia em que as imagens internas se assemelham, doutra forma e, agora, do ponto de vista do lirismo a diferenciação entre os esquemas imagísticos e rítmicos são apenas dados gerais; já, do ponto de vista lírico a caracterização versificatória do poema acima como dos poemas da série intitulada pelas cores apresenta vieses múltiplos; e, do ponto de vista do formal, os versos apresentam tendências distintas, às vezes, neo-românticas, às vezes, barroquistas, por vezes, Modernistas sem se fecharem em um programa único. É a visão, ou seja, a ótica que se encontra distendida no tempo, que engendra a imagem, superando o desequilíbrio rítmico-sonoro existente no poema “Alaranjado”. Diferentemente temos “Amarelo”: “Hoang-Ho,/e, entre lanternas de sêda,/pinta e repinta,/durante trinta anos,/sulfúreos e asiáticos girassóis,/na incrível porcelana/de um jarrão/dos Ming...,” (ROSA, 1997, p. 55), no que se refere ao significado do termo engendramento importa menos o verso no qual o tempo é mencionado, importa mais o verso no qual a imagem do pintar e repintar aparece.

Além disso, o verso ‘molha o pincel na água de ocre’ é a visão a ser posteriormente distendida na prosa, porque a expressão anterior traz no sentido imediato significação diretamente relacionada com cores mais escuras, então, ‘água de ocre’ receberá significações diversas como as mencionadas a seguir: “Olhe: o rio Carinhonha é preto, o Paracatu moreno[...]”⁴⁰⁰, O cio da tigre preta da Serra do Tatu⁴⁰¹, [...] que tocavam um boi preto⁴⁰² [...], O coração da gente – o escuro escuros.⁴⁰³, Um bando de patos pretos⁴⁰⁴, [...] com linhas pretas de carretel.⁴⁰⁵, aos poucos as cores abrem-se para a claridade: “Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge;[...]” (ROSA, 1985a, p. 24), “Saiba o senhor, o de-janeiro é de águas claras.” (ROSA, 1985a, p. 97), “Mas agora, manava em hora, o claro que rompia, rebentava.” (ROSA, 1985a, p. 272), “O meu Urucuia vem claro, entre escuros.” (ROSA,

⁴⁰⁰ Idem, op. cit., 1985a, p.25.

⁴⁰¹ Ibidem, 1985a, p. 24.

⁴⁰² Ibidem, 1985a, p. 31.

⁴⁰³ Ibidem, 1985a, p. 35.

⁴⁰⁴ Ibidem, 1985a, p. 43.

⁴⁰⁵ Ibidem, 1985a, p. 92.

1985a, p. 289), “ De dentro das águas mais clareadas, aí tem um sapo roncador.” (ROSA, 1985a, p. 290), “ Outro tal, repontei: - “Estou em claro.” (ROSA, 1985a, p. 340), assim, o texto de 56 demonstra o poder das imagens e o grau de aproximação com poemas de 36:

Azul

- 1** Uma vanessa tropical travou na campânula
de uma ipoméia
o vôo oscilatório e helicoidal.
Dobra o quimono de franjas sinuosas,
5 marchetado e hachureado
com minérios de cobres:
aréolas, anéis, joias concêntricas,
olhos de íris eléctrica e de pupila enorme,
ocelos de um leque de pavão.
10 Sinto o perfume da flôr nova,
com mais dois estames, buliçosos,
e quatro pétalas, de um esmalte raro,
molhadas nas tintas de céus fundos,
e cromadas com a faiança das lagôas...⁴⁰⁶

Poema de quatorze versos, com estrofe única, os procedimentos estéticos diferenciam-se dentro do contexto da série intitulada pelas cores. Partiremos em busca do que constitui o verso, seu lirismo, sua lírica. Posições contrárias e convergentes existem em abundância acerca do que constitui o verso como também das relações entre o verso e seus componentes, como por exemplo a sonoridade. Welek e Warren, tratadistas da literatura tem farta análise acerca de elementos mínimos da composição do verso, entre os mesmos eufonia, ritmo e metro, discussões que levam os estudiosos a afirmarem ser o verso “[...] uma organização do sistema sonoro de uma linguagem.”⁴⁰⁷, ou “ O verso faz de um grupo de unidades menores articulatórias (as sílabas) uma unidade ordenada.”⁴⁰⁸, ora, tais afirmações importantes do ponto de vista articulatório do verso são necessárias para compreendermos aspectos da constituição do poema, como por exemplo, o ritmo. Ainda, aliada à concepção do que seja o verso os tratadistas da literatura salientam na discussão o impulso rítmico⁴⁰⁹, partem os mesmos de concepções formalistas muito próximas das

⁴⁰⁶ ROSA, 1997, p. 57.

⁴⁰⁷ Cf. WELCK, René e WARREN, Austen, 1949, p. 191.

⁴⁰⁸ KAYSER, Wolfgang. 1985a, p. 82.

⁴⁰⁹ Idem, op. cit., 1949, p. 208.

concepções defendidas por Gonçalves. As definições de impulso rítmico convergem em parte para a concepção de engendramento, de maneira aglutinante o caráter dinâmico e progressivo inserido no impulso rítmico mencionados pelos críticos organizam o tempo rítmico, exemplificamos com fragmentos do romance de 56: “Mas a água, mesma azul, dum azul que haja – roxo logo mudava⁴¹⁰, “ Tornei a me vestir, e voltei para casa do preto;[...]” (ROSA, 1985a, p. 137), “ O cio da tigre preta da Serra do Tatu –[...]”, (ROSA, 1985a, p. 24), “O senhor sabe; preto, quando é dos que encaram de frente, é a gente que existe que sabe ser mais agradecida.” (ROSA, 1985a, p. 139), imperioso dizer que as expressões engendram um ritmo idiossincrático que estabelece relação com o ritmo de *Magma*.

A relevância das questões anteriores é indiscutível, pois a concepção de verso assim como a concepção de poesia apresenta pontos essenciais de contato, veja-se o caso do significado aplicado à poesia, entendida como organização intimamente ligada ao som e ao sentido de uma língua. A análise recai sobre a constituição da expressão poética que é feita pelas concretizações verbais, pela escolha das palavras, pela estrutura sintática e, por fim, pelo som e sentido geral de um poema. Embora os teóricos não tenham se detido com afincamento sobre a concepção apresentada, chegam a tecer considerações detalhadas sobre a imagem em texto distinto do anterior. Entretanto, o critério utilizado para especificar os constituintes do verso e da poesia mostram que: “O emprego de imagens de cor pode, ou não, ser tradicionalmente, ou pessoalmente simbólico.”⁴¹¹, a concepção de que a cor recebe caráter simbólico é significativa, o simbolismo da cor é fato concreto e distinto o por analogia é perceptível através da cor transmutada em signo.

Nesse caso, o sentido atribuído ao termo engendramento associa-se ao sentido atribuído ao visual, considerado também como simbólico. O caso dos seguintes dos versos, assim se explica: “Uma vanessa tropical travou na campânula/de uma ipoméa/o vôo oscilatório e helicoidal./Dobra o quimono de franjas sinuosas,[...]” (ROSA, 1997, p. 57), outras significações envolvem dicotomicamente os versos anteriores. A heterogeneidade das imagens é o elemento tenso que faz com que a cor seja materializada imagística ou ritmicamente, o que significa dizer que do ponto de vista do engendramento o verso é metalinguagem da linguagem da cor que perpassa o poema. A cor traduz e acentua principalmente a cadeia sonora e promove por meio de elementos linguísticos

⁴¹⁰ Idem, op. cit., 1985a, p. 58.

⁴¹¹ Idem, op. cit. 1949, p. 230.

progressiva cadeia de imagens de natureza cultista. A dimensão da cor povoa a coletânea significativamente: “[...]do liso verde-*azul* dos sanhaços nos galhos[...] grifo nosso”; “[...] limpo, *azul* e côncavo, na altura,[...] grifo nosso” do poema “Integração”; “E um poço *azul*[...] grifo nosso” do poema “O Cágado”; “[...]toda *azul*, de patas pretas, de pálpebras pretas[...]grifo nosso” do poema “A Iara”.

A questão complica-se à medida que o poema se apresenta, primeiro o caráter descritivo dos versos iniciais, além da predominância de numerais indefinidos (uma-uma) é o que torna o verso levemente solto do ponto de vista da linguagem poética. A significação dada ao numeral além de ser importante para a imagem é significativa para o ritmo, dado que os versos iniciais se apresentam densos semanticamente, a imagem projeta aos olhos de quem ler o ritmo poético. Ainda, a ideia rítmica concebida a partir do impulso rítmico de Wellek e Warren são reveladoras do estilo, mas pode-se ir além o impulso rítmico tem no ‘vôo’ sentido temporal, mas também, simbólico, pela segunda vez a imagem do ‘vôo’ desenvolve-se nos poemas de Rosa. Como vemos no exemplo a seguir: “Uma *vanessa* tropical travou na campânula/de uma *ipoméa*/o *vôo* oscilatório e helicoidal,[...]” (ROSA, 1997, p. 57), ou como se encontra no poema “Anil” “O *vôo*, quase vertical, da *jaçanã* fugida/Levantou meu olhar, /No dorso esbelto, de zinco polido,[...] o grifo é nosso” (ROSA, 1997, p. 57), além da questão da repetição do mesmo objeto, o ‘vôo’, agora, a distribuição sonora dos versos acima com as consoantes em negrito, quase todos os signos dos versos iniciam ou têm nos mesmos a consoante ‘v’, percebe-se que há um som predeterminado que procede como antecipador do ritmo como concebe Octavio Paz. Entretanto ainda com referência ao aspecto específico parece não ser somente visão de essência o estilo anterior, ressaltamos a seguir a densidade de imagens em “Uns Inhos Engenheiros”: Esses limpos. Tão lindos, meigos, quê? Sozinhos adeuses. E eram o amor em sua forma aérea.⁴¹², no fragmento os recursos sonoros demonstram a preferência do escritor por florescer a expressão poética ou estética.

Pode-se por analogia dizer que existe relação diferenciadora entre o signo e o significado, basta perceber a natureza diegéticos dos versos, ou seja, menos discursivo, o sentido para onde caminha a significação da palavra-signo, da palavra-imagem e da palavra-verso, sem sobra de dúvida, é para a simbologia da cor. Por exemplo ‘marchetado’ e ‘hachureado’ termos de ligação que interrompem a fragilidade sonora. Em seguida, ‘com

⁴¹² ROSA, João Guimarães. Uns Inhos Engenheiros. In: _____. **Ficção completa**. 1995, p.957.

minérios de cobres’, a conjunção ‘com’ coloca as palavras-signo em situação temporal; já, em ‘olhos de íris eléctrica e de pupila enorme’ a preposição ‘de’ específica e serve como elemento rítmico-temporal; até chegarmos em ‘ocelos de um leque de pavão’ em que a cumplicidade entre ritmo e imagem aumenta, o que desequilibra o verso.

O aspecto visual e sonoro vibra nas cordas rítmicas do verso corroborando para o fato de que mais uma vez o importante é a expressão. Numa posição crítica distinta da oferecida por Wellek e Warren, Octavio Paz ao estudar a inspiração poética afirma: “O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto quanto sua luta para transcendê-la.” (1982, p. 191), ora, o material poético tem dupla significação, sentido e não sentido, o que significa dizer que o poema é um tecido de signos que ganha significação específica em versos e estrofes. Dessa forma específica o ritmo e as imagens participam do poema enquanto categorias, presentificando por meio da linguagem referências temporais. No caso, ao analisarmos o poema anterior ou mesmo as partes que o compõe, verso e estrofes expressam a referência temporal. O problema é redimensionado na série de poemas intitulados pelas cores e marcados por lirismo primoroso, noutra direção o conteúdo é referencializado o que torna a palavra dependente do contexto, mesmo assim, ainda, é perceptível extrema luta da palavra pela transcendência. Com material distinto vê-se construído lirismo desdobrável e engendrado, é impressionante como o estilo desdobrável e engendrado distende-se pela obra de Rosa, principalmente visto na imagem seguinte: “Os sanhaços lampejam um entre possível azul, sacam-se oblíquos do espaço, sempre novos, sempre laivos[...]”⁴¹³. O mecanismo é observado em núcleos centralizados na prosa com grande aparência familiar, os quais se dispõem em enorme quantidade principalmente em *Grande Sertão: veredas*, a centralização das imagens ocorre principalmente nos momentos de maior sublimidade. É evidente que a proporção de imagens com a especificidade da cor azul é menor do que por exemplo das ocorrências da cor vermelha, a proporção das imagens com a cor azul varia de acordo com o nível de centralização da tensão vivida pelo narrador personagem:

Vejamos o caso dos seguintes versos: “[...]com minérios de cobres:/aréolas, anéis, joias concêntricas,/olhos de íris eléctrica e de pupila enorme,[...]” (ROSA, 1997, p. 57), com a construção desses versos podemos retomar o sentido de engendramento e aliá-lo ao sentido de entropia, observada por Iuri Lotman (1976, p. 65), ao retomar os estudos

⁴¹³ Idem, op. cit., 1994a, p. 957.

de A. N. Kolmorogov, primeiro, é importante mostrar o quanto há na linguagem dos versos uma carga de sentido determinado, ou seja, esse aspecto determinado permite que os signos flexibilizem seus sentidos, sem que ocorra nenhuma afetação semântica, como é o caso dos versos acima, em que cada imagem é parte constituinte da imagem e, ao mesmo tempo do ritmo poético. “Ou no Meãomeão – depois dali tem uma terra quase azul.” (ROSA, 1985a, p. 25), “Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado os lombos do vento quente.” (ROSA, 1985a, p. 42), “‘E verde! É Azul![...]’” (ROSA, 1985a, p. 52), “ Mas a áua, mesma, azul, dum azul que haja – que roxo loo mudava.” (ROSA, 1985a, p. 58), “ A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem.” (ROSA, 1985a, p. 176). Ao redor de cada núcleo, ocorre uma forte zona central de imagens de cunho enormemente poético, devido a ausência de situações de guerra.

Segundo, agora, analisaremos o sentido que é atribuído pelo crítico aos conteúdos que podem manifestarem por meios equivalentes⁴¹⁴, o que se configura como um tipo de experimentalismo imagístico feito de fusões e de junções, parte da diversidade do conteúdo que se desenvolve intrinsecamente. No caso do poema em questão e extrinsecamente no caso dos outros poemas da série intitulada pelas cores. A distinção dos componentes é fundamental para detectar a técnica da construção. Uma das virtualidades da poesia inaugural do escritor de *Primeiras Estórias* está no fato de que a técnica poética parte sem dúvida de concretudes como a que vimos analisando, a cor, estilo utilizado por meios equivalentes, nesse caso: ‘minérios de cobres’ remete a cor vermelho, em seguida temos ‘aréolas’ que interfere no sentido e conseqüentemente remete a outros contextos poéticos da série analisada neste capítulo. De certa forma o discurso permeado por entropia reaparecerá em *Grande Sertão: veredas*: “[...] de repente os olhos da gente percebe um fio de tremor – se vê é um risquinho preto, que com léguas andadas vira cinzento e vira azul – daí, depois, parede de morro se fez.”⁴¹⁵ ou “Só sempre bater para o nascente, diretamente em cima e Tremendal, chamada hoje Monte-Azul⁴¹⁶, caso específico e que por meios de imagens equivalentes reaparecem. O mais importante no contexto é verificar e compararmos as

⁴¹⁴ LOTMAN, Iuri, 1976, p. 64.

⁴¹⁵ Idem, op. cit., 1985a, p. 25.

⁴¹⁶ Idem, op. cit., 1985a, p. 355.

imagens com os versos acima por analogia em 56 representam somatória de conteúdos oriundos da origem poética. A questão interposta é o reconhecer a maneira como ocorre a articulação, seja no ato doador, seja no ato receptor quais/ como os significados construídos ganham em densidade em 56.

Em “Azul” a diversidade dos conteúdos caminha em direção à diversidade da expressão, desenhado pelas imagens a natureza imagística e rítmica, de certa maneira os versos primam, agora, por conotação ambígua em que as excentricidades do lirismo leva em conta o sentido de multiplicação (SARDUY, 1979, p. 50), aferido pelo crítico do Neo-Barroco. O sentido faz retomar à questão do ‘vôo’ que se encontra no início dos poemas como em “Azul”. Exemplifiquemos: “o vôo oscilatório e helicoidal, [...]” em primeiro lugar convém notar o conteúdo do verso, em seguida emerge situação distinta: a expressão ‘no ar’ subentende ser imagem variante do poema “Azul” onde predomina o vôo. É a caracterização típica e rica das imagens proporcionada pela multiplicação de expressões, o sentido de multiplicação é visto nas correlações sobre o espaço e nas ações, como se vê: “Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho.” (ROSA, 1985a, p. 289), o principal fator se dá por meio da multiplicação, o verso de Rosa evolui de ‘pavão’ para ‘buriti’, além é claro da multiplicação dos sentidos. No poema “Azul” a subjetividade poética desenvolve a partir das sensações, o olfato, já no fragmento anterior, o narrador utiliza a fala, o discurso para conversar com o animal.

Conjunto expressivo, os estratos de significação introduzem organização considera entre outros aspectos a poesia viva (SCHLEGEL, 1997, p. 64), é preciso pensar sobre o tipo de vivacidade existente no poema. Analisemos três versos do poema acima: “[...] olhos de íris eléctrica e de pupila enorme,/ ocelos de um leque de pavão./ Sinto o perfume da flôr nova[...]” (ROSA, 1997, p. 57), e, logo em seguida comparemos com expressões de 56. O poema com seu conteúdo vivo (olhos, eléctrica, pavão, perfume) estabelece relação com a natureza, revitaliza e dá vigor ao conjunto poético, revelado pelo ritmo interessante no processo de construção do conteúdo. O ritmo constituído importa porque é ponte entre os signos e sua significação. É possível verificar a situação de maneira reiterativa, o primeiro e o segundo versos repetem tautologicamente o mesmo sentido, alterado no terceiro verso. Perguntamos a sequência anterior é verso? Talvez não, a única segurança é o ritmo temporal estabelecido no verso. Um caso moderno é a posição de Frey (1973, p. 274), que considera a possibilidade da existência de casos de variações de velocidade que podem demonstrar a

possibilidade de diminuição da intensidade versificatória, mas são casos esporádicos na lírica moderna. Por isso é que ao percebermos as variações de velocidade existentes no verso verificamos o quanto a interferência provoca tensão na lírica rosiana.

O elemento primordial é exigido para analisar o poema, inicialmente o verbo ‘sentir’ é um divisor entre aquelas expressões e agora citadas: “[...] com mais dois estames, buliçosos,/e quatro pétalas, de um esmalte raro,/molhadas nas tintas de céus fundos,/e cromadas com a faiança das lagôas...,[...]” (ROSA, 1997, p. 57), do ponto de vista gramatical representam uma seriação viva e colocam em relevo adjetivações e locuções adjetivantes, o relevo põe em discussão as propostas de Lotman (1976), considera como isométrismo, ou seja, mudanças comportamentais de determinadas expressões. Ao voltarmos para os versos e, ao se referir às palavras de certa forma ascende o sentido de isométrismo, de certa maneira equivale compará-lo com situações de natureza barroca de viés cultista, basta ver a expressão ‘molhadas nas tintas de céu fundo’ podem por analogia serem comparadas com as seguintes expressões: “[...] longe lá, de repente os olhos da gente percebem um fio de tremor – se vê é um risquinho preto, que com léguas andadas vira cinzento e vira azul –daí, depois, parede morro se fez.”⁴¹⁷

Assim aceitas as características aproximam-se com vigor do sentido de excentricidades (SARDUY, 1979, p. 50), proposto pelo teórico do neo-barroco, nesse sentido é considerável a apropriação do sentido para explicar a multiplicação e de excentricidade produtores de beleza na estrutura verbal. Por fim, retomemos a variações de velocidade existente no ritmo temporal, sem a presença maciça e contínua de ação, a especificidade do verso conserva o traço irrefutável da parataxe. Importa menos a ação do que mesmo a imagem e o ritmo, nesse sentido o ritmo desdobra-se em três núcleos centrais distribuídos de acordo com o tempo ‘travou’, ‘dobra’- primeiro núcleo-, ‘macheteado/hauchureado’ - segundo núcleo - e – ‘sinto’ -, por esses núcleos transitam o ‘vôo’ em 56, se revestirá de outros sentidos como por exemplo: “Eu já não presenciava nada, nem escutava possuído – fiquei sonhejando: O ir do ar, meus confins.”⁴¹⁸, entre as características apresentadas no fragmento, citamos a maneira como a expressão revela e constrói a imagem encontrada na expressão no ‘ar’ por analogia tem a mesma inscrição de ‘o vôo oscilatório e helicoidal.’ “A fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul

⁴¹⁷ Ibidem, 1985a, p. 355.

⁴¹⁸ Ibidem, 1985a, p. 164.

no repintado, com nuvens que não se removem.”⁴¹⁹ e “Da banda do serro, se pegava no céu azul, com aquelas peças nuvens sem movimento.”⁴²⁰, na frase as imagens têm dupla finalidade, encerra a análise do poema “Azul” e introduzem a análise do poema

Alaranjado

- 1** No campo seco, a crepitar em brasas,
dançam as últimas chamas da queimada,
tão quente, que o sol pende no ocaso,
bicado
- 5** pelos sanhaços das nuvens,
para cair, redondo e pesado,
como uma tangerina temporã madura...⁴²¹

Entre o escrito original, grafia encontrada nos originais dos arquivos do I.E.B – USP, e a edição da Nova fronteira há diferenças e contradições põe em suspenso a ideia de ritmo sonoro, embora o ritmo segundo os conceitos apresentados por Paz mantenha-se inalterado. Da série analisada o poema afigura-se um dos menores, composto por sete versos, ou seja, um sexteto com rimas finais livres e estrofes heterométricas, os versos em sua maioria são de dez sílabas, aproxima-se o poema da balada. Permeado por conteúdos de natureza diversa a composição sígnica do poema, de certa forma, empobrece o poema, não enriquece-o do ponto de vista lírico, além do mais sem as contradições necessárias para pôr em jogo campos retóricos paradoxais e contraditórios a poeticidade é opaca, límpida, clarividente e limitada, embora em determinados versos a redundância de determinados contextos sirva de ferramenta para ocasiões tensivas, é o que predomina.

O processo de criação traz o aspecto visual para o campo de discussão, maior significação encontra-se nas articulações e em categorias como a comparação, já, na interioridade da forma artifícios poéticos criados com a função de provocar a construção da imagem ajuda a pensarmos a natureza própria da poesia e sua relação com conceitos como apresentação e representação tendo em conta o contexto da prevalência lúdica⁴²². A reunião

⁴¹⁹ Ibidem, 1985a, p. 176.

⁴²⁰ Idem ibidem, 1985a, p. 181.

⁴²¹ ROSA, 1997, p. 54.

⁴²² Idem, op. cit., 2012, p.119.

das imagens contribuem para metaforizar a cor ‘alaranjada’, por meio de equivalências posicionais (rítmicas)⁴²³ os pares sintagmáticos oferecem especial condensação do objeto, o processo manifesta-se da seguinte maneira: “No campo seco, a crepitar em brasa/chamas das queimadas/ tão quente/ que o sol pende no ocaso,[...]” (ROSA, 1997, p. 54) os versos são partes de dicotômica formação de sentidos e em junção com a segunda parte, de natureza opositiva, compõem o poema. Na segunda parte os termos predominantes são: ‘nuvens’, ‘tangerinas’, ‘temporã maduras’, ‘redondo’ e ‘pesado’.

O processo de criação do poema “Alaranjado” apresenta semelhanças e dessemelhanças com as estruturas poéticas anteriores, no caso específico do poema o objeto constituinte das imagens apresenta características significativas principalmente àquelas ligadas à sensorialidade e figuratividade⁴²⁴. Ainda, embora a segunda parte determine o processo criativo do poema, outra técnica utilizada na composição mesmo pautada por mínimo relevo de inventividade poética⁴²⁵, termo utilizado por Affonso Ávila para se referir a certas singularidades existentes na arte barroca, vale-se em parte de aspectos ligados ao ritmo e a rima⁴²⁶, agora no sentido aplicado por Lotman (1976) e, em parte, ligado à própria existência do lírico, sobretudo à ideia de verso fortemente marcado neste último.

Para Lotman (1976, p. 209), o fenômeno da estrutura do verso é sempre um fenômeno de sentido, a definição é particularmente evidente quando analisado os versos do poema “Alaranjado”, basta ver o quanto as bases estruturais do poema apontam para o componente central do verso. O caso da rima reflete no ritmo interposto: “É preciso relacionar com o conceito de rima toda repetição fônica portadora duma função organizadora na composição métrica do poema” (JIRMUNSKI, apud LOTMAN, 1976, p. 211), neste caso observamos como é importante para a construção do ritmo poético as repetições fônicas dos versos, como, por exemplo citamos o primeiro verso e a repetição de determinadas partículas fônicas, [o] e [a] do primeiro verso, como se pode ver “No campo sêco, **a** crepitar em brasa,[...]” (ROSA, 1997, p. 54, grifo noso), ou como se pode verificar na repetição do ‘a’ antecedido ou seguido de ‘m’ no seguinte verso: “[...] dançam as últimas chamas da queimada[...]” (ROSA, 1997, p. 54). A construção do ritmo leva em conta a proposta de

⁴²³ LOTMAN Iuri, 1976, p. 209.

⁴²⁴ WELLEK, WARREN, 1949, p. 230.

⁴²⁵ Idem, op. cit., 2012, p. 119.

⁴²⁶ WELLEK, WARREN, 1949, p. 232, asseguram que a imagem pode existir como «descrição» e como metáfora.

Jirmunski, toda repetição fônica é portadora duma função organizadora, é preciso ir além e nos atermos à organização rítmica do poema atrelada ou não à questão da relação entre ‘som’ e ‘sentido’, fato discutido aliás por Lotman. Já é ora de introduzirmos fragmentos da prosa de 56, a brancura da cor predomina e na expressão o ritmo temporal se manifesta como portadora de função organizadora essencial. Assim, logo de início tem-se “Mas a água só é limpa é nas cabeceiras.” (ROSA, 1985a, p. 91), “ Semelhante não foi, quando um homem, Rudugério de Freitas, dos Freitas ruivos da Água-Alimpada, mandou obriado um filho dele ir matar outro,[...]” (ROSA, 1985a, p. 70), nos fragmentos anteriores o signo água encontra-se relacionado com a limpeza da água, nas expressões temos inicialmente apenas o termo limpeza, é dessa forma introduzida a discussão sobre a função organizadora. Agora: “ De manhã, o rio alto branco, de neblin;[...]" (ROSA, 1985a, p. 139), “[...]outros com coroa e bedém, mesmo sem chuva nenhuma; só que de branco vestido não se tinha;[...]" (ROSA, 1985a, p. 153), “ Das que sobressaiam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa.” (ROSA, 1985a, p. 177), “[...] como que com eles fossem fazer um seu branco ninho, muito lone, ermos dos Gérias, nas beiras matas[...]", “Se não, o senhor me diga: preto é preto? Branco é branco?[...]” nos fragmentos à proporção que os signos da cor aparecem as expressões aprofundam a significação, não olvidamos que parte-se da ‘água-alimpada’ indo em direção ao branco, em várias ocasiões evoluirá para o contexto da cor já em estado de total brancura.

Assim, é preciso perceber o desenvolvimento da repetição dos sons como portadora duma função organizadora na composição da frase, já, diferentemente nos versos do poema a significação tem relação com o som, como por exemplo: “[...] bicados pelos sanhaços das nuvens,/para cair, redondo e pesado,[...]” ROSA, 1997, p. 54), dessa forma o núcleo das imagens correlacionam-se com os sons: (ado), (aços), (ondo) e (ado). À medida que o poema se desenvolve a representação dos objetos aprofunda-se, substitui-os versos a verso: “[...]como uma tangerina temporã madura...,[...]" (ROSA, 1997, p. 54), a unificação das partes versificatórias torna o objeto principal, no caso, ‘alaranjado’, cada vez mais vago e indefinido. Ao ser parte da estrutura o título desempenha papel fundamental para a completude do poema muito embora o título não seja formalmente um verso. Finalmente, o sexto verso introduzido pela conjunção comparativa ‘como’, segunda parte do poema apresenta singular significação na construção rítmica e nas imagens do poema.

Com isso, podemos dizer que o traço fundamental na organização das partes e na composição do poema é o processo da correlação entre os sons repetitivos, além da

redundância das imagens e a ênfase temática com a finalidade de projetar o ritmo temporal. ‘A brasa’, ‘a queimada’, ‘as nuvens’, ‘a tangerina’ e o ‘sol’ são componentes de sentido na organização rítmica temporal cuja condição apresenta-se sob o aspecto da metáfora visual, não é a primeira vez que o signo ‘sol’ torna-se importante categoria no verso. Diferente é a imagem seguinte “[...] com olhos tranqüilos, olhos grelhados,/de tanto olharem o sol...[...]” (ROSA, 1997, p. 130), já, no poema “Vermelho” encontramos as imagens visuais com destaque para a visão, “ Cresce, cresce,/parece que **meus olhos** a tocam,/e que aos **meus olhos**/passando por meus dedos,/viva, tão viva,/que quasi grita.../ardente e berrante!.../como deve ser quente!.../Mancha farta, crescente, latejante,/dóe-me **nos olhos** e me irrita... (ROSA, 1997, p. 52), grifos nosso), embora a saliência da visão tenha relação com outra substância no caso não há referência ao sol.

No palco do poema “Alaranjado” predomina imagens válidas pela concretude verbal da forma por meio da configuração simultânea de sentidos⁴²⁷, a concretude é vista como força construtiva das imagens. Sob a perspectiva apontada representa a ideia primeira do poema, centralizada em signos como ‘brasa’, ‘sol’ e ‘nuvens’ em oposição à segunda ideia, totalizada no signo ‘tangerina’ elemento incomum nas imagens poéticas. Ao mesmo tempo as imagens creditam aos fonemas o papel de representação e agrupamento de situações individuais, o som da água, uma vez identificados os processos poéticos é preciso apontar os critérios estabelecidos produtores da superposição das imagens. Nos dois casos, a superposição sonora é recurso aproximativo nos versos tem como função dar visibilidade à plasticidade do objeto, a apresentação visual passa a destacar as sutilezas metafóricas dos versos. Finalmente o jogo lúdico do espaço (no campo seco), a profundidade da (dança) e a superfície das (queimadas) fazem o verso repetir tautologicamente a imagem e o ritmo, de certa maneira torna os versos pobres quanto à forma.

Por fim, são os primeiros elementos perceptíveis do lirismo visual vê-se, também desenvolver a experiência lírica, em sentido lato não se desenvolve plenamente, tem-se em conta a elocução que deve ser ouvida a furto⁴²⁸, em todo caso é possível sentir serena presença das discussões de Frey, o mesmo foi encontrar em Stephen Dedalus e sua definição de lírica ao falar de apresentação. No entanto, é impossível verificar na construção lírica

⁴²⁷ Idem, op. cit., 1973, p. 240.

⁴²⁸ Frey, parte da concepção de que a lírica é, no sentido que Milton lhe conferiu, preeminentemente a elocução ouvida a furto. (1973, p. 245)

rosiana apego deliberado a expressões representantes do sentir, o sensível e a graça instantânea⁴²⁹ do verso sejam o principal objeto do poema. Tem-se assim, os versos: “[...] dançam as últimas chamas da queimada,/tão quente, que o sol pende no ocaso,/bicado pelos sanhaços das nuvens,[...]” (ROSA, 1997, p. 54), na estrutura dos versos o potencial das imagens tem mostrado o quanto o material poético é rico do ponto de vista do lirismo, exemplo consistente quando pensamos no sentido aplicado à substância⁴³⁰ poética.

Conforme observado na sequência acima retoricamente tem-se a figura da personificação, primeiro verso, hipérbole no segundo verso e mais uma vez personificação no terceiro verso. Ora, fica claro a intenção poética de enfatizar a personificação, mas porquê?, nem sempre o fenômeno ocorre nos poemas anteriormente analisados. Em concreto tem-se as imagens: “Deixo que o inevitável dançe, ao meu redor, /a dança das espadas de todos os momentos[...]” (ROSA, 1997, p. 146), embora a substância da imagem, a dança apareça não presenciamos a personificação, é intrigante. Assim, antes de mais nada a análise detém-se na terceira imagem, onde tem-se abundância da matéria prima de sua estrutura motivadora de tantas outras construções na coletânea. Esse plano não se mantém dominante na poesia, a imprevisibilidade articulatória do sentido no qual o signo ‘nuvens’ ocorre chama à atenção e concorre para a proporcionalidade das características singulares (VALÉRY, 1999, p. 173), pareçam estranhas ao conjunto imagístico do poema, provoca a ideia incidentalmente como é o caso do verso: “[...] bicado pelos sanhaços das nuvens[...]”. O contínuo movimento do tema e motivos poéticos caracterizam e marcam a trajetória discursiva da imagem, assim como mostra a maneira de projetar por meio da personificação o ‘ser’ transfigurado pelo signo ‘sol’. As considerações anteriores apresentadas por Merquior (1965), vê a arte como instauradora do ‘Ser’, ou seja, consciência instauradora das significações, o que nos conduz para o contexto da lírica rosiana e apontar suas idiosincrasias específicas, como por exemplo a distinta elaboração de versos reveladores das sutlizas das cores.

A análise mostra o emaranhado de imagens na coletânea circundantes em torno da imagem citada acima, citamos: “Nuvens deslizam, despetaladas[...]” (ROSA, 1997, p. 140) e “[...] das nuvens brancas...[...], e “[...]tuas mãos brancas, [...]” (ROSA, 1997, p. 26), ou mesmo a imagem que retoma significações de outra imagem, “[...] do liso verde-azul dos

⁴²⁹ VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In: _____. **Varietades**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 169-172.

⁴³⁰ Cf. o sentido atribuído por Valéry em texto recente, já citado nesta tese: **Questões de poesia**, op. cit., 1999.

sanhaços nos galhos,[...]”(ROSA, 1997, p. 145), adiantamos que todas as imagens vêm sem a retórica da personificação. Segundo Paz (1982), o ritmo não é filosofia, mas imagem do mundo, nesse sentido as imagens desenvolvem-se no sentido de imagens que representam ou pelo menos buscam representar o mundo. Veja-se como o signo ‘Nuvens’ aparece incorporado a expressão substancial, o verso, torna-se assim elemento diferenciador, identifica o modelo que surge.

Podemos, agora, analisar “Rôxo” composto por dezesseis versos, com estrofe e tema únicos a leveza de sua construção encontra-se sobretudo no movimento heterorrítmico dos versos. Assim como nos poemas anteriores o título vincula-se às corres e a singularidade do ambiente poético é em parte semelhante. Estruturalmente diferente as cenas que compõem o poema são de natureza complementares e integrantes, o poema faz parte série de imagens em que o tempo está paradigmaticamente disposto às vezes de maneira metafórica e imagística, por outras vezes simbólica e mítica. A intenção é analisar o poema, tomando-o como algo que se fecha sobre si mesmo ou seja como universo auto-suficiente⁴³¹ unificado por ritmo que se repete e se recia. Vamos ao poema:

Rôxo

- 1** Deixa que o levem, agora,
que a mulher cristã da sala
já quer ir embora...
Ela desceu dos teus olhos de choro,
5 magnética e profunda, como um rastro
de ametistas mortas...
Passou pelas orelhas fundas,
pousou nos ramalhetes de saudades,
tocou nas fitas das cordas, longas
10 como equimoses...
E agora, vê: vai passando,
de leve, pelos lábios, pelo rosto,
pelo corpo,
pelos dedos, duros, do teu esposo morto...
15 Ela quer ir embora...
deixa que o levem, agora...⁴³²

Analísá-lo, a partir das concepções anteriores ajuda a compreender características básicas dos versos. De acordo com Merquior (1965), o poema é lírico quando nele há ação íntima, quando a forma é concentrada, também, quando no poema a unidade é diversificada.

⁴³¹ PAZ, Octavio. 1982, p. 83.

⁴³² ROSA, 1997, p. 59.

Tomamos como norte os três sentidos de lírica apontados anteriormente para iniciarmos de fato a análise do poema “Rôxo” no qual a expressividade rítmica desencadeia uma série de recursos expressivos distintos, como por exemplo as categorias ligadas a imagem. Quanto à ação íntima do poema, a organização estilística contribui para que a ação se materialize tanto de maneira formal, como de maneira material os princípios que balizam às repetições de ordem sintagmática e paradigmática. *A priori* os princípios regentes que demarcam o processo criativo do poema são regidos por leis próprias, podemos apresentar exemplos elucidatórios. Primeiro, o caso do advérbio ‘agora’, finaliza o primeiro verso, é o segundo termo do décimo primeiro verso e finaliza o poema, uma possível explicação para a insistência no tipo de construção relacionada com a garantia da manutenção sistêmica do ritmo desenvolvido no poema.

Ao que nos parece o intuito da recorrência anteriormente exposta é produzir efeitos poéticos em potencial, perfila-se ao máximo possível o mesmo termo para solidificar o complexo processo do ritmo, o que assegura íntima relação do termo com o verso e mesmo com o poema. Além disso, a unidade do poema encontra-se condicionada à construção de dois pares em que a comparação tende a não se desenvolver com profundidade, cria-se assim certa artificialidade criativa, uma vez que o pretendido seria a construção de pares metafóricos, versos quinto e décimo. Talvez o jogo da linguagem poética encontrada nos poemas tenha relação direta com o aspecto da rima, talvez, a pretensão do jogo do espessamento tenha intensidade maior e ocorra porque a exposição de rimas internas e externas perfeitas e imperfeitas produzam alterações no conjunto, mesmo assim a criatividade poética ainda é subtraída.

A menor persistência aponta para características que se encontram associadas, entre as mesmas a composição revela o segundo aspecto que vemos desenvolvido no décimo sexto verso, é uma repetição do primeiro verso, o que significa manutenção de concentração de ritmo, ainda, repete-se a partícula ‘que’ nos três primeiros versos; há preferência por termos iniciados por ‘p’; prefere-se termos como: ‘pelo’, ‘pelas’; já, a cacofonia do décimo primeiro verso torna-o irritante; por fim, veja-se, ainda, ao final do décimo segundo, décimo terceiro e décimo quarto verso repete-se a vogal ‘o’. Por outro lado, o conteúdo do poema encontra relação com o sentido expresso por Kayser (1985), ao tratar do conteúdo de maneira geral o analista da forma literária ilustra com uniformidade os problemas evidentes de sua construção, seu estudo visa ler pela tradição vestígios do presente. Além das evidências anteriores a busca da síntese poética é demonstração de que os efeitos que o conteúdo adquire

no tocante à obra de arte literária e ao texto literário da mesma forma tem em conta os motivos⁴³³ e leitmotive, conjunto que participa das discussões apresentadas. Kayser (1985, p. 69), defende a ideia de que, os motivos centrais repetidos numa obra ou na totalidade da obra de um poeta são parte expressiva do conteúdo.

Cabe destacar que, as repetições acima tratam-se na verdade de motivos centrais, o papel que os motivos desempenham são tão salientes quanto o papel desempenhado por qualquer outro signo. O que leva-nos a considerar no conteúdo a riqueza poética, por exemplo o material poético dos primeiros versos: “Deixa que o levem, agora,/que a mulher cristã da sala/já quer ir embora...[...]” (ROSA, 1997, p. 59), é evidentemente oportuno dizer que o poema apresenta uma multipolaridade simbólica que adquire papel fundamental. As alternativas simbólicas existentes nos versos anteriores resultado dos termos ‘levar’, ‘cristã’ e ‘partir’(ir embora), apenas um dos termos não se liga à ação, ‘cristã’ constitui a lógica do processo da lei do verso. De outra maneira, na prosa vemos Rosa constituir expressões que buscam a idealização pura do objeto que está sendo construído, uma pureza que encontra-se próxima da própria ideia cristã de pureza: “O senhor? Olhe: o rio Carinhanha é preto, o Paracatu moreno; meu em belo, é o Urucuia – paz das águas...É a vida...[...]” (ROSA, 1985a, p. 25),

Cabe-nos à reflexão acerca dos procedimentos que produzem a riqueza poética, à primeira vista parece ser temática sobre a morte, ode panegírica, a imagem não se concretiza. Para Frey (1973, p. 290), no panegírico o poeta convida o leitor a fitar com ele alguma outra coisa, a grosso modo pode-se dizer que há expresso o convite, fitar o olhar sobre algo. Além disso é o poema da série intitulada pelas cores no qual a simbologia da água desaparece totalmente. Devemos considerar, ainda, a unidade diversificada de sua estrutura e a variedade dos motivos. De maneira a trazer unidade metodológica à exposição, os temas e motivos são na concepção defendidas por Kayser sustentáculos, matizes e pilares que alicerçam a organicidade do conteúdo, ou seja, cores, dilemas amorosos, festas, rituais religiosos, a tematização da água, animais, etc. Bem, como toda e qualquer análise decorrente de meios como a comparação verificar que, em 56, a lógica constitucional das leis que regem a narrativa tem em seus princípios a elaboração de imagens que apontam para a ‘cor roxa’, ilustremos: “O senhor sabe o que é isso? Desdeixei de uma roxa, a que me

⁴³³ KAYSER, parte das investigações de Ernest Robert Curtius que concebe os motivos como “[...] investigação de tropos”. Kayser conclui que “Topos «são clichés fixos ou esquemas do pensar e da expressão» provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade-Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. (1985, p. 70).

suplicou os carinhos vantajosos.⁴³⁴ ou “O sol ia entrando, vi os céus no roxo, nos vermelhos.⁴³⁵, esta é uma questão evidente e que interfere no processo de construção da narrativa de 56, Rosa não chega esse tipo de expressão sem antes passar por expressões como: “tudo o justo. Mas ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor. Coração da gente – o escuro, escuros.” (ROSA, 1985a, p. 34), “ O *Diôlo*, preto de beíço maior.” (ROSA, 1985a, p. 162, grifo do autor), “Dito por uns: no céu, coisa como uma careta preta? É erro.” (ROSA, 1985a, p. 194), “ Ele sempre de preto, conforme os costumes, mulher que não ria – esse lenho seco.” (ROSA, 1985a, p. 208).

Torna-se possível dizer que, no nível do conteúdo a recorrência a imagens que tematizam as cores (simbolicamente), ou mesmo a morte é questão central a sugerir que no poema “Rôxo” temas e motivos aproximem o poema de algumas características da poesia do passado. O grande problema que envolve o tema diz respeito aos valores universais e particulares da poesia, não é posição consensual, mas Octavio Paz lembra em circunstâncias diferentes que elementos como: “[...] o uso da linguagem coloquial ou a inclusão de passagens deliberadamente antipoéticas ou prosaicas [...] são recursos literários que têm o mesmo sentido do emprego dos dialetos artificiais pelos poetas do passado [...]”⁴³⁶, no interior do poema a exploração da linguagem coloquial e mesmode passagens prosaicas constituem-se ponto de destaque, é, sobretudo, na utilização da linguagem coloquial que as imagens acham-se intensificadas, como vê-se a seguir: “E agora, vê: vai passando.” (ROSA, 1997, p. 59).

Ao considerarmos a especificidade do exemplo surge então a necessidade de se indagar porque no poema o uso deliberado de símbolos alegóricos é constante? De tal modo que, o lirismo retrat-se por meio de expressões que vivenciam certo ar de inocência poética⁴³⁷, sentido até certo ponto caracterizador de ordenamento derivado de limitações simbólicas substanciais. O processo é ilustrado com fragmento: “Ela desceu dos teus olhos de choro,/magnética e profunda, como um rastro/de ametistas mortas.../Passou pelas orelhas fundas,/pousou nos ramalhetes de saudades,[...]” (ROSA, 1997, p. 59), é possível argumentar e com razão que como no poema o uso da linguagem coloquial é importante para

⁴³⁴ Idem, op. cit., 1985a, p. 179.

⁴³⁵ Idem. p. 368.

⁴³⁶ PAZ, 1982, p. 51.

⁴³⁷ Idem, op. cit., 1982, p. 53.

o desenvolvimento do tema, até mesmo a inclusão de passagens deliberadamente antipoéticas demonstram o quanto a subjetividade poética ganha maior destaque.

Não é por acaso que a sincronia existente entre as imagens acima ocorre por meio de técnica contrapontística (FREY, 1973, 93). Isso quer dizer que tanto a imagem, quanto o ritmo materializa os ornamentos e acessórios semânticos existentes nos versos do poema, como por exemplo: ‘desceu’, ‘passou’, ‘pousou’ e ‘tocou’. Paralelamente, no interior dos versos a construção de imagens contínuas prevalece, tem-se uma imagem por comparação, é por meio desse processo retórico que se processa de discurso ornamental. Disso resulta outra questão importante, os termos acessórios contribuem para que a construção metafórica ocorra, se é que ocorre no poema. Entendo por metáfora uma comparação ampla com base em caracteres de um tipo formal e altamente abstrato[...] (PEIRCE, 1977, p. 309), a concepção é importante porque demonstra o quanto o sentido retórico produzido interfere na constituição da imagem. Ora, tomada a concepção do teórico da Semiótica, o processo para a constituição da formação das expressões são balizadores para a constituição das leis do quinto verso.

Com posição adversa de Peirce, Frey insiste que a lírica é imitação interna de sons e imagens. Em várias ocasiões encontra-se caracterizado o processo, à medida que analisamos os elementos disponíveis no poema verificamos que a lírica rosiana prima por técnica poética sem a excessiva tendência à metáfora, diante da falta de aspecto importante como o anterior vemos o ritmo preponderar, ritmo que é de natureza temporal, ou seja, como diz Merquior, “A nova lírica tenderá mais ao sêco, áspero ritmo do raciocínio.” (1965, p. 176), antes teria insistido o crítico: “A metáfora será na poesia nova uma fonte de novidade e concreção, mas não o seu traço imagístico exclusivo ou preponderante. Também o ritmo será racionalizado.”⁴³⁸ As concepções trazem pontos específicos visivelmente percebidos na poesia analisada. Veja-se: “E agora, vê: vai passando,/ de leve, pelos lábios, pelo rosto,/ pelo corpo,/ pelos dedos, duros, do teu esposo morto.../Ela quer ir embora.../deixa que o levem, agora...,[...]” (ROSA, 1997, p. 59), aspecto recorrente que se mostra nitidamente construído na relação de parença e de semelhança entre as imagens. Processo que Frey considerou como unidade de várias coisas, noutra perspectiva Valéry considerou como unidade diversificada, no geral a otimização dos dois fatores integra a essência do lirismo do poema “Roxo”. O certo é que se forma blocos de unidade poética que se fecha sobre si

⁴³⁸ Idem, op. cit., 1965, 176.

mesmo. O que não corre apenas no poema “Roxo”, casos específicos podem ser vistos também em “Desterro”.

Desterro

- 1** Eu ia triste, com a tristeza discreta dos fatigados,
Com a tristeza torpe dos que partiram tendo despedidas,
Tão preso aos lugares
De onde o trem já me afastara estradas arrastadas,
5 Que talvez eu não estivesse todo inteiro presente
No horror dessa viagem.
Mas aminha tristeza pesava mais do que todos os pesos,
E era por causa de mim, da minha fadiga desolada,
Que a locomotiva, lá adiante, ridícula e honesta,
10 [bracejava,
Puxando com esforços vagões quase vazios,
Com almas cheias de distâncias, a penetrar no longe.
A tarde subiu do chão para a paisagem sem casas,
E o comboio seguia,
15 Cada vez mais longe, mais fundo, a terra mais vermelha,
O esforço maior, as montanhas mais duras,
Como sabem ser duros os caminhos,
Pelos quais a gente vai, só pensando na volta...
Coalada em preto,
20 A noite isolou as coisa dentro da tarde,
E o barulho do trem foi um rumor de soçobro
No fundo de um mar sem tona.
Nem mesmo foi a noite: foi a ausência
Brusca e absurda do dia.
25 Tão definitiva e estranha, que eu me alerei, esperando
O não continuar da vida,
O não-regresso da luz, o não-andar-mais do trem...(ROSA, 1997, p. 60-61)

“Ela quer ir embora, [...]” (ROSA, 1997, p. 59), a expressão interrompe e rompe a sequência enumerativa, o verso principia e finaliza o poema, num eterno processo paródico⁴³⁹. Colocado por meio dos acessórios, o primeiro deles de ordem temporal, os advérbios; o segundo as repetições: “Deixa que o levem, agora...” (ROSA, 1997, p. 59), a ‘partida’ é signo nos dois últimos versos, reaparecem com estruturas distintas, de modo geral o procedimento não altera a estrutura do poema, o recurso representa o grau de potencialidade do verso, se, caso, a insistência tivesse mantido-se, o recurso transformaria-

⁴³⁹ HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 176.

se em clichê. O desenvolvimento das situações paródicas está associado à verticalidade da ação, no caso a espessura do material é proporcional ao material imagístico e temporal, os versos valem-se de outridades, vozes distintas da voz subjetiva que aparece através de signos como: ‘Rôxo’, ‘mulher’ ‘cristã’, ‘ametistas mortas’, ‘ramalhetes de saudades’ e ‘tocou nas fitas das cordas’.

O conteúdo poético é a morte, por analogia tema preferencial de poetas Barrocos. A matéria dos versos, ocorre pela preferência deliberada de termos variantes e acessórios, dimensões muito em moda em textos de escritores Barrocos. Por esse prisma, “A arte nova, a literatura nova tem a obrigação de saber que toda criação, não obstante a sua modernidade, a sua novidade, está apoiada sempre numa linha de tradição, elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético” (ÁVILA, 2012, p. 36-37). Para citar exemplos de como a poesia de Rosa demonstra apegar-se de certa maneira a fatores literários pautados na tradição é retomamos o sentido de outridade⁴⁴⁰, por hora nos ateremos à variedade das imagens e à intensidade de procedimentos estéticos e em seus respectivos sons, vê-se: “[...] vai/ **de leve, pelos lábios, pelo** rosto,/ **pelo** corpo,/ **pelos dedos, duros, do** teu esposo morto.../Ela quer ir embora.../deixa que o levem, agora(ROSA, 1997, p. 59, grifos nossos), nesse ponto há que se concordar que o uso dos pronomes anteriores não foi situação ocasional, pode-se considerar que a construção dos versos tende ao seco e áspero ritmo do raciocínio. É sem dúvida nenhuma bela, embora a beleza constiua-se caótica.

De forma geral tomamos, ainda, como exemplo os seguintes versos: “E agora, vê: vai passando,/de leve, pelos lábios, pelo rosto,/ pelo corpo,/pelos dedos, duros, do teu esposo morto.../Ela quer ir embora.../deixa que o levem, agora...[...]” (ROSA, 1997, p. 59), Primeiro, os jogos de palavras com sons semelhantes, muitas vezes iguais, mas que, no geral apresentam sentidos diferentes. Noutro ponto a superabundância de palavras com sons idênticos e com sentidos diferentes, a ocorrência do fenômeno se dar por consequente aspiração a que o verso produza ritmo alongado, para que o efeito temporal proporcione a beleza necessária à imagem poética.

Nos estudos de Wellek e Warren⁴⁴¹ a ascensão e ênfase aplicada ao significado de «desdobramento das ideias»⁴⁴² chamou a atenção, ao mesmo tempo chamou a atenção a

⁴⁴⁰ PAZ, 1982, p. 110.

⁴⁴¹ Idem, op. cit., 1949, p. 239.

⁴⁴² Ibidem, op. cit., 1949, p. 239.

maneira como abordam o que para os críticos consideram como constituintes metonímicos o que, por conseguinte, encontra-se relacionado com o sentido de poesia de associação⁴⁴³. Para os pesquisadores o eixo metonímico cessa logo que surge o elemento comparativo. Ora, precisamos, então, verificar, como o fenômeno ocorre nos versos, temos duas ocasiões em que o elemento comparativo (como) aparece no poema, primeiro é perceptível em: ‘como um rastro de ametistas mortas...’ e, segundo: ‘como equimoses...’. A importância desse constituinte reside no fato de que ao analisarmos os versos quarto e quinto que antecedem a comparação, verificamos haver expressão metonímica, “Ela desceu dos teus olhos de choro,/magnética e profunda.” (ROSA, 1997, p. 59). Na verdade, no primeiro verso o processo metonímico é minimamente percebido por causa da sinédoque, já, a expressão: ‘ela desceu dos teus olhos de choro’ substituída por ‘lágrima’. Ora, a ideia desenvolvida cessa tão logo inicia a comparação.

Por fim, as contradições do tema e do conteúdo. De quem é voz que ordena levar o corpo, quem é o receptor da ordem?. Se, por um lado desconhecemos a voz ordenadora do primeiro e último versos, doutro modo as interferências estilísticas confusas complicam o verso, como por exemplo o pronome ‘teu’, décimo quarto verso e o adverbio de tempo do primeiro verso com função de enfatizar o desejo de ir, enfim, a maneira como inicia o sétimo, oitavo e nono versos, além do décimo terceiro e quarto versos, imagens em que as construções podem ser pensadas a partir do sentido aplicado à diminutiva, domésticas e caseiras⁴⁴⁴. É certo que o poema analisado almeja à abundância imagística e rítmica recursos utilizados no Barroco, mas o nosso interesse encontra-se relacionado com os termos comparativos que acima prevalece. Entendemos que a significação atribuída à dimensão metafórica diminui ou inexistente em decorrência da presença das analogias. Um exemplo claro é como o tempo rítmico é representado pelos (os agoras), elemento que altera e modifica o poema.

⁴⁴³ Idem, op. cit., 1949, p 239. Neste caso, os críticos chegam a afirmar “Têm-se recentemente sugerido concepções mais arrojadas da metonímia como processo literário, até a noção de que a metonímia e a metáfora podem ser as estruturas caracterizadoras de dois tipos poéticos – a poesia de associação pela contiguidade, de movimento dentro de um só mundo discursivo, e a poesia de associação pela comparação, conjugando uma pluralidade de mundos, misturando um «cocktail de esferas» [...]”.

⁴⁴⁴ Idem, op. cit., 1949, p 245. Para os dois estudiosos o barroco tem preferência por imagens analógicas; utiliza termos contraditórios ou contrários; invoca universos constituídos por muitos mundos e por mundos todos inter-relacionados de modos impossíveis de predizer; com figuras de maus, gosto, com falso engenho, trazem deliberadas perversões da ordem natural e racional, sugerem acrobacias insinceras, ainda, para os mesmos há nesse movimento expressões retórico-poéticas epistemologicamente pluralista e ontologicamente supernaturalista.

A partir de, então, pode-se afirmar que a essência simbólica⁴⁴⁵ das imagens e do ritmo ganha em espessura conteudística, mas perde em associação de pensamento, no poema a concentração temporal é elemento potencializado. Para além das oposições e aproximações entre os dois termos no que se refere à poesia “Rôxo” o lirismo é conduzido pela técnica da espontaneidade, totalmente sem apego estilístico-retórico em maior grau de profundidade, podemos exemplificar com os versos seguintes: “ Passou pelas orelhas fundas,/pousou nos ramalhetes de saudades,/tocou nas fitas das cordas, longas/como equimoses....[...] (ROSA, 1997, p. 59), três versos iniciados por verbos que tem como finalidade a construção sonora, a simétrica musicalidade inicial dos versos. Na verdade, o que se tem no poema é certo aparelhamento conteudístico que enfatiza determinados motivos, sejam periféricos, ou centrais. Em particular a condição imagística parte da diversidade temática situação que consiste em evidenciar as saliências líricas. Então, em que consiste a qualidade dos versos?. Resposta possível encontra-se em Octavio Paz, “Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original, isto é, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido.”⁴⁴⁶, o crítico insiste: “Assim, a função determinante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias” (1982, p. 64), nesse caso a disposição versificatória distingue e caracteriza os versos, age para atribuir o sentido temporal, plano que se mantém dominante. O contínuo movimento das imagens e ritmo caracteriza e marca a trajetória discursiva dos poemas rosianos.

A essencialidade de *Magma* encontra-se em seus temas com vieses de nacionalidade (rios, florestas, índios), em vieses de primitividade (gado, Estados, religião), para o viés filosófico (profundidade, fundo, humano) sem excluir a dimensão das ‘cores’ e da ‘água’ e dos ‘rios’. A tese tem como impulso amalgamar perspectivas críticas e teóricas diferentes visando contribuir para a leitura permanente da coletânea. Neste contexto, convém lembrar que a obra embora pouco conhecida pela crítica literária amalgama estilo, temática e conteúdos diversos. Sem a complexidade da poesia antiga, sem os adornos da poesia clássica parece ser elo discursivo entre o antigo e o moderno. Já, nessa obra, Rosa apresenta trabalho sublinhar, mesmo assim opta por manter a coletânea no patamar da simplicidade poética. Sem imprimir estilo único, sem deter-se em credo específico, em poemas diversos caracteriza-se a provocação da forma, mas não

⁴⁴⁵ PAZ, Octavio, 1982, p. 41.

⁴⁴⁶ Idem, op. cit., 1982, p. 58.

problematiza-a, o que é diferente; distancia-se do verso moderno, sem distanciar-se dos temas do Modernismo brasileiro; tem o passado literário da forma como guia, entretanto, o caminho é outro, o conteúdo. À medida que lemos os versos percebemos que não existe aprofundamento temático. São para as imagens distanciadas no tempo rítmico que o verso caminha, por isso a coletânea evoca a água, os rios, as cores e a significação que os mesmos possam apresentar na lírica e épica rosiana.

5.Considerações finais

Enfim, considerando todos os aspectos apontados na pesquisa sobre a coletânea de poemas *Magma* de João Guimarães Rosa, resta-nos fazer através de breves palavras apanhado geral da pesquisa. Nesse sentido, o estudo constitui proposição crítica que traz para o cenário da história literária a gênese poética de Rosa. Do ponto de vista teórico o estudo retomou estudos de Otávio Paz, em *O Arco e a Lira* (1982), conceito de signo de Roman Jakobson, em *Linguística e Comunicação* (1990), questões sobre Barroco e Modernismo trazidas de Severo Sarduy, Irlemar Chiampi e Affonso Ávila. Além das discussões de Lourival Gomes Machado (2010). O primeiro conjunto é em parte aporte teórico essencial, pois indicou às especificidades literárias existentes no caminho da produção da obra, a relação com o Barroco e com o Modernismo brasileiro.

Não obstante o exposto acima, para a realização da pesquisa partimos em primeiro lugar do estudo da fortuna crítica de *Magma*, atendo-nos à recepção da mesma e às inúmeras análises que da coletânea foram feitas. Além disso, buscamos contextualizar *Magma* no universo do Modernismo brasileiro de modo a estabelecer pontos de aproximação e distanciamento entre o que faz Guimarães Rosa e o que fazem os modernistas. Em seguida, buscamos nos estudos de Maria Célia Leonel amparo crítico, para, logo em seguida analisarmos por distinta forma a organização dos poemas, o que foi muito bem traduzido em dimensões como: ‘os rios’, ‘a água’ e as cores.

As fronteiras entre tais dimensões não são firmemente delimitadas, porém acreditamos que há ganho analítico na organização do livro segundo a perspectiva apresentada, pois os temas percorrem toda a obra subsequente do autor. Por fim, investigamos em que medida, tais temas, que se apresentam na obra com fronteiras pouco fluidas se articulam a partir de um discurso Barroco que os aproxima. Ou seja, a partir dos instrumentos fornecidos procuramos responder pergunta como em que medida Barroco e Modernismo se articulam em *Magma* para garantir o diálogo entre as vertentes apontadas e, para além disso, para garantir a originalidade e a riqueza da obra poética de Rosa que antecipa grandemente aspectos que hoje se atribuem à corrente Neobarroca da literatura?.

Enfim, o estudo traduzido é resultado das pesquisas que revelaram e confirmaram que de fato há inúmeros estudos sobre a poesia em *Grande Sertão: veredas*, por outro lado,

não insuficientes estudos que investigam os poemas, é reduzido o número de pesquisas que investigam o contexto dos poemas e sua relação com nuances como filosófica, lúdica, lírica, primitivista/nacionalista, além de serem reduzidos o número de investigações que tratam das dimensões analisadas nesta tese: a dimensão dos ‘rios’, da ‘água’ e das ‘cores’, ainda foi possível deter-se nas possíveis relações entre os poemas e obras subsequentes do escritor.

O último fator investigativo apresentado mostrou ao longo da tese que *Magma* se constitui a origem de onde jorra parte das imagens que reaparecerão em obras posteriores. O levantamento dos aspectos apontados acima revelou questões centrais, entre as mesmas, como situa-se João Guimarães Rosa em relação ao trabalho poético inicial, como foi recebido o livro de poemas pela crítica, como a fortuna crítica dedicou-se à *Magma*, até os dias atuais e quais relações possíveis podem ser estabelecidas entre *Magma* e o Modernismo brasileiro. A nossa análise dedicou-se a identificar *Magma* com significação maior do que supunham os leitores à época de sua aparição e do que supunha o próprio escritor que não via nos escritos a gênese do que viria a seguir.

Feitas às considerações iniciais desta conclusão afirmamos que a tese apresenta a seguinte estrutura: Introdução com breve apresentação da obra.

No primeiro capítulo discutimos o contexto de produção de *Magma* e contextualização da fortuna crítica brasileira sobre *Magma*, o intuito foi situá-la no seio do Modernismo e, ao mesmo tempo, problematizar a categorização ou não da coletânea. Discutimos o levantamento da recepção da obra e sua relação com o contexto de produção retratado pelo conjunto de dualidades e impasses, mas não de contradições. Foi com efeito o exame da recepção e da fortuna crítica que permitiu verificar como a escrita poética e o sistema de relações são analisados. Também, mostramos as concordâncias e divergências da crítica, ora aberta à diversidade estilística, ora situada à distância dos primeiros fragmentos poéticos do escritor. A recepção crítica da obra de João Guimarães Rosa é extensa e vasta mantém-se interessada em dissecá-la, conforme apurado, descobrimos que pesquisadores, já, debruçaram-se em busca das relações formais existentes entre as obras do escritor mineiro, porém, é notória a inexistência de exames sistemáticos e minuciosos das possíveis relações que existem entre a gênese, *Magma*, e os escritos pós 1936.

No Capítulo 2, tem-se a leitura formal dos poemas da série do Rio Araguaia. A ideia agora cumprida foi mostrar que no universo poético de *Magma* a composição e as estruturas do conjunto dos poemas da série detém-se em imagens que apresentam afinidades estéticas e poéticas com a produção subsequente do escritor. Por um lado, mostramos que a expressão

orgânica, a densidade dos poemas e a significação poética dos poemas da série do Rio Araguaia tem especificidades somente encontradas naquele conjunto. Nos versos dos poemas da série do Rio Araguaia encontramos nuances de nacionalidade, de primitividade temática, nuances filosóficas, às vezes, lúdica. Detectamos ainda o impulso em amalgamar perspectivas diferentes e temáticas diversas, notamos e apresentamos como os versos têm elos discursivo que põe em evidência ritmo e imagem de forma específica. Os quatro poemas evocam a terra, a água, as matas, os rios, as plantas. Os estudos feitos, para além das expectativas almejadas permitem-nos afirmar que há traços barrocos nos poemas, mesmo que os traços apareçam sutilmente, o que pretendemos elucidar, é a importância dos mesmos na economia poética do livro. Por fim, o caminho metodológico viabilizou a identificação de procedimentos e invariantes poéticas que, a nosso ver, perpassam os livros posteriores do autor. O capítulo mostra como nos poemas o Barroco é aspecto importante, mas não constitui crucial na composição dos poemas. Sabíamos desde o início das pesquisas que não era novidade vincular a produção rosiana ao Barroco, o que se constituiu novidade foi abordar a obra poética inicial *Magma* a partir da perspectiva anterior.

O Capítulo 3 analisa com exclusividade poemas líricos e em seus contextos a dimensão da água, comparando-os principalmente com obras subsequentes do escritor, entre as obras *Grande Sertão: veredas*. A reflexão assinalou entre outras preocupações o lirismo e a natureza lírica dos poemas. Com expressão distinta os poemas mantêm-se opostos aos principais fundamentos do contexto dos poemas do Capítulo 2.

O terceiro capítulo volta-se para a natureza lírica dos poemas de Rosa, nesse sentido objetivamos na análise a essência do lirismo e da inter-relação das manifestações discussivas. A ideia foi percorrer as leis fundamentais do lirismo dos poemas. Diferentemente do capítulo anterior partimos do todo para as partes e explicamos as partes em função do todo. A metodologia procurou ampliar e abranger aspectos mais diretamente consistentes e relacionados com a estrutura poética.

Do ponto de vista teórico retomamos estudos de diferentes posições críticas Affonso Ávila, Lourival Gomes Machado Otacvio Paz, Roman Jakobson, entre outros que forneceram bases sólidas acerca do conceito de imagem, ritmo e signo poético; apoiamos, ainda, em Câmara Cascudo, Benedito Nunes, Aguinaldo José Gonçalves, etc. Em primeiro lugar, o conjunto teórico-crítico foi um aporte essencial, pois permitiu à aplicação de conceitos a obra concreta. Em segundo lugar, nos trouxe segurança quanto a leitura das vertentes e posteriores dimensões. Tanto o primeiro, quanto o segundo foram estudos

essenciais que nos proporcionaram atitude crítica e analítica de maior abrangência acerca da obra. O interesse maior foi flagrar a tessitura sígnica, rítmica e as imagens da poesia de 1936, fazer travessia pelo magma poético do escritor João Guimarães Rosa.

Ao contrário da hermenêutica adotada no capítulo anterior, a visão do todo poético ampliou visão da estrutura poética, no terceiro capítulo o caminho metodológico buscou investigar a conjuntura estruturalmente lírica. Analisamos entre outras particularidades a organização sistêmica da estrutura lírica, sua potencialidade e seu sistema de produção, o que produziu análise sobre a formação lírica nos poemas de João Guimarães Rosa.

Porfim, o Capítulo 4, a abordagem visa analisar série de poemas intitulados pelas cores. De início, foi imperioso reconhecer que, para além das expectativas o texto de Guimarães Rosa trabalha com a ideia de ‘origem’, diante disso passamos a mostrar como nos textos desenvolvem-se metafisicamente a ideia de natureza e homem. O recorte do *corpus* visou ainda, enfrentar o problema das categorias dos poemas, a proposta desenvolvida reviu o aspecto e insistiu na leitura focalizada na categorização à qual se inclua o lúdico, filosófico e o primitivismo/nacionalismo, aliás, aspectos já apntados em estudos sobre *Grande Sertão: veredas*. Posta a questão nas dimensões acima levantadas, mudamos o caminho em direção da dimensão das ‘cores’, para analisar a lírica e o lirismo dos poemas, além, claro, analisar as imagens de obras subseqüente que se correlacionam com o estilo da prosa. O quarto capítulo analisa os poemas de *Magma*. Principalmente, o contexto lírico e em especial o lirismo poético da série de poemas intitulados por nomes de cores. Em virtude da especificidade do material poético que a série apresenta e em virtude de escassas pesquisas que atentem para o recorte pretendido mantivemos *corpus* teórico utilizado em capítulos anteriores, com poucos acréscimos. A finalidade tinha como pressuposto básico, apoiar-se em discussões críticas e teóricas elencadas e, já, discutidas.

O estudo da obra nos fez perceber o quanto em *Magma* as imagens e o ritmo poéticos constituem-se origem fundante. A concepção metodológica aplicada no desenvolvimento da tese proporcionou compreensão das conexões poéticas internas que existem entre os poemas e nos poemas. As conclusões apresentadas muitas vezes de cunho comparativo foram utilizadas para mostrar por meio de investigação científica o universo poético de Rosa. Acrescentamos que o propósito explícito foi suscitar às relações construídas (na) e entre a obra, como também estabelecer contato com a fortuna crítica e com o contexto de produção. Fomos além, analisamos as poesias a partir das vertentes e das dimensões apresentadas nos Capítulos II, III e IV. Concluimos com a convicção de que o que se acha

construído e constituído garante novo viés à leitura dos poemas. Num campo de maior abrangência mostramos em *Magma* a especificidade poética de seus versos.

Referências

De João Guimarães Rosa

- ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994b.
- _____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Sezão*. (ARQUIVO I.E.B. - USP).
- _____. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Sobre João Guimarães Rosa

- ABBAGNAMO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução. Alfredo Bosi e outros. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *ROSA autor Riobaldo narrador*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.
- BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BOLLE, Wille. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973, vol. 86.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *JOÃO GUIMARÃES ROSA*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 20 e 21, dez. 2006.
- CAMPOS, Vera Mascarenhas de. Preliminares: Demarcação de limites. In: _____. *Borges e Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 59.
- CANTINHO, Maria João. *O flâneur e a flânerie na lírica de Baudelaire: a cidade como alegoria da modernidade*. Minas Gerais: ArtCultura, 2003, vol. 5, n. 7.
- _____. *O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Portugal: Angelus Novus, 2002.
- CAVALCANTE, M. N. *Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia*. São Paulo, n. 41, 1996.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização, Brasileira, 1991.

_____. *Da escova à dúvida: a obra indagadora de Guimarães Rosa*. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 15-16, maio 2006. Especial Guimarães Rosa. Revista de Letras. Vitória da Conquista v. 2, n. 1 p. 38-50 jan./jun. 2010.

_____. Guimarães Rosa: o alquimista da palavra. In:_____. *Ficção completa/Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____. *João Guimarães Rosa–Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Vol. I e II.

CLASON, Curt Meyer, CHAVES, Flávio Loureiro, SCHULER Donald, CESAR, Guilhermino (Org.). *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: A Nação, 1969.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

FACÒ, Aglaêda. *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo: ensaio de estilística*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

FANTINI, Marli. Por que Ler Guimarães Rosa. In:_____. *GUIMARÃES ROSA: Fronteiras, Margens, Passagens*. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2003.

_____(Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa* (Org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

FANTINI, Marli, RAVETTI Graciela. Os enigmas de Rosa. In:_____. *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009. p. 11.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *Mínima mímica ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005.

_____. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Heteronímia em Guimarães Rosa*. Revista USP/São Paulo (36). 18-25, dezembro/fevereiro, 1997-98.

LAGES, Suzana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. 1985. 349f. Tese de (doutorado) FFLCH. São Paulo, 1985.

_____. *A palavra em Guimarães Rosa*. Revista de Letras. São Paulo, 1995. n. 35. p.201-210.

- LORENZ, Gutenz. In: _____COUTINHO, ET AL. “Diálogo com Guimarães Rosa” in *Guimarães Rosa – Coleção fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, S.A. 1991, p. 68-72.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa. Editora Estampa. 1978.
- LUCAS, Fábio. *Ficções de Guimarães Rosa: perspectivas*. São Paulo: Amarelly, 2011.
- MARTINS, Heitor. *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.
- MEYER-CLASON, Curt. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MORAIS, Osvando J. de. *Grande Sertão: Veredas: O romance transformado*. São Paulo: EDUSP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OLEAS, Héctor. *O professor Riobaldo: um novo místico da poética*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2006.
- OLIVEIRA, J. Q. *Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Tese de Doutorado - Faculdade Letras da UFMG, Minas Gerais, 2008.
- ROHDEN, Luiz; SILVA, Rogério Mosimann da. *Veredas da palavra no sertão rosiano* São Leopoldo: UNISINOS, 2012.
- ROSENFELD, H. Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- SECCHIN, Antônio Carlos [et al.]. Forma indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: _____. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.p. 152.
- _____. Carlos Antônio. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 152.
- STESSUK, S. J., *Magma: Breviário de Rosa*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação da UNESP-Assis, 2006.
- SIMOES, Irene Gilberto, and *Guimarães Rosa. “as paragens mágicas”*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SCARPELLI, Marli Fantini. *A fronteira transnacional do grande sertão rosiano*. Via Atlântica, 2000, v. 4.
- SPERA, Jeane Mari Sant’ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Editora Arte & Cultura, 1995.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

Seminário Guimarães Rosa(Anais, 2006). Coordenação editorial e revisão: Camila Diniz Ferreira. 2006.

II Seminario Internacional Guimarães Rosa(Anais, 2001). Belo Horizonte. Pontífica Universidade Católica de Minas Gerais. Promoção: Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros. Coordenação Geral de Lélia Pereira Duarte.

Seminário Internacional Guimarães Rosa: veredas de Rosa. Belo Horizonte. 2000.

Scripta, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1 semestre, 2002.

Guimarães Rosa: Grandes entrevistas, 2. Disponível em: <[HTTP://www.tirodeletra.com.br/entrevistas-Guimaraes-Rosa-1965.htm](http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas-Guimaraes-Rosa-1965.htm)>. Acesso em 24-01-2014.

Bibliografia Geral

ABBAGNAMO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução. Alfredo Bosi e outros. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

ABDALA, Júnior, Benjamin; CARA, Salete de Almeida CARA. A tríade do amor perfeito no Grande sertão. In: _____. *Moderno de nascença: Figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boi Tempo, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

PEIXOTO, Peixoto. *Panorama da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1940.

ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: _____. DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

ALI, Said M. *Versificação Portuguesa*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1949.

AMORA, Antonio Soares Amora. *Panorama da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959. v. I.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O Roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARAÚJO, Murilo. *A arte do poeta*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.

AMARAL, A. Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora de tempo. In: _____. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.

AMORA, Antônio Soares Amora. *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959.v. I.

_____. *História da literatura brasileira*. 8 ed. São Paulo, Saraiva: 1973.

ANDRADE, Mario de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

_____. Da imagem ou comparação. In: _____. *Arte Retórica e Arte poética*. Introdução e nota de Jean Volquin e Jean Capelle. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

ÁVILA, Affonso. O barroco e uma linha de tradição criativa. *Revista Universitas*, Salvador (2), jan/abr, 1969.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2.v.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 2. V.

_____. *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia/posfácio de Otto Maria Carpeaux*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora crítica*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1974.

_____. *A leitura do Intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1993.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *O Grau zero da escritura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

_____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

_____. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 222-225.

BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidades: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.

BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BRIK, Ossip, et ali. Ritmo e sintaxe. In:_____. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Regina Zilberman. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1974, p. 132.

BIZZARRI, Edoardo. João Guimarães Rosa: *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BOLLE, Wille. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973. vol. 86.

BORGES, Jorge Luís. O enigma da poesia. In:_____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 383-384.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte: Charles Baudelaire*. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1959. v.2.

CANDIDO, Antônio, CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira-Modernismo*. 5. ed. São Paulo: Difusão Europeia. 1974. v.1 e 2.

CALINESCU, Matei. *As 5 faces da modernidade*. Lisboa: Veja, 1999.

CANTINHO, Maria João. *O flâneur e a flânerie na lírica de Baudelaire: a cidade como alegoria da modernidade*. ArtCultura. Uberlândia – Minas Gerais, v. 5, n.7. 2003, v. 6, n. 8,2004.

_____. *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Portugal: Angelus Novus, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, v.1 e 2.

_____. *Manifestações literárias do período colonial: A literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia*. São Paulo: Alameda, 2008.

CLASON, Curt Meyer, CHAVES, Flávio Loureiro, SCHULER Donald, CESAR, Guilhermino (Org). João Guimarães Rosa. Porto Alegre: A Nação, 1969.

CHIAMPI, Irleamar (coord.). *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

COSTA, Marta Morais da. (Org.). *Estudos sobre o modernismo*. Curitiba: Criar, 1982.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. v. 3.

_____. *Do barroco*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

CUNHA, Dulce. *Autores contemporâneos brasileiros (Depoimento de uma época)*. São Paulo: Cupolo, 1951.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: Cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DIAS, Fernando Correia. *A redescoberta do Barroco pelo movimento modernista*. Barroco. Belo Horizonte. UFMG, 1972.

DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. 3 edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. *O poético*. Porto Alegre: Globo. 1969.

DUBOIS, J. et al. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombine e Elenir de Barros. *Retórica geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

EAGLETON, Terry. O que é literatura?. In:_____.*Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Walsentir Dutra, revisão da tradução João Azenha Jr. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EMERSON, Ralph Waldo. Tradução e nota preliminar de José Paulo Paes. *Ensaio*. São Paulo: Cultrix, 1966.

ENKVIST, Nils Erik. *Linguística e estilo*. São Paulo. Cultrix, 1974.

- EIKHENBAUM, Boris. (Org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FAURER, Élie. *Arte moderna*. Tradução: Álvaro de Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade modernismo*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.
- FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010, p. 1307.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. Problemas de origens: o fato literário. In:_____.*A luta pela expressão: prolegômenos para uma filosofia da literatura*. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1873.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução. Marise M. Curioni (texto) Dora F. da Silva (poemas). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Tradução de Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e Ideologia na década de vinte*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.
- GOLDENSTEIN, Norma Seltzer. *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo: Ática, 1983.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *O legado de João Guimarães Rosa*. *Revista USP*. São Paulo: Edusp, 1997-1998, p. 8
- HADDAD, Jamil Almansur. *História poética do Brasil*. São Paulo: Editorial Letras Brasileiras.
- HAMBURGER, M. A verdade da poesia. In:_____. *A verdade da poesia*. São Paulo: COSAC NAIF, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *A alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.
- HARTMAN, Nicolai. *A filosofia do idealismo alemão*. 2.ed. Tradução de Walter de Gruyter. Berlim: Lacoste, 1960.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira (Org.).*Imagens, arquivo e ficção*. Paraná: CRV, 2011.

HOUAISS, Antônio; SALLES, Mauro de. *Dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1216.

_____. *Linguística e comunicação*. 9. ed. Prefácio e tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

BORNHEIM, Gerad A. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959, p.12.

HUSSERL, Edmund. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. São Paulo: Ideias & Letras, 2006, p. 4. <http://www.ruipaz.pro.br/fenomenologia/husserl.pdf>. Acesso em 30/06/2015.

JAUSS, H.A *história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellalori. São Paulo: Ática, 1994.

JUNIOR, Benjamin Abdala. *Literatura: História e política*. São Paulo: Ática, 1989.

JUNIOR, Benjamin Abdala, CAMPEDELLI, & Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.

JÚNIOR, Araripe. Poesias líricas e canções de outono. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. v. 3.

JÚNIOR, Peregrino. Modernismo. In: _____. *Três ensaios: modernismo, Graciliano, Amazônia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

LIMA, Luiz Costa. O estruturalismo. In: _____. *Teoria literária em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.

_____. Mimesis e modernidade. In: _____. *Teoria literária em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1983. v. 1.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa Editora Estampa. 1978.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTINS, J.B. *Modernismo literário brasileiro e arte*. São Paulo: Fesan, 1989.

MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2002.

MASSI, Augusto. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 175.

_____. *Formalismo & tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Verso universo em Drummond*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Vols. I e II.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.

MOREJÓN, Júlio Garcia. *Coordenadas do barroco*. São Paulo: Editora da USP, 1965.

ARAÚJO, Murilo. *A arte do poeta*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 121.

_____. A filosofia em nosso tempo. In: _____. *A filosofia contemporânea*. Rio de Janeiro: Buriti, 1967.

_____. Fragmentos da modernidade; Hermenêutica e poesia; O universo filosófico e ideológico do barroco. In: _____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993, p. 121.

_____. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992. p. 249 e 252.

_____. *A clave do poético: ensaios*. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3. ed. Tradução. Maria Helena Nery Garcy. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PORTELLA, Eduardo. Cassiano Ricardo: novo sentido de expressão. In: _____. *Dimensões, I: o livro e a perspectiva crítica literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 92.

_____. *Fundamentos da investigação Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

RAMOS, Péricles da Silva Ramos. *Do barroco ao modernismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RICARDO, Cassiano. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poéticas de vanguardas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 41.

RICHARDS, I.A. *Princípios de crítica literária*. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1967.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. Tempo e narrativa – a tríplice mimese. In:_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1994, p.85-125.

ROSENBERG, Harold. A profissão da poesia. In:_____. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.p. 69.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Das razões do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1974.

_____. *O barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manoel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

SECCHIN, Antônio Carlos. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2003.

SCARPELLI, Marli Fantini. *A fronteira transnacional do grande sertão rosiano*. Via Atlântica, 2000, v. 4.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 380.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas V.P. Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 5.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 1997, p. 78-83.

TAVARES, Hênio. *Teoria da literatura*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1996.

_____. *Vanguarda europeia e o modernismo brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1973.

TODOROV, Tzvetan. *O discurso da poesia*. Tradução de Leocádia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Almedina, 1982, «Poétique» revista de teoria e análise literárias, n. 28.

UNGARETTI, Giuseppe. Primeira invenção da poesia moderna. [sobre o *Canzoniere* de Petrarca] [1941]. In: _____. *Invenção da poesia moderna: Lições de literatura no Brasil 1937-1942*. São Paulo: Ática, 1996, p. 187-216.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VICTOR, Nestor. *Os de hoje: figuras do movimento modernista brasileiro*. São Paulo: Cultura Moderna, 1938. <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01948000>.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 97-116.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Trad. João Azenha Jr. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Renascença e Barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Acervos consultados

Instituto de Estudos Brasileiros – I.E.B/ USP - Universidade de São Paulo

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP - Universidade de São Paulo