

Parte II - Aspectos da narrativa rosiana

5 - Para uma poética rosiana

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. Para uma poética rosiana. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 85-104. ISBN: 978-65-5714-301-8.
<https://doi.org/10.7476/9786557143018.0006>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

5

PARA UMA POÉTICA ROSIANA

Introdução

Não há apenas uma trilha para propor uma poética de Guimarães Rosa. Neste artigo, baseamo-nos, principalmente, em concepções dele próprio em textos, sobretudo não literários, em que trata da literatura de modo geral ou da sua obra em particular, comumente exarando posicionamentos extensivos a todos os artistas. Assim, examinando tal objeto, levantando e agrupando posições relativas a diferentes questões da arte literária, pretendemos encontrar um caminho para uma possível poética do escritor, que seja fundamentado em proposições de sua lavra. A literatura rosiana propriamente dita só algumas vezes é tomada como ilustração para posições mencionadas em textos de outro tipo: entrevistas, cartas e escritos publicados, como um prefácio. Não tomamos os prefácios de *Tutaméia* (Rosa, 1967) como objeto de estudo por acreditarmos que eles merecem um estudo à parte.

É sabido que o autor de *Sagarana* era avesso a conceder entrevistas; mas as poucas com que podemos contar são altamente significativas para a compreensão do que ele entendia dever ser a literatura. Escolhemos, para tanto, a muito conhecida entrevista dada ao pesquisador alemão Günter Lorenz (*idem*, 1971), em Gênova,

em janeiro de 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos. Em 1973, a entrevista é publicada uma segunda vez, com a redação bastante modificada, na coletânea organizada por Günter Lorenz (1973) denominada *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*, tendo como título “Guimarães Rosa”. Entre outras das raras entrevistas, selecionamos ainda aquela concedida a Ascendino Leite (apud Lima, 2000). Tal versão é reproduzida na coletânea de Eduardo Coutinho (2008).

O prefácio aludido tem como nome “Pequena palavra” e introduz o livro *Antologia do conto húngaro*, de Paulo Rónai (Rosa, 1958). Quanto às cartas, utilizamos algumas inéditas, pertencentes à série Correspondência do Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (idem, [19--]), além de outras, como as recebidas e publicadas por Edoardo Bizzarri (1980) em *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano* e a editada pelo tio do escritor, Vicente de Paula Guimarães (1972), no livro *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. As passagens da produção ficcional são indicadas a seu tempo.

Balizas: conceitos de poética

No texto de Aristóteles (1966) publicado como *Arte retórica e arte poética*, as primeiras anotações, na parte sobre poética, versam sobre a essência da poesia e, para ele, a poesia é imitação, pelo homem, por meio da voz e distingue-se assim das artes plásticas, que imitam pela forma e pela cor. São objeto de seus estudos a tragédia, a epopeia e a comédia, que eram os tipos de arte poética praticados até então.

Com o passar dos séculos, o conceito de poética abarca a arte da poesia e, no sentido amplo, é a ciência que estuda a poesia. A concepção tradicional de poética restringe seu objeto à poesia e busca definir seus cânones. Tal conceituação foi-se ampliando e poética passou a compreender a arte literária como um todo. Para tratarmos do texto rosiano, de sua prosa-poema, retomamos posicionamentos de Saussure (1970), Starobinski (1974), Jakobson (1990), Valéry (1999)

e Todorov (1972, 1979), todos eles fundamentais para a investigação de textos literários, em especial, os do autor de *Sagarana*.

Em seus estudos sobre os anagramas, a questão que preocupa Saussure (apud Starobinski, 1974, p.12) é o discurso: “A língua só é criada com vistas ao discurso, mas o que separa o discurso da língua ou o que num dado momento, permitirá dizer que a língua entra em ação como discurso?”. Ao responder a essa questão, Saussure (apud ibidem) pondera que o sentido é produto variável do emprego combinatório e não um dado prévio fixo. Em poesia, conforme o mestre genebrino, essa combinação não se restringe apenas ao significado: os sons são também utilizados segundo regras particulares. Suas reflexões sobre os anagramas em poesias clássicas comprovam o trabalho de arranjo combinatório entre a parte significativa e a do significado do signo. Starobinski (ibidem, p.550) afirma que, desenvolvidos em toda a sua amplitude, os anagramas tornam-se um texto sob o texto e que toda linguagem é combinação, mesmo que não intervenha a intenção explícita de praticar a arte combinatória. A partir dessa constatação, Starobinski (ibidem) sugere que é preciso generalizar “a regra combinatória” – proposta por Saussure somente para a poesia clássica – para outras formas de poesia.

Na década de 1950, Roman Jakobson (1990), além de universalizar a regra anagramática de Saussure, que passa a valer para qualquer texto, busca verificar como a paronomásia, ou a paráfrase pelo som, é construída. O seu ponto de partida é o caráter simbólico da arquitetura fônica do sistema linguístico. No livro *Poética em ação*, Jakobson (ibidem) apresenta vários ensaios sobre textos de Poe, Valéry, Mallarmé, buscando explicitar o arranjo dos jogos sonoros que revertem para a relação som e sentido.

Em diversos momentos de sua obra, Jakobson (ibidem), embasado nos princípios saussurianos, comprova que o som é o eco do sentido. Para ele, a paronomásia não é somente construção sonora, pois às equivalências sonoras correspondem equivalências que reiteram conteúdos. O conceito de paronomásia refere-se, portanto, às palavras de sons semelhantes que se aproximam também quanto ao significado. A repetição de sons, de qualquer ordem – rima, aliteração,

métrica –, tem significado. Assim, som e significado estão necessariamente implicados nas diferentes estratégias do ajuste do significante.

Essa organização da mensagem, que faz que ela se volte, tanto no plano do conteúdo, por meio de metáforas e metonímias, como no plano de expressão, por paronomásias, caracteriza, no dizer de Jakobson (1969, p.149), a função poética da linguagem. Tal equação do plano do conteúdo e da expressão, estabelecida em um microuniverso que é o discurso, caracteriza a supremacia da função poética sobre a referencial. Nos textos em que predomina a função poética, a referência não é obliterada, mas a combinação de significantes e significados torna-a ambígua (ibidem, p.150). Na função referencial, significante e significado mantêm a relação de arbitrariedade imposta pela língua; na função poética, som e sentido estabelecem uma relação de motivação, construindo um texto sob o texto.

Ampliando as concepções de Saussure, que só reconhecia o texto poético na poesia clássica, e as de Starobinski, que apenas via poesia na poesia, Jakobson promove o princípio de equivalência como um mecanismo que estabelece o estatuto de poético a qualquer texto, seja ele prosa ou poesia, romance ou publicidade.

Paul Valéry, que, além de poeta, foi teórico da poética como “arte da linguagem”, também deve ser lembrado ao se propor conceituar poética. Conta ele, em seu livro *Varietades* (Valéry, 1999, p.200, grifo do autor):

Degas um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...”. E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*.”

Outro trecho de Valéry (ibidem, p.165, grifo do autor) é também importante, pois mostra a poética como meio de produzir no leitor um modo de existência:

A necessidade poética é inseparável da forma sensível, e os pensamentos enunciados ou sugeridos por um texto de poema não são

de modo algum o objetivo único e fundamental do discurso, e sim meios que colaboram igualmente como os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um mundo – ou um modo de existência – inteiramente harmônico.

No ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, Valéry (ibidem, p.197) conceitua poética: “[...] certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética”.

Tzvetan Todorov (1972), no artigo “Introduction à la symbolique”, lembra que, na acepção moderna, a poética (mesmo não tendo sempre esse nome) nasceu nos primeiros decênios do século XX, em diferentes países europeus, e que a ruptura com o conceito tradicional de poética tomou formas mais nítidas com o formalismo russo. A poética aparece como reação às tendências anteriores dos estudos de literatura, as quais ela reprova por negligenciarem o conhecimento do próprio fato literário. Sob a influência da filosofia, da psicologia e da sociologia, considerava-se a obra literária como meio para o conhecimento de fatos de diferentes ordens e, em consequência, prestava-se pouca atenção à própria literatura. Nesse ponto de vista, a literatura é a ilustração de certas ideias, a expressão de um autor ou o reflexo de uma sociedade e é sempre um meio, porque o objetivo não é o seu conhecimento, mas o das ideias dos homens ou das sociedades. O gesto constitutivo da poética, segundo Todorov (ibidem, p.273), é recusar a transitividade da literatura e instituí-la como objeto de conhecimento autônomo.

Para ele, são, portanto, os aspectos especificamente literários da literatura, que apenas ela possui, que constituem o objeto da poética: sua literariedade. Em *Poética da prosa*, Todorov (1979, p.251) ressalta que, para Jakobson, o ponto de partida da poética é estabelecer os conceitos que descrevem o funcionamento do discurso literário.

Não consideramos que a literatura seja intransitiva no sentido de não ter relações com a história e demais ciências humanas ou não, com a vida e o mundo. As noções gerais dos teóricos mencionados,

ao centrarem-se no estudo do texto, servem-nos para examinar – pela pertinência – o conjunto de posicionamentos levantados (em especial, aqueles relativos à linguagem) de Guimarães Rosa acerca do que seja a literatura e de determinados recursos por ele explorados para criar a prosa-poema, que denominamos poética rosiana.

Os meios da produção da linguagem propostos pelo autor de *Primeiras estórias* e por ele explorados, que, inúmeras vezes, não se submetem aos cânones da língua e da literatura, constituem justamente as chamadas ousadias rosianas nos diferentes níveis de criação, defendidas e realizadas pelo escritor, que tem horror ao lugar-comum (Nascimento; Covizzi, 1988, p.16). No que se refere a esse aspecto, no texto de Guimarães Rosa, como é sabido, fervilham neologismos, sintaxes arrevesadas, metáforas inusitadas, desconstrução de formas estereotipadas, mistura de gêneros (ibidem, p.13). Mesmo tendo a obra configurada por esses recursos abundantemente explorados, Guimarães Rosa (1983, p.92, maiúsculas do autor) afirma: “Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS”.

Construídos por tais mecanismos linguísticos – como incontáveis ensaios críticos têm salientado –, nas composições do autor de *Magma* preponderam temas e preocupações metafísicas, religiosas e esotéricas e, ao mesmo tempo, políticas e sociais, sobretudo nas narrativas ancoradas num sertão mineiro que nada tem de exótico, mas que é, contrariamente, documentado com detalhes. Não é incomum que o documento seja elevado à categoria de símbolo – e aí talvez esteja a grande diferença entre o texto rosiano e o da maior parte de escritores denominados regionalistas.

Os textos literários de Guimarães Rosa – mesmo os considerados não totalmente literários, como os prefácios de *Tutaméia* (1967) – são de difícil classificação; principalmente, abalam a linha divisória entre prosa e poesia. Sobre a mistura desses gêneros, Oswaldino Marques (1957, p.21) – dos primeiros a tratar desse aspecto da produção rosiana – afirma que, pela nova forma de expressão, o escritor é “talvez o maior inovador, no domínio da linguagem, de nossa literatura”. Para classificar essa nova expressão, o crítico, concluindo a afirmação citada, cunha um novo termo: “prosoema”.

Pressupostos da escrita literária

A mencionada – e famosa – entrevista concedida por Guimarães Rosa a Günter Lorenz (1973) inicia-se com o entrevistador instando o escritor a comentar a saída dele da sala quando se discutia, no Congresso, “a política em geral e o compromisso político do escritor” (apud *ibidem*, p.318). Foi a oportunidade para o autor de *Grande sertão: veredas* posicionar-se relativamente à atuação política dos escritores. Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.318) informa considerar-se apolítico, pois a “missão [do escritor] é muito mais importante: é o próprio homem. [...] Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua”. A corroboração dessa afirmativa encontra-se páginas adiante, quando o entrevistador quer saber qual é o “credo” pelo qual o entrevistado escreve. Guimarães Rosa começa por fazer uma identificação: “credo e poética são uma mesma coisa”, e acrescenta: “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor”. Esse princípio, assegura ele, é “o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso, não existem para mim, não as reconheço” (Rosa apud *ibidem*, p.330).

De fato, pode-se dizer que essa “poética” – como o escritor denomina seu credo-compromisso –, a indissolubilidade do vínculo literatura e vida, pode ser rastreada na obra do escritor e, de acordo com o que ele diz antes na entrevista, o centro da poética é o homem, a condição humana. Isso talvez possa ser denominado a metafísica rosiana, expressa em sua obra. Não à toa, deu muitos bons frutos a linhagem da crítica de Guimarães Rosa que se ocupa com tal dimensão.

Todavia, a obra do escritor, sobretudo o romance *Grande sertão: veredas*, conta com uma importante e profícua vertente de crítica literária que justamente investiga as abordagens histórica e político-social do país em suas narrativas. Tal diretriz foi iniciada pelo maior crítico rosiano, Antonio Candido, na década de 1950, seguindo com

Walnice Nogueira Galvão na de 1970 e ressurgindo, na primeira década do século XXI, com outros pesquisadores.

Mas é fundamental lembrar que Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.337) vincula sua poética ou metafísica à língua e, além disso, considera que no nosso idioma e no espanhol há componentes de ordem metafísica:

Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico [...]. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura.

O direcionamento de Guimarães Rosa para a metafísica, para o místico e o irracional, que ressuma na entrevista a Lorenz (*ibidem*), é repisado em textos não literários e visivelmente norteia a obra. Em carta de outubro de 1963 a Edoardo Bizzarri, por exemplo, o escritor assim se manifesta sobre *Corpo de baile*:

[...] o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (Rosa apud Bizzarri, 1980, p.20)

A valorização do mítico, do místico e do não racional é retomada na carta de setembro de 1963 ao mesmo tradutor. Nesse momento, Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.58) refere-se ao fato de ele e seus livros serem “anti-intelectuais”, por defenderem “o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana”. Relaciona suas preferências: o Tao, os Vedas e Upanixades, os Evangelistas e São Paulo, Platão, Plotino, Bergson, Berdiaeff e Cristo, “principalmente”. Assim, o “espírito” com que escreve sua obra

tem a seguinte pontuação: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) **enredo*: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; 4) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (Rosa apud *ibidem*, p. 58, grifos do autor).

O entrevistado também afirma que sua obra mais importante será um dicionário e assegura: “Pode entender literalmente o que acabo de lhe dizer e acrescentá-lo à minha poética” (Rosa apud Lorenz, 1973, p. 346). A explicação para isso é que, embora o dicionário não seja “tão completamente impessoal”, serve como proteção para evitar que o escritor manifeste abertamente sua subjetividade: “A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever” (Rosa apud *ibidem*). Logo, tem-se claramente a posição do escritor: a objetividade deve prevalecer no fazer literário.

Guimarães Rosa insiste ainda em outro ponto: a literatura deve ser feita com seriedade, esforço, vagar, reflexão; em suas palavras: “Temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento; daí seriam escritos livros melhores. Os livros nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras”. Concretamente, afirma: “[...] choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias” (Rosa apud *ibidem*, p. 336).

Cabe ressaltar ainda a insistência de Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p. 341) quanto à dupla indissolúvel – literatura e vida: “Legítima literatura deve ser vida. [...] A literatura tem de ser vida!”. É da primeira frase que Lorenz tomou o título para a primeira versão da entrevista em que outras passagens permitem-nos mesmo falar em uma tríade: literatura-vida-língua, considerando-se língua como discurso poético, que, por sua vez, é a verdadeira língua humana:

O melhor dos conteúdos de nada vale, se a língua não lhe faz justiça [...]. E o conteúdo mais perigoso chega a ter uma função humana, se estiver expresso em uma língua poética, isto é, humana [...] esta língua atualmente deve ser pessoal, produto do próprio autor; porque o material linguístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. (Rosa apud *ibidem*, p. 346)

Já a língua “brasileira”, ela é a “do homem de amanhã, depois de sua purificação [...]. Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem” (Rosa apud *ibidem*, p.344). No mesmo dia-pasão, assegura: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Rosa apud *ibidem*, p.355).

No que se refere aos cuidados com a língua, a entrevista a Lorenz tem antecedente em carta do escritor – de maio de 1947 – ao tio Vicente Guimarães (1972). Nessa carta, Guimarães Rosa defende-se da crítica que o parente havia feito a seu texto “Histórias de fadas”. Embora o escritor situe historicamente a sua posição – “Toda arte, dagora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária” (Rosa apud *ibidem*, p.132) –, a entrevista de Gênova revela que o modo de pensar permanece. Na carta, apoiando-se em críticos como Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, assevera: “A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece, artesanato!” (Rosa apud *ibidem*).

Na sequência, tem-se o que é também uma profissão de fé que os literatos devem seguir. O escritor toma palavras de Aurélio Buarque de Holanda em entrevista – “Nunca procuramos rebaixar, mas sempre elevar o gosto do povo” – e acrescenta: “(ISTO É UM PROGRAMA: O ÚNICO PROGRAMA DIGNO DE UM VERDADEIRO ARTISTA. [...])” (Rosa apud *ibidem*, p.134, maiúsculas do autor).

Na mesma carta, relaciona as qualidades do artista, esclarecendo o significado de cada uma: 1) humildade para “não criar-se dificuldades para o escoamento da inspiração”; 2) independência para seguir a inspiração, isolando-se de “influências imediatas”; 3) coragem para não ficar “peado pelas fórmulas consagradas”; 4) sinceridade profunda para “expressar-se de acordo com a totalidade do seu ser, com os seus conhecimentos, sua cultura, sua filosofia de vida, com as palavras com as quais pensa”; 5) paciência infinita para trabalhar a “formulazinha” proporcionada pela inspiração (Rosa apud *ibidem*, p.136-137).

Em entrevista a Ascendino Leite (apud Lima, 2000, p.48), publicada em *O Jornal* em maio de 1946, o escritor menciona seu

prazer, quando criança, de “imaginar histórias”, “porque [...] a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade...”.

Pode-se relacionar tal posicionamento ao de Riobaldo relativamente ao trato de morte por ele narrado de Davidão e Faustino (atentar para o nome): “[...] o Davidão dava a ele [Faustino] dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele” (Rosa, 1968, p.67). Mas, apesar de participarem de combates, nenhum deles morreu. O protagonista relatou tal história a um rapaz que disse ser “assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante caprichado” (ibidem). Riobaldo narra o final engenhoso que o moço imaginara e afirma:

Apreciei demais essa continuação inventada. [...] Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. A vida disfarça? [...] No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. (ibidem, p.67)

Todavia, como o mundo rosiano é repleto de ambiguidades e incertezas, sobretudo em *Grande sertão: veredas*, o narrador-protagonista diz na sequência: “Melhor assim”. E ainda opõe o conselho que finda com aquela que é, talvez, a frase mais conhecida do romance: “Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...” (ibidem).

Já o descompasso entre a vida e a arte é retomado no prefácio “A escova e a dúvida”, de *Tutaméia*, em cuja última parte Guimarães Rosa (1967) trata do vaqueiro cozinheiro e escritor Zito. Como o autor de *Sagarana* narrara a ele o romance que pretendia escrever, recebeu dele o conselho:

– O sr. tem de reger essas noções... *Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeioar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar as coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes.* (ibidem, p.164, grifo do autor)

A menção a essa maneira de ver de Zito segue-se ainda, comprovando a importância que o escritor reservava a ela: “Acho [diz Zito] que... o borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo” (ibidem, p.165).

Veredas da literariedade rosiana

Os princípios rosianos que levantamos apresentam-se em sua obra em conteúdos poeticamente expressos e muitos estudos sobre ela apontam os procedimentos utilizados para tal modo de manifestar-se. Entre os variados recursos por ele utilizados – e que, talvez, chame mais a atenção nos seus escritos – está a criação de neologismos. A possibilidade de invenção – que resulta de novas e inusitadas combinações de paradigmas da língua portuguesa –, para João Guimarães Rosa, é extensa. A metáfora rosiana língua-painel de mesa telefônica, que se encontra em “Pequena palavra” (Rosa, 1958), sintetiza com propriedade e nitidez a concepção de língua do autor e sua abertura quanto à invenção neológica:

Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum con-fingere*. O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível, mesmo é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. (ibidem, p.XXIV, grifos do autor)

A obra de ficção reflete a criatividade dessa postura linguística quando, por exemplo, Guimarães Rosa atualiza uma forma virtual para o masculino do vocábulo rã: “A rã e o (impossível) rão – por hipótese – se amam, também” (idem, 1970a, p.201).

Em relação às formas novas cunhadas por ele, nas cartas o escritor dá exemplos das suas matrizes linguísticas, explica-as usando, inclusive, terminologia científica. No exemplo a seguir, há uma “polissemia complexa”, segundo denominação do autor de *Corpo de baile*, ao escrever a Meyer-Clason sobre a composição de um neologismo que se encontra em “A benfazeja”:

TERRIVOROSOS =/De terrív(el) + (pa)voroso/Mas também de:

Terr(a) + [...] voro (de devorar)

(Cf. a expressão usual: “com estes olhos que a terra há de comer...”)

É uma polissemia complexa, cheia de fortes sugestões. Sugiro aproveitar para exemplificação, no seu estudo que acompanhará o livro. (Rosa, FJGR; carta de 17/8/1966, maiúsculas do autor)

Para o escritor de Cordisburgo, tal qual para Saussure (1970), a língua é composta de partículas verbais que se combinam para formar palavras. Esses signos, segundo o mestre genebrino, formam um sistema, um todo organizado conforme as regras gramaticais de cada idioma. Como Saussure (ibidem), que nunca usou o termo “estrutura”, podemos reconhecer, na concepção rosiana de língua, algo da postura estruturalista.

A consciência da linguagem em Guimarães Rosa também o leva, em textos ficcionais, a empregar termos próprios do universo erudito e mesmo da gramática, principalmente, em comparações e metáforas:

“O assunto não é de prólogo, mas de epílogo.” (Rosa, 1970a, p.222)

“Seu sorriso era um prólogo.” (idem, 1967, p.22)

“Saiu de lá já meio proparoxítono.” (ibidem, p.101)

“Infelicidade é questão de prefixo.” (ibidem, p.76)

A originalidade do emprego de termos gramaticais para exprimir o novo e o inusitado é completada, em alguns casos, com a expansão do termo de comparação da metáfora:

“A poesia caíra dele, para sempre, como o coto de seu umbigo dessecado. Era um homem pronominal. Fazia questão de estória e espaço.” (idem, 1969a, p.35)

“E gritava, com uma voz de ação, superlativa.” (idem, 1972, p.126)

A estreita relação entre os planos do conteúdo e da expressão, buscada por Saussure ao estudar a poesia clássica e por Starobinski (1974) ao ampliar a ocorrência dos anagramas saussurianos para qualquer tipo de poesia e, ainda, por Jakobson, que reconhece a paronomásia em qualquer tipo de texto, também faz parte da plataforma poética do autor de *Grande sertão: veredas*. Na entrevista a Lorenz trata da importância da escolha do plano de expressão no texto literário: “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. Não juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (Rosa apud Lorenz, 1973, p.344).

Guimarães Rosa aponta, no excerto, o que Jakobson, na esteira de Saussure, propõe como princípio da poesia. No conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana* (Rosa, 1982), por exemplo, temos muitos exemplos dessa concepção teórica em que a rica elaboração linguística do plano da expressão atualiza o sentido, lembrando os anagramas saussurianos. O trecho dessa narrativa que examinamos – bem como os comentários do escritor a propósito dele em carta à tradutora para o inglês, Harriet de Onís, na parte deste livro sobre duas boiadas (de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa) – é comprovação clara do que dizemos.

A teorização da sua escritura encontra-se também, entre outros documentos que fazem parte da série Correspondência do Fundo João Guimarães Rosa, em outra carta, datada de nove de fevereiro de 1965, à mesma tradutora. Nesse caso, o autor, preocupado com as dificuldades apresentadas na tradução para o idioma inglês do trecho de “São Marcos” (*Sagarana*) que, na edição de 1982, vai da página 233, linha 13, até a página 234, linha 36 – em que há um pequeno, mas bastante rico, ensaio de teoria literária encaixado na história –, aponta o seu significado e a importância para a sua poética.

É importante tal destaque do escritor para essa passagem nem sempre compreendida pela crítica. Pode ser que ela é que tenha levado, por exemplo, Álvaro Lins (1983, p.241) a incluir esse conto entre as composições frágeis de *Sagarana*. Na carta mencionada, salienta-se que o ensaio incrustado no conto assume significado autônomo no texto e tem-se ainda a explicação para isso, pois é a *platform* rosiana: “Trata-se de resumida declaração, intercalada na novela, de minha ‘platform’ de escritor (pelo menos de uma parte), de uma concepção de arte: de escrita e POESIA. Em verdade, equivale a um *pequeno ensaio* encaixado na estória [...]” (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965, maiúsculas e grifo do autor). E acrescenta: “[...] o autor quer explicar, é sua crença no poder misterioso das palavras – no poder da palavra – independente de seu simples e mero significado” (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965).

Essa carta a Harriet de Onís é uma constante reflexão sobre o plano da expressão, mas é nos dois últimos parágrafos que Guimarães Rosa assegura o valor que atribui à poética da forma:

[...] nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual, das palavras, quanto a “eficácia sonora” delas; e mais as alterações *viventes* do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subteis. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965, grifo do autor)

Para fugir do lugar-comum, além da elaboração do plano da expressão, o escritor desconstrói fórmulas estereotipadas. Testemunham tais desconstruções algumas passagens da correspondência em que o autor determina seu significado, explica sua origem e esclarece a função na obra: esse procedimento é utilizado para conseguir maior efeito expressivo e mesmo obter um tom de humor (Nascimento, 1987). Segue-se um exemplo da obra ficcional em que aparece a forma desconstruída e, logo a seguir, o trecho da carta em que ele se refere à matriz:

Porque, lá na capital, sabem montar à cossaca, em dois ginetes, e as duas facções são atendidas rotativa e relativamente. Enquanto isso, o tempo passa, o pau vai e vem, e folgam os filhos da sabedoria. (Rosa, 1982, p.187)

[...] O PAU VAI E VEM, E FOLGAM OS FILHOS DA SABEDORIA. Há um provérbio brasileiro que diz: “Enquanto o pau vai e vem, folgam as costas...” Supondo-se que alguém está dando pancadas nas costas do outro, com um pau, um cacete; enquanto o pau se movimentava para bater, as costas descansam. Se alegam, nos intervalos dos golpes. Nos intervalos dos sofrimentos ou importunações, a gente aproveita para ser feliz. Modifiquei o provérbio com sentido óbvio. (Rosa, FJGR; carta de 8/10/1964 a Harriet de Onís, maiúsculas do autor)

Para Guimarães Rosa, a busca e a criação da forma precisa revitalizam a linguagem que, desgastada pelo uso, perde o poder expressivo e se torna clichê. A constante fuga do lugar-comum tem a finalidade de tirar o leitor da inércia, despertando-o para a poesia. Além disso, o escritor retoma o que havia escrito ao tio Vicente, ou seja, que o artista também tem a obrigação de fazer que o público tenha seu “gosto” melhorado: “Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo da inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos! Acabarão aceitando” (Rosa, FJGR; carta de 3/4/1964 a Harriet de Onís).

E é por isto – para termos um livro vivo, ativo, um livro novo mesmo – que temos de fugir do habitual, eliminar o raso costumeiro, condenar o lugar-comum; em suma: evitar tudo o que o leitor preguiçoso espera ao autor preguiçoso. Mas, nós não somos assim. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965 a Harriet de Onís)

Outro princípio da sua poética, como visto, é o conhecimento das coisas e dos objetos e a procura da palavra exata que os nomeie com precisão. Até situações corriqueiras, como a visita ao zoológico, propiciam ao escritor novos saberes: “E, mesmo para mim, depois dessa experiência, desta mágica aventura, passei a saber coisas novas a respeito do ouriço e da folha de faia” (Rosa, FJGR; carta de 12/6/1963 a Mário Calabria).

A busca da forma perfeita revela-se também nas frequentes consultas a dicionários que levam o autor a descobrir enganos e a fazer correções e sugestões ao dicionarista, como ele expõe em carta a Harriet de Onís:

Aqui, como em outros pontos, o termo “rancho” foi traduzido por “shack”, palavra que vem traduzindo também “cafua”. Como essas designações aparecem com grande frequência em meus livros, gostaria que as precisássemos. “Cafua”, cabana, choupana, penso que se traduzem bem por “shack”, por “hut”. “Rancho”, porém, (que, aliás, não está bem definido no *Pequeno dicionário da língua portuguesa* – e vou falar com o Autor que o corrija na edição próxima), é uma construção rústica diferente: é um abrigo simplíssimo, no campo, sem paredes (ou às vezes só com uma parede), apenas com quatro esteios e um teto de capim seco ou de palha de coqueiro, só excepcionalmente de telhas (quando, então, se chama telheiro). (Rosa, FJGR; carta de 9/5/1959)

Para Roland Barthes (1970, p.22), a procura da palavra exata é também um princípio literário: “[...] aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinação com uma linguagem que é sempre anterior. [...] toda a tarefa da arte é [...] retirar da língua do

mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata”. Interessante notar que a metáfora da relação amorosa ilegal – lexicalizada pelo termo “concubinagem” para figurativizar a relação do escritor com a linguagem – é também utilizada por Guimarães Rosa, que emprega o sintagma nominal “casal de amantes”:

Minha língua e eu somos um casal de amantes, que juntos procriam fervorosamente, mas ao qual se recusou até hoje a bênção eclesiástica e científica. Mas como sertanejo, não ligo para a falta de tais formalidades. Minha amante para mim é mais importante. (Rosa apud Lorenz, 1973, p.344)

Conclusão

Nos excertos de textos não literários e literários de Guimarães Rosa que levantamos, examinamos e aproximamos, reconhecemos determinadas posturas teóricas dos autores com os quais buscamos fundamentar o conceito de poética que utilizamos, em especial, no que diz respeito à língua, um dos pontos fulcrais de seu posicionamento quanto à arte literária.

No entanto, levantamos também, nos escritos selecionados, modos de ver do autor de *Estas estórias* acerca de várias dimensões da literatura, como o que considera como a sua missão e a de todo artista: privilegiar o homem na sua universalidade. A seu ver, esse é o princípio do que ele denomina a sua metafísica que se alia à linguagem poética, a ponto de avaliar como de menor importância a realidade sertaneja representada em sua obra bem como as histórias para colocar, no ápice, a poesia e o “valor metafísico-religioso”.

Constatamos também que, para Guimarães Rosa, a criação literária não deve se deixar levar pela subjetividade e, ao mesmo tempo, a ela o autor deve dedicar tempo, labor, paciência. Ademais, é dever do escritor elevar o gosto do leitor, não barateando a própria obra. As qualidades do artista são elencadas por ele na seguinte ordem: humildade, independência, coragem, sinceridade, paciência. Outro

ponto que se destaca nos juízos rosianos sobre a sua produção e a do escritor em geral é a necessidade de criar histórias que não tenham os “erros e volteios” da vida, ou seja, nelas, tudo deve ser arranjado, encaminhado para um final.

Para o autor de *Ave, palavra*, como pudemos verificar, a língua constitui um todo virtualmente organizado que está à disposição de qualquer escritor ou falante, que dela pode se utilizar para atualizar vocábulos ou expressões já fossilizadas pelo uso ou criar novos modos de expressão a partir de matrizes linguísticas já existentes ou mesmo cunhar novas (Nascimento, 1979).

Outra questão fulcral da sua poética é a busca do amálgama perfeito entre plano da expressão e do conteúdo para construir um microuniverso, uma narrativa única. O paralelismo entre som e significado, arrolado por Saussure e Starobinski como princípio fundamental da poesia, é ampliado por Jakobson, que toma a noção de poesia desses teóricos que o precederam e postula um conceito moderno de texto, anulando a distinção entre prosa e verso. É a mesma concepção de Guimarães Rosa e sua obra é um exemplo vivo da inexistência de barreira entre a prosa e a poesia. No dizer dele, seu texto é “sono-plástico” (Rosa, FJGR; carta de 11/12/1963).

Pondo em prática esses e outros procedimentos, o escritor mineiro cunha neologismos, quebra automatismos da norma gramatical e cria, a partir do sistema da língua, um subsistema, do qual o bom leitor tem de tornar-se coautor para interpretá-lo.

O ato de incorporar, na obra de ficção, juízos teóricos sobre a literatura é uma inovação na tessitura textual, procedimento presente em autores da modernidade, e, como a deles, ao voltar-se para si mesma a produção rosiana é literatura e metaliteratura.

O breve e limitado exame aqui realizado das posições teóricas e dos conceitos emitidos por Guimarães Rosa é indicativo de que, a partir de determinados escritos não literários e literários, podemos propor a constituição de uma possível poética, entendida como certa fundamentação da atividade literária, ampliando cânones sedimentados. Citamos novamente Todorov (1979, p.251) para apontar a importância da reflexão sobre o dizer poético de escritores:

Ao determinar os traços universais da literatura numa obra particular, não se faria mais do que ilustrar, até o infinito, premissas preestabelecidas. Um estudo de poética, pelo contrário, deve fornecer conclusões que completem ou modifiquem as premissas iniciais.

É cada vez menos raro encontrarmos autores de literatura que também são teóricos ou que, pelo menos, emitem juízos teóricos ou teórico-críticos, como Guimarães Rosa. É o caso de Maiakóvski, Paul Valéry, Umberto Eco e, entre nós, Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac e Mário de Andrade, para ficarmos apenas numa relação mínima, não baseada em um critério específico. Tal atividade provém da necessidade de refletir sobre a própria produção, de explicá-la, de defender determinados pontos de vista. Porém, Guimarães Rosa amplia o universo da reflexão artístico-literária, atingindo a dimensão vital e a ética.