

A poesia de convergência e a imagem especular em Guimarães Rosa

The poetry of convergence and the mirror image in Guimarães Rosa

Érica Alves Rossi¹

RESUMO: Filiado a um contexto literário em que o poeta busca a reconciliação entre o “eu” e o universo sem rejeitar a consciência do fazer poético e a renovação da linguagem, os poemas de Guimarães Rosa em *Ave, Palavra* aproximam-se do que Octavio Paz denominou de “poesia de convergência”. Tal visão analógica metaforiza-se nos poemas por meio do mito de Narciso e por imagens que associam o reflexo e o encontro do Outro como forma de conhecer a si mesmo. O presente trabalho objetiva apresentar uma leitura das referidas composições poéticas examinando como a analogia se estabelece, aproximando-as das demais produções de Guimarães Rosa, identificando-as, não como acidente na obra o autor, mas como produção portadora das inquietações que acompanham o artista em sua trajetória literária.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Poesia de convergência; Poesia moderna.

ABSTRACT: Affiliated with a literary context in which the poet seeks reconciliation between the self and the universe without rejecting the consciousness of the poetic process and the renovation of language, the poems of Guimarães Rosa in his book *Ave, Palavra*, are close to what Octavio Paz called "poetry of convergence." Such analogical point of view turns into metaphor in the poems through the myth of Narcissus and images that associate a reflexion and the meeting with the Other as a way to know yourself. This work presents a reading of these poetic compositions by examining how the analogy is established, relating those poems to his other works, identifying them, not as an accident in his trajectory, but as a work that carries Guimarães Rosa's concerns explored in his literary career.

Keywords: Guimarães Rosa; Poetry of convergence; Modern poetry.

INTRODUÇÃO

A literatura produzida por Guimarães Rosa é herdeira de valores e tendências que marcam as produções artísticas do século XX. Octavio Paz (1993) caracteriza esse momento literário como esmaecedor de uma “tradição da ruptura” instaurada na modernidade. Concebe

¹ Mestre em Estudos Literários pela UNESP - Araraquara. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. E-mail: erica_a_rossi@yahoo.com.br

a poesia deste final de século como misto de herança e negação dos movimentos romântico e de vanguarda e acredita que, diferentemente do pensamento clássico que prestigiava o passado como paraíso natal que um dia abandonamos e da concepção moderna de futuro como terra prometida, a nova estrela é a do agora. Presente em todos os momentos da poesia, mas intensificada no fim do século passado, a arte poética contemporânea configura-se como reconciliação das duas metades da esfera: o corpo e a alma, o presente e o passado, o eu e o tu, na busca do poeta pelo encontro com o seu “eu” cindido. Tal poesia “busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência” (PAZ, 1996, p.56-57).

No entanto, convive também nesse novo artista o fascínio pelo conhecimento, pela inovação, tomado forma através da experimentação estética e da apropriação do fazer poético como seu objeto de inspiração. A nova poesia seria a herança do diálogo entre dois extremos advindos da produção romântica: a analogia e a ironia. A analogia “[...] se insere no mito; sua essência é o ritmo, quer dizer, o tempo cíclico feito de aparições e desaparecimentos, mortes e ressurreições”. Gêmea adversária, a ironia “é a manifestação da crítica no reino da imaginação e da sensibilidade; sua essência é o tempo sucessivo que desemboca na morte” (PAZ, 1996, p.38). Cipro (2007) analisa tais conceitos em Paz e destaca que enquanto a ironia pressupõe separação e privilegia a alteridade, a analogia restabelece a unidade entre palavra e mundo pela identidade do eu e do outro, definida por Paz como *otredad*, que se caracteriza por uma luta incessante do poeta contra o isolamento moral, recusando os limites impostos pela consciência. As duas vertentes, analogia e ironia, concretizam-se nos poemas rosianos por meio da busca da identidade a partir do outro e da consciência do fazer poético, da metapoesia, em especial nas composições poéticas de *Ave, Palavra*.

Muitos desconhecem que Guimarães Rosa tenha textos escritos em verso, embora *Magma* seja um conjunto de poemas com o qual recebeu, em 1937, o primeiro prêmio em concurso realizado pela Academia Brasileira de Letras, mas apenas publicado em 1997. Composições poéticas reaparecem em *Ave, Palavra* (ROSA, 1970), obra de gênero híbrido e também de publicação póstuma que reúne poesias do autor inicialmente publicadas no jornal carioca *O Globo* entre os meses de fevereiro e julho de 1961.

Apresentamos neste trabalho uma análise dos poemas de *Ave, Palavra* partindo da concepção de que se filiam ao que Octavio Paz denominou de “poesia de convergência” – tipo de produção em que o poeta se volta para a busca da reconciliação entre o “eu” e o universo, à procura do autoconhecimento, sem rejeitar, porém, a consciência do fazer poético e o papel

transformador que possui a linguagem. Delimitaremos nosso estudo às produções poéticas da coletânea que apresentam uma visão analógica, examinando, ainda, a presença recorrente de temas que as aproximam das demais produções do autor, de forma a ressaltar como se harmonizam com sua narrativa. Ao analisar os poemas, encontramos a utilização constante de imagens que nos reportam ao mito de Narciso. A figura do viandante e a presença de um eu poético que se indaga à procura de sua identidade também surgem com bastante frequência em *Ave, Palavra*. Reina, dessa forma, o tom reflexivo, existencial que, quando não apresentado como inquietação do próprio eu poético, reveste-se da forma da narrativa. Os poemas analisados estão aqui agrupados pela temática, embora no livro sejam apresentados filiados a anagramáticos (pseudônimos criados pelo autor). A fim de aproximarmos tais poemas das demais publicações de Guimarães Rosa, valer-nos-emos de estudos científicos, sobretudo os que contribuem para a visão geral da obra do autor.

O MITO DE NARCISO: PEQUENA ILUSTRAÇÃO DE POSSÍVEIS LEITURAS

O mito de Narciso tornou-se fonte de investigação psicanalítica, ciência que conquista lugar privilegiado no século XX. É utilizado por Lacan para explicar a origem mítica do “eu” em sua dialética com o outro imaginário, semelhante, e com o Outro, simbólico. Cambeiro (2003, p. 531-532) baseia-se em sua teoria para analisar o conto rosiano “O espelho”. Diz que, diferentemente do sujeito da certeza cartesiano, o “eu” no pensamento psicanalítico não está constituído inicialmente, e ressalta que a realidade humana é formada pelos campos do imaginário, do simbólico e do real. Pondo-a frente ao espelho, a criança reconhece sua própria imagem, que se dá através do outro maternal. Em um segundo momento, “ela dialeticamente se volta para o Outro, para o simbólico, para o cultural, em busca de espelhos para constituir laços sociais. Esses ideais acompanharão o sujeito por toda a sua vida.

Também influenciado por Lacan, Labastida (2003) afirma que Narciso não reconheceu sua imagem no espelho, representado pela água da fonte; apaixonou-se não por si mesmo, mas por outra imagem que ignora a identidade. O autor destaca a importância da construção de imagens para a constituição do eu: “*El hombre se hace persona sólo en la medida en que crea o inventa su imagen. [...] todo cuanto ponemos sobre nosotros, el traje, la máscara, el cabello, el gesto, la palabra (oral o escrita), la poesía, todo, se anuda en la construcción de la imagen de sí mismo*”. Quanto à poesia, completa: “*Diré que el agua es al espejo lo que el poema a la*

voz del poeta: hace que el poeta se mire a sí mismo” (LABASTIDA, 2003, p.36-37).

Refletindo a respeito da presença do mito de Narciso na obra rosiana, Araujo recolhe diferentes versões da história que, no entanto, convergem a uma leitura semelhante. Levanta dois pontos a serem observados em relação a esse mito: o primeiro é a ligação do olhar, do “ver-se a si mesmo” com a morte. “O narciso aparece, [...] desde a mais alta Antiguidade, como uma flor sedutora, fascinante, enfeitiçante, que pode levar à paralisia e à morte.[...], o próprio nome da flor – *narkissos* – viria de *narke*: entorpecimento, narcose”. O segundo ponto é a ligação do olhar, do ver-se a si mesmo com o amor. Narciso, “não se dando conta de que via sua própria imagem, apaixonou-se por si mesmo e morre de amor à beira da fonte [...] Por castigo de Eros, cai numa espécie estéril de amor. Seu castigo, e nisto todas as versões são unânimes, será uma espécie de loucura – não perceber que o objeto de seu amor é ele mesmo [...], não se reconhecer. [...] Narciso desconhece-se como outro” (ARAUJO, 1998, p.20-23).

A metamorfose de Narciso em flor, ao final da narrativa, representa uma regressão do homem ao inconsciente, ao não-humano. Eis aí um paradoxo: é através do reconhecimento de Narciso na imagem e como imagem que se dá a regressão. No entanto, ao narrar as metamorfoses de Narciso, a história mergulha no universo metafórico da literatura, da consciência humana. “A morte de um mundo – da loucura – é o nascimento do mundo da *palavra*, das imagens, do contar, do falar, do interpretar, das coisas significadas – do *mitein*. É o mundo do homem humano” (ARAUJO, 1998, p.24, grifos do autor).

A busca de apreender esse homem humano em sua travessia é tema recorrente na obra rosiana. Através de imagens que nos reportam ao mito de Narciso, o autor busca, em poemas de *Ave*, *Palavra*, criar um eu poético que procura reconhecer seu verdadeiro ser. Tal reconhecimento dá-se, muitas vezes, por meio do outro, que lhe propiciaria a possibilidade de vislumbrar-se. O outro é representado aqui pela amada, pelo ser divino e pela palavra literária, que lhe propiciarão a travessia, conferindo ao poeta a capacidade de transcendência.

O ESPELHO COMO REFLEXO DA LITERATURA

No conto “O espelho” de *Primeiras Estórias* (ROSA, 1972), ao contrário de Narciso, o protagonista teme a própria imagem, “[...] reconhece sua irrealidade, figura de sua mortalidade, procura algo melhor, quer encontrar a verdade por detrás da imagem, [...] a eternidade, a totalidade” (ARAUJO, 1998, p. 25). Também duvidando da imagem oferecida

pelos espelhos, no poema “A ausente perfeita”, o poeta anseia pelo encontro com algo que, reconhece, está oculto por detrás deles. Tal objeto de desejo é, a princípio, inacessível, mas o “eu” declara poder presentí-lo em momentos singulares:

Mal refletida em multidão de espelhos,
traída pela carne de meus olhos,
presentida
uma ou outra vez, quando
consigo gastar um quanto da minha
pesada consolação transitória –
poderás ser:
a ave,
a água
a alma? (ROSA, 1970, p.87)

O poeta aqui reconhece a irrealidade da imagem refletida em espelhos, reconhece sua mortalidade. Os versos são livres e ao longo da leitura, imagens e sensações são experimentadas pelo leitor: inicialmente, pinta-se um cenário de grandes dimensões, alimentado pela “multidão de espelhos”, que, segundo o eu poético, reflete imprecisamente o ser amado. No segundo verso, a atenção volta-se aos olhos do eu poético, e deles o que se destaca é a sua propriedade física para, assim, conotar seu olhar ainda bastante mundano: “traída pela carne de meus olhos”. O terceiro verso, constituído de uma única palavra, “presentida”, por estar, assim, isolada, faz com que o leitor dê uma pausa na leitura e lhe possibilite sentir seu significado, como a reviver tal sensação um dia experimentada. Os breves momentos de intuição vividos pelo eu poético que o aproxima do Outro, objeto de desejo, são, dessa forma, compartilhados com o leitor, pois através da linguagem do poeta, pode recriá-los. Octavio Paz diz que a linguagem poética, através da imagem, reproduz o momento da percepção e coloca-nos diante de uma realidade concreta. “A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la” (PAZ, 1982, p.137).

Quanto ao agramaticalismo dos versos, essa é uma das características da poesia contemporânea. Os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. Cada verso é uma imagem, e o poeta, ao afirmar os poderes da versificação acentual ante os artifícios do metro fixo, proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e o triunfo da analogia sobre o pensamento lógico (PAZ, 1982, p.90).

Assim como em “A ausente perfeita”, o protagonista de “O espelho” também reconhece a capacidade ilusória dos espelhos e adverte seu suposto interlocutor sobre o poder enganador dos olhos: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus,

não de mim. [...] Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo os espelhos” (ROSA, 1972, p.72). Tais referências lembram-nos a passagem bíblica de Coríntios, XIII: “Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança; uma vez homem feito, fiz desaparecer o que era de criança. Hoje, na verdade, vemos num espelho, de uma maneira confusa, mas então será face a face; mas então conhecerei como sou conhecido” (São Paulo. I Coríntios, XIII, 11-12).

O eu poético em “A ausente perfeita” quer ou busca reconhecer o que está impedido de ver. O que consegue, em alguns momentos, é *pressentir*. A palavra “pressentir” pode ser definida como “ouvir ou perceber ao longe, ou antes de ver; sentir influência de (coisa longínqua ou que não se vê)” (FERREIRA, 2004). Assim como testemunha o apóstolo Paulo, o poeta ainda vê de maneira confusa. Presente, em certos momentos, a presença dessa “ausente”, espera conhecê-la face a face, e supõe sua possível identidade: “poderás ser: / a ave/ a água/ a alma?”. Penetrando no pensamento religioso, verificamos que os três versos apresentados pelo poeta remete-nos a outra passagem bíblica, o batismo de Jesus Cristo nas águas do Jordão: “Tão logo batizado, Jesus emergiu da *água* e eis que os céus se abriram: ele viu o *Espírito de Deus* descer como uma *pomba* e vir sobre ele. E eis que uma voz vinda dos céus dizia: ‘Este é meu Filho bem-amado, que tem todo o meu favor.’ ” (São Mateus, III, 16-17, grifos nossos). A água, no rito batismal, representa a purificação, sinônimo de morte para o pecado e renovação para a vida no Espírito Santo. Dessa forma, o eu poético em “A ausente perfeita” anseia pelo seu renascimento. Ele ainda não transcendeu, mas presente, percebe antes de ver, já possui a consciência de sua mortalidade, de sua outridade. O eu lírico então vislumbra o autoconhecimento através do encontro com Deus. A presença divina faria com que ele transcendesse e tocasse sua alma. Em “Evanira!” (ROSA, 1970), espécie de esquete teatral encontrada em *Ave, Palavra*, Rosa associa mais uma vez o encontro com o divino e o reconhecimento do eu, e o faz ao narrar um desencontro amoroso. Nesse ínterim, divindade, alma e água unem-se para realizar o descobrimento pelo narrador de sua outridade:

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

FELIZ, E CONTUDO TODA PENETRANTE
- *não mais ausente*. (ROSA, 1970, p.33, grifos do autor)

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

A divindade, a transcendência representada pela figura da ave também surge em outras composições rosianas. Em “Substância”, conto de *Primeiras Estórias*, Sionésio apaixonou-se por Maria Exita, moça pobre e sem família que trabalha em sua fazenda quebrando, à mão, polvilho nas lajes. Ocupado com a plantação de mandioca e a produção de farinha e polvilho, Sionésio demora a notar Maria Exita que, segundo o narrador, é dona de olhos, “desses, de outra luminosidade” e de um sorriso “artes como um descer de anjos” (ROSA, 1972, p.153). No entanto, ainda que o fazendeiro se interesse por ela, custa a estar preparado para o amor: “Sionésio nem entendia.”. A luminosidade do olhar da moça confunde-se com o alvor do polvilho, e a incompreensibilidade de Sionésio é contraposta com a plenitude de Maria Exita. Quando, enfim, Sionésio é capaz de suportar a luz, de abrir os olhos e aceitar completamente a moça, torna-se possível a união de ambos: “Sionésio e Maria Exita [...] Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros” (ROSA, 1972, p. 156). Ao analisar esse trecho do conto, Araujo (1998, p.193) reconhece o “dia de Todos os Pássaros” como metáfora da ascensão dos filhos de Deus, por intermédio do Espírito Santo, à casa do Pai. Seu tradutor Edoardo Bizzarri interroga Rosa quanto ao significado de “pássaros” em *Cara-de-bronze* e o autor confirma sua relação semântica com o mais íntimo do ser: “‘*com seus pássaros*’ (em seu melhor? com toda a alma?) Sim. Exato” (BIZARRI, 1981, p.65, grifos do autor).

Podemos então entender que, em “A ausente perfeita”, a ave é o anseio do eu poético pela transcendência, pelo encontro com o divino. Paz defende o sagrado como uma totalidade da qual fazemos parte e ressalta a necessidade de nos debruçar para compreender a ele e a nós mesmos. Para penetrá-lo, é necessário que se dê o salto que nos faz atingir a outra margem. “O ‘salto mortal’, a experiência da ‘outra margem’, subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer. Mas ‘a outra margem’ está em nós mesmos.” (PAZ, 1982, p.148). O poeta busca aproximar-se do sagrado e atribui a tal aproximação a possibilidade do encontro

com a “ausente perfeita” que, sobretudo, leva-o ao encontro consigo. Tais elementos que encarnariam a suposta ausente reportam-nos, não apenas ao sagrado, mas ao eu do poeta. “Água” remete-nos ao mito de Narciso, ao ato de pôr-se frente a si mesmo. “Alma” pode referir-se à presença do outro, da amada ou do amado, além de ser o próprio poema uma maneira de o poeta olhar a si mesmo. Todas essas manifestações são formas de o homem voltar a sua origem, de alguma maneira, aproximar-se de sua essência. Paz (1982) destaca o sagrado, o amor e a poesia como manifestações de algo que é a própria raiz do homem.

Em “O aloprado” (p.53), empreende-se uma travessia cujo destino é o próprio ser. No entanto o salto realiza-se, torna-se possível a travessia ao encontro de si mesmo:

O aloprado
sai devagar
entra no mundo
fundo do mar.

Olha por tantas janelas
só em espelho está a olhar.

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

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

Logo de início, o título do poema chama-nos a atenção. No *Léxico de Guimarães Rosa*, o termo “aloprado” é definido como “mesmo que gamado: *encantado, cativado*” (MARTINS, 2001). Em linguagem popular, remete-nos a “muito inquieto, muito agitado; amalucado” (FERREIRA, 2004), por extensão, alguém que se excede em seus atos. É importante considerar a pesquisa sobre o termo *excesso* feita por Araujo. Na análise do conto “Soroco, sua mãe, sua filha”, a pesquisadora cita Starobinski ao mencionar os diversos sentidos da palavra excesso. No latim da Bíblia, *excessus vita* é a saída da vida, a morte, e num breve momento de encantamento, de visão, a alma pode livrar-se de seus laços: é o *excessus mentis*, equivalente do *extasis* do texto grego. Starobinski cita duas passagens bíblicas em que Pedro cai em êxtase e tem uma visão: *Vidi in excessus mentis*. Nesse caso, o excesso é “[...] um transporte, um delírio e pode ser compreendido de acordo com a tradição platonizante, como um privilégio da alma possuída pelo entusiasmo, libertada dos laços corporais pelo furor” (ARAUJO, 1998, p. 66). Assim como Soroco, o aloprado tem, então,

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

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

Proença (1959, p.207) ressalta a importância do mar em Grande Sertão: Veredas. “Romance de rios, romance de afluentes espriados no sertão, sem saída para o oceano, o mar nele aparece como o grande desconhecido, mistério que se associa à morte, à eternidade, ao fim de tudo, quando a vida deságua no infinito”. Podemos entender que o aloprado sai em busca de conhecer o que há de mais íntimo em si, os mistérios da alma em direção à transcendência, onde a vida vence a morte e deságua no infinito. Starobinski (apud ARAUJO, 1998, p.66) associa também o significado de excesso com a produção poética de grande valor estético: “o excesso é a marca da superioridade e define a distância entre o julgamento dos espíritos comuns e a beleza poética, que se esconde deles. Esta poesia é ‘a boa, a excessiva, a divina’... Tem por efeito suscitar, como um eco, um mesmo excesso naqueles que a escutam como convém”. Considerando o poema como espelho do poeta, o aloprado poderia figurar também aquele que possui a capacidade de aprofundar-se no mundo da palavra, em quem está desperta a capacidade de apreciar a beleza estética.

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

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

O que a moça quer ouvir
o moço sabe contar:

ah, se ele a visse agora,
bem que havia de parar.

Atrás da vidraça, a moça
deixa o peito suspirar:
O moço passou depressa,
ou a vida devagar?

Nesse poema de Rosa, a moça espera, aguarda o já vislumbrado, o moço, *ainda não vê*. A imagem especular é representada através da vidraça, meio fracassado de comunicação entre os jovens. “Vidraça” aproxima-se muito do sentido de “janelas” em “O aloprado”. Ela possibilita que a moça “espie” o moço, que o reconheça como seu par, ao mesmo tempo em que impede que o moço a veja. Ao utilizar *moço* e *moça*, além de ratificar o ritmo binário dos versos e o uso de conjunção alternativa como título, o poeta realça a complementariedade entre ambos, o que se atualiza no poema por meio da segunda estrofe: “O que a moça quer ouvir/o moço sabe contar:/ ah, se ele a visse agora,/ bem que havia de parar”.

A estrofe citada lembra-nos um trecho do conto “Substância” em que o narrador afirma que o amor de Sionésio e Maria Exita é plenamente possível, mesmo antes de estarem conscientes disso: “Sem embargo de que ele, a queria, para si, sempre por sempre. E, ela, havia de gostar dele, também, tão certamente” (ROSA, 1972, p.154). Diferentemente da moça, o moço não consegue ver através da vidraça, não é capaz de reconhecer o outro. Enquanto o aloprado “vai devagar”, o moço passa depressa, o que lhe impede a contemplação. A pressa de Sionésio também lhe dificulta ver a transformação da menina “feiosinha” em bela moça, faltando-lhe “folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (ROSA, 1972, p.151).

A moça, pelo contrário, aguarda, contempla a face do outro, porém é necessário que seja reconhecida. A imagem especular surge no poema ao se repetir o primeiro verso alterando sua ordem. Primeiramente diz: “A moça atrás da vidraça”. Reitera-o na última estrofe, porém com o sintagma “a moça” no final, mimetizando o posicionamento do personagem na imagem construída: “Atrás da vidraça, a moça”. A recorrência do verso faz com que nos atentemos a ele, tornando-se, assim, mais significativo o deslocamento do sintagma.

Em “Ou...ou”, a moça espera, “deixa o peito suspirar”. Maria Exita também aguarda o amor de Sionésio: “a hora era de nada e tanto; e ela era sempre à espera” (ROSA, 1972, p.156). Porém, o reconhecimento recíproco não se realiza, e seu desfecho é uma indagação sobre o motivo do desencontro: “O moço passou depressa,/ ou a vida devagar?”.

“Ária” (p.174) é outro dos poemas rosianos em que a imagem especular está presente.

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

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

O sétimo verso surge como uma quebra no desenrolar do poema, funcionando como uma reflexão, uma sentença de tom conclusivo ante os três versos anteriores: “Vida que o viver consome”. Ainda que o poema possua diversa acentuação rítmica, tal verso destaca-se por sua natureza prosaica (com acentuação na 1ª, 3ª, 5ª e 7ª sílabas poéticas), acentuando o tom filosófico. Os próximos quatro versos voltam a explorar o recurso imagético e a figura do rio ressurgem: “Um rio, e, do rio à beira,/ tua imagem. Minha voz./ A cachoeira/ diz teu nome”.

A imagem apresentada pelo poeta nos dois primeiros versos recria o encontro de Narciso com seu reflexo. No entanto, não é à beira do lago que o eu lírico contempla sua imagem, é, ao gosto rosiano, à beira do rio. Em *Grande Sertão: Veredas*, é possível reconhecer o vínculo construído por Rosa entre rio e personagem, a destacar o protagonista Riobaldo, rio-baldo, o qual, segundo Proença (1959, p.179), “[...] as fases de sua vida encontram reflexo no rio”. Em “Ária”, o rio propicia ao poeta a contemplação do objeto de desejo. O termo surge duas vezes no mesmo verso, produzindo um efeito visual de aproximação: “Um rio, e, do rio à beira”. Tal construção garante movimento ao verso,

possibilitando a sensação de estar acercando-se da beira e contemplando a imagem que, de acordo com o poeta, corresponderia a do bem amado. Porém, ainda que veja a imagem do outro, é a sua própria voz que escuta: “tua imagem. Minha voz”.

Tal verso remete-nos à imagem de Narciso, à beira do lago, indagando seu próprio reflexo e obtendo somente como resposta a reprodução de seus próprios atos. Porém, o eu lírico de “Ária” parece não esperar pelo encontro carnal com seu objeto de desejo. Diz que, em meio ao “som” da cachoeira, há de ouvir a si próprio. A presença do ser amado dar-se-ia em forma de sons e imagem, e sua busca seria infundável. Ainda que a cachoeira garanta o permanente movimento, sobretudo porque a presentificação dá-se por meio do som, tal acontecer não objetiva progressão e, sim, contínuo retomar-se. O debruçar-se do eu poético à beira do rio, parece, dessa forma, conotar sua procura em confrontar-se, em estar diante de si. O nome que pronuncia reiteradamente, ao longo de sua vida, parece ser, na verdade, seu próprio nome, em busca de revelar os mistérios de seu ser. Essa busca, no entanto, dá-se por meio da evocação do nome, da palavra. É por meio da linguagem que o eu poético acredita poder aproximar-se do que deseja. À palavra o poeta confere o poder de reconhecer-se. Vale repetir o que nos diz Labastida (2003, p.37): *Diré que el agua es al espejo lo que el poema a la voz del poeta: hace que el poeta se mire a sí mismo.*

Os poemas até aqui apresentados são os que mais diretamente referem-se ao mito de Narciso. Porém, incluímos outros que, embora não façam alusão direta ao mito, também têm por tema a busca do autoconhecimento. Assim, em “Os três burricos” (p. 54), o poeta descreve a viagem de três burricos que são, na verdade, ele mesmo:

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

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

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

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

Pois a estrada por onde eu ia
findou. Agora, onde estou?

Já cheguei, e não sabia?

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

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

As estrofes em tercetos reproduzem a figura triádica construída pelo poeta: são sete estrofes de três versos cada. Na primeira estrofe, o poeta nos põe a par de sua viagem com os três “eus”, ele mesmo, e convida o leitor/ouvinte a acompanhá-lo. O poema possui um tom reflexivo, e já na segunda estrofe, o poeta questiona a direção de sua viagem: “Também não sei se é uma ida/ ao inverso: se regresso./ Muito é o nada nessa vida”. Haranaka (1981, p.34) associa as antíteses ida/regresso; muito/nada de tal estrofe com as reflexões feitas pelo narrador do conto “A terceira margem do rio”, como a indicar que o caminho percorrido pelo burrico seria o eterno retorno às origens já que, segundo o personagem do conto, “[...] esta vida era só o demoramento” (ROSA, 1972, p.36). No entanto, a estrutura do poema parece aproximar-se mais de outro conto de *Primeiras Estórias*. A tríade que marca “Os três burricos”, com os dois eus que o poeta carrega, lembra-nos “Soroco, sua mãe, sua filha”. Nesse conto, é narrada a história de Sororo que, por culpa da loucura, vê-se obrigado a internar sua mãe e sua filha em um hospício. O conto retrataria a ambiguidade do mundo em que “a velhice reflete-se na mocidade [...] As duas são as ‘diversidades’ da vida de Soroco, ‘pelo antes, pelo depois’, passado e futuro, começo e fim, mocidade e velhice, casamento e enterro, ‘uma de cada lado’, uma espelhando a outra (ARAUJO, 1998, p. 65).

Diz Rosa (1972, p.16, grifos nossos): “Soroco estava dando o braço a elas, *uma de cada lado*. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro”. Se observarmos o décimo sétimo e o décimo oitavo versos do poema, perceberemos que, além os textos assemelharem-se por ambos utilizarem a expressão “um de cada lado” - no poema relacionado aos dois “eus” que o eu poético carrega, e no conto, representando Soroco, sua mãe e sua filha - o espelhamento ressaltado no conto apresenta-se no poema através da posição da palavra *eu*, surgida nas extremidades do verso (uma vez embutida em “morreu”) e posicionada no centro do verso seguinte: “Três vezes terei chegado/ *eu* – o só, que não morreu/ e um morto *eu* de cada lado”.

Outro trecho semelhante é a estrofe em que o eu poético apresenta os dois eus como

mortos, mas que mesmo assim o acompanham, como a sinalizar sua culpa por algo: “Mortos, mas, vindo comigo a/ pesar. E carregar/ a ambos é o meu castigo?”. No referido conto (ROSA, 1972, p.16), o narrador relata como as duas mulheres, na visão dos moradores do lugarejo, tornaram-se um fardo na vida de Soroco: “aguentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso”. Araujo (1998, p. 65) afirma que a mãe e a filha de Socoro “são a dor das diversidades da vida caída”. Porém, elas não voltarão mais e quem vai “para longe, fora de conta” é Soroco, como a acenar para sua transcendência. No poema, os dois “eus” também surgem como as diversidades da vida do poeta. Ele se sente obrigado a carregá-los, mesmo mortos. A morte dos burricos remete-nos ao finito, à temporalidade, à transitoriedade da vida. No entanto, essa transitoriedade acompanha o eu poético, que não é capaz de despojar-se dela, do passado. A expressão “a pesar” lembra-nos foneticamente “apesar”: “Mortos, mas, vindo comigo/ a pesar...”. Dessa forma, o poeta busca o caminho do autoconhecimento, mas vê-se refletido em várias marcas do passado. Os dois burricos mortos nos sugerem imagens especulares que, de alguma forma, determinaram e determinam a construção do eu do poeta, são as imagens do outro que nos ajudam a construir nossa própria imagem. Porém, o que parece, é que, ao longo da busca pelo seu eu verdadeiro, o poeta foi, de certa forma, desconstruindo tais imagens, antes norteadoras, e que agora, mesmo não mais se identificando com elas, o acompanham como resquícios de sua personalidade.

O poeta de “Os três burricos” é um errante, vê-se “andando a esmo”, mas concebe sua ida como um regresso. O verdadeiro tempo seria, então, aquele que se retoma, o tempo original. É o tempo almejado, sua busca ainda não terminou. Quando chega ao fim da estrada e parece ter terminado sua caminhada, o eu poético volta a se questionar: “Sendo bem isso, ou então será:/ morto o que vivo está./ E os vivos, que longe vão?”. É preciso continuar a caminhada em busca da origem, da vida e da morte, percurso incessante do homem e da poesia.

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

Devoro- me de a mais a
imagem indesmanchável
desfazendo-me – eis e
vôs entes e sei – vagas
em mim despedaçadamente
vasto a

som sal soledade
aos
céu e céu
olhos leste-oeste olhos
onde entre onde
me movo
morro-me e
me arranco de ti
a ti: a
amarga.

“Mulher mar morte” é, junto com “A espantada estória”, um dos poemas mais herméticos de *Ave, Palavra*. Nele, Rosa utiliza uma linguagem mais próxima das tendências modernistas, em que os elementos visuais e sonoros são explorados intensamente. Fala de maneira enigmática e obscura, que ao mesmo tempo fascina e desconcerta o leitor. Hugo Friedrich (1978, p.15-16), diz que “esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é objetivo das artes modernas em geral.” A lírica moderna distancia-se de conteúdos claros, buscando uma criação autossuficiente e plurissignificativa, “[...] consistindo em um entrelaçamento de tensões absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos”.

Em “Mulher mar morte”, o poeta oferece-nos imagens insólitas, marcadas pela negação (“indesmanchável”, “desfazendo-me”, “despedaçadamente”); aponta para uma desconstrução total em que ele é o afetado, o que se converte formalmente no poema em sintaxe desestruturada e sugestões imagéticas isoladas. Friedrich aponta como um dos traços da lírica moderna a utilização de sintaxe desmembrada e reduzida a expressões nominais. Em toda a escritura do poema rosiano citado, não há frases sintaticamente estruturadas. Na maioria das vezes, é a semelhança sonora e a disposição das palavras no verso que apontam para uma possível significação. O sétimo verso, por exemplo, “som sal soledade”, apresenta-nos três palavras desconexas que não significar algo ao leitor se ele puder relacioná-las às três palavras que compõem o título, “Mulher mar morte”. Ambos, verso e título, aproximados analogicamente pelo recurso sonoro, possibilita-nos vislumbrar como tais elementos do título tornam-se presentes na memória do eu poético, associando mulher/som (referindo-se, possivelmente, à voz da amada); mar/sal e morte/soledade. Um verso do poema que adquire significado por meio das disposições das palavras, ao ser explorada a potencialidade visual de tais termos, é o décimo primeiro: “olhos leste-oeste olhos”. As duas ocorrências da palavra

“olhos” estão dispostas uma em cada ponta do verso, similarmente a sua disposição na configuração do rosto humano; as palavras “leste” e “oeste”, justapostas, lembram-nos extremos, num jogo de vai-e-vem que se assemelha à propriedade do globo ocular. Por meio dessa imagem, de caráter lúdico, o poeta aponta para a permanente busca que empreende ao longo do poema. Recurso semelhante com o mesmo fim de exaltar tal busca do eu poético encontra-se no verso seguinte: “onde entre onde”. “Entre” serve de intervalo à repetição da palavra “onde”, coincidindo com o real significado da preposição.

A questão sonora também é explorada em “Mulher mar morte”, que traz a aliteração da contínua nasal *m* já no título. Jakobson (1975, p.150-151) diz que “numa sequência em que a similaridade se superpõe à contiguidade, duas sequências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paronomásica. Palavras de som semelhante aproximam-se quanto ao seu significado”. O eu lírico, além de aproximar os elementos do título através da homofonia existente entre eles, perpetua-os ao utilizar recorrentemente as consoantes nasais *m* e *n*, ao longo do poema: “Devoro-me de a *mais a/ imagem indesmanchável/ desfazendo-me.../...vagas/ em mim despedaçadamente/ [...] me movo/ morrome e/ me arranco de ti/ a ti:a/ amarga*”. Tal recorrência figura como eco perturbador no eu lírico. A mente do poeta está povoada de *imagens*. Tais imagens têm o poder de “desfazê-lo”, através do povoar desses seres, “voos entes”, em sua mente. Essa ligação visceral entre a imagem do outro e a imagem de si mesmo estão no poema através de termos que se posicionam especularmente no texto. Em vários momentos, a mesma palavra é repetida antes e depois de outra: “Devoro-me de *a mais a*”; “*céu e céu*”; “*olhos leste-oeste olhos*”; “*onde entre onde*”; “*a ti: a*”.

Araujo (1998, p.57) ressalta a utilização desse mesmo recurso nas composições de *Primeiras Estórias*. Ao analisar “Famigerado”, a autora cita algumas recorrências - “O medo O”, “oh-homem-oh”, “que é que” - e reconhece-as como configuração gráfica e sonora do movimento especular. “A mesma palavra toma posição ambígua, antes e depois, no começo e no fim – uma refletindo a outra, em posição invertida, como num espelho. [...] esta sintaxe em reflexo repete-se, com insistência, por todos os contos da coletânea”. Dentre os poemas de *Ave, Palavra*, a incidência desse recurso também é significativa. Além de surgir em “Os três burricos”, no verso “*eu – o só, que não morreu*”, e nos já citados versos de “Mulher mar morte”, tal sintaxe de reflexo também está presente em “A espantada estória” (p.87) - “*O relógio o*” - sem levar em conta outras repetições, que nos parecem apenas tratar-se de recursos sonoros.

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

Mais um poema para reflexão: “Saudade, sempre” (p.85-86):

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

Logo no início, algo inesperado: o título, que nos parece nomear uma composição saudosista, reportando-se a um ser amado, por exemplo, introduz um poema cujo foco é o próprio eu lírico. Valendo-se de versos livres e brancos, versa-se sobre a existência de um eu transcendente, outro eu que está além do espaço e do tempo presente. O poeta utiliza recorrência de palavras e semelhanças fonéticas para assegurar a sonoridade da composição: “Sem *mim/ me* agarro a um tanto de *mim*”; “*Horas* são *outrora*”; “*muito em mim me faz*.”. A

aliteração de contínuas nasais parece ser mesmo o tipo preferido de Guimarães Rosa dentre as composições de *Ave, Palavra*, provavelmente devido as suas poesias, especialmente nesse grupo, voltarem-se para o eu, o “mim”. A recorrência às semelhanças sonoras entre as palavras torna-se, também, uma forma de revitalizá-las. No verso “Horas são outrora”, a semelhança sonora reaviva no leitor a origem do processo aglutinador que sofreu a palavra “outrora”, *outra hora*. Dessa forma, o poeta confronta dois termos que, ainda partindo de uma mesma raiz, apontam para distintos significados. “Horas”, no “aqui, já existente”, lembra-nos tempo medido, cotidiano, pressa, transitoriedade. Já a palavra “outrora”, por sua vez, acena a tempos outros, livres do imperialismo do relógio vivido no tempo presente; aponta não apenas para o passado, mas também para o futuro, “além-de”. Diz Guimarães Rosa em “Evanira!” (ROSA, 1970, p.44): “- A SAUDADE é necessária. A SAUDADE, o delicado sofrimento. A angústia/ que varre/ das folhas secas/ a árvore. A SAUDADE que sorri? A SAUDADE que avança. SAUDADE – é quando os semi-cegos tentam fazer-se olhos? *É quando começamos a desconfiar do tempo?*” (grifos do autor).

No verso anterior, “sobre tudo e abismo”, as palavras também são exploradas pelo mesmo processo de revitalização. Os termos “sobre tudo”, lembram-nos a forma justaposta formadora do advérbio “sobretudo”, definido como “principalmente, especialmente” (FERREIRA, 2004). Ao desconstruir a justaposição, que não mais conserva o sentido individual dos termos, o poeta reaviva tais significados, contrapondo-a com a palavra “abismo” que, ao contrário de “sobre tudo”, significa “lugar profundo, precipício.” (FERREIRA, 2004). Revitalizando-o, o poeta pode ressaltar a dupla face do ser, superfície e intimidade. A revitalização de termos como “sobre tudo” e “outrora” filia-se à prática e ao desejo rosiano de renovar a língua, devolvendo às palavras sua carga significativa.

Ainda em relação ao título, parece que ele nos aponta para outra composição rosiana. Em *Magma*, há um poema intitulado “Saudade” (ROSA, 1997, p.132) no qual Rosa já apresenta sua ânsia de descobrir-se em infinitas faces, de fundir-se em “uma só alma-corpo”. Alguns trechos parecem aproximar-se mais substancialmente da composição da maturidade. Na segunda estrofe, quando se refere à saudade do passado, do futuro e de todos os presentes vividos fora de si, lembra-nos o trecho aqui analisado de “Saudade, sempre”, em que o poeta refere-se aos tempos que o levam a aproximar-se do eu pleno, cuja referência são os versos “Horas são outrora/ além-de...”. O final da composição pertencente a *Magma* também dialoga com a ideia essencial de “Saudade, sempre”, ao construir uma imagem que funciona como o

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

A composição de *Ave, Palavra* tem o seguinte desfecho: “...O/ muito em mim me faz:/ som de solidão”. O poeta, com esse trecho, sugere que o enveredar-se cada vez mais na essência de seu eu leva-o a aproximar-se da solidão. Em entrevista a Günter Lorenz (ROSA apud LORENZ, 1973, p.329), Rosa afirma que a solidão é um passo para o infinito, para a plenitude do ser. Através dela, o ser humano pode enfrentar seus medos, se reconhecer. O diabo surge no discurso rosiano como o “outro” que nos leva ao conhecimento. “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística. [...] Provavelmente eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito”. O eu poético, então, aproximar-se-ia cada vez mais do infinito à medida que atingisse a mais íntima solidão, o mais íntimo de seu ser.

Ainda com título semelhante, outro poema: “Saudade, sempre (versão aflita)” (p.86):

Alma é dor escondida.
O coração existe
animal a um canto
- o triste.
Posso pecar contra ti
ingenuamente:
há fogo, o fundo
o instante; não,
o esquecimento
é voluntária covardia.

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

Friedrich (1978, p.16) acentua o caráter dissonante da poesia moderna. Diversos são os recursos que o artista desse período utiliza para exprimir tal dissonância. Dentre eles estão: “[...] traços de origem arcaica, mística e oculta contrasta[ndo] com uma aguda

intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo”. De acordo com o crítico, tais tensões são, em parte, formais “e querem, frequentemente, ser entendidas como tais”.

Em “Saudade, sempre (versão aflita)”, o poeta dá a impressão de estar dialogando consigo mesmo, pondo-se a versar sobre uma questão que o aflige. Inicia teorizando a respeito do que se supõe ser a saudade e, no oitavo verso, nega-se a si mesmo como a afugentar um pensamento que condena: “... não,/ o esquecimento/ é voluntária covardia”. Recorreremos a aproximações de tal poema com “Evanira!”, em busca de compreendê-lo:

Pensemos nos quatro primeiros versos. O poeta, ao filosofar sobre a saudade, diz: “Alma é dor escondida./ O coração existe/ animal a um canto/ - o triste”. Nesse trecho, o poeta versa sobre um estado latente de dor que a alma, o coração carrega. O adjetivo “escondida” e a construção imagética “animal a um canto” conotam um sentimento que subsiste silenciado, e que assim, escondido, traz a potencialidade de, em algum momento e por algum motivo, vir à tona. O narrador de “Evanira!” também fala da dor e a reconhece como presença substituidora da alegria ausente. Em um trecho em que expõe seu temor pelo distanciamento da saudade, vista como algo positivo, cita uma frase em inglês que diz: “*that joy, once lost, is pain*” (ROSA, 1970, p.39). “- o triste”, de que fala o eu poético, contrasta-se com “*that joy*”, de “Evanira!”. O eu poético parece rodear o universo da dor, uma existência em que a saudade, o estar em si, não se realiza. Os próximos dois versos apontam para a possibilidade de escolha do eu poético pelo erro, pelo pecado: “Posso pecar contra ti/ ingenuamente”. Porém, é apenas uma possibilidade, “posso pecar”, e ao ler os versos seguintes, constatamos que ela não se realiza: “há fogo, o fundo/ o instante; não,/ o esquecimento/ é voluntária covardia”.

O eu poético afirma que “há fogo”. Também em “*Evanira!*”, texto em que Rosa esboça bastantes definições de saudade, encontramos frases que associam saudade e fogo: “Às vezes, a saudade dá labaredas”; “Saudade – um fogo enorme, num monte de gelo”. Ao descrever sua “esperança insistente” em busca do amor, o narrador declara: “E a saudade, a fogo lento”. O eu poético de “Saudade, sempre (versão aflita)” hesita em manter-se na saudade, mas reconhece no “fundo” de seu interior, o fogo, a labareda que alimenta o sentimento. O esquecimento parece, então, covardia frente à evidência da saudade, da proximidade de seu “eu” verdadeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

REFERÊNCIAS

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

BIBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

CAMBEIRO, M. F. O espelho, reflexos, reflexões na obra de Guimarães Rosa. In:

DUARTE, L. P., et al. (Orgs.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003. p. 530-534.

CIPRO, I. A. *Os conceitos de analogia e ironia e a crítica de Octavio Paz*. Anais do Seta, Número 1, 2007.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HARANAKA, P. J. *Leituras de João Guimarães Rosa poeta*. 1981, 172f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1981.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 3. ed. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

LABASTIDA, J. El mito de Narciso en tres grandes poemas de los Contemporáneos. In: SERNA, J. R. de la. (Org.). *Antonio Candido*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.p.35-49.

LORENZ, G. W. Guimarães Rosa. In:___*Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de R. C. Abílio e F. de S. Rodrigues. São Paulo: E. P. V., 1973.

PAZ, O. *A outra voz*. Tradução de W. Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Prólogo ao tomo I. In: _____*La casa de la presencia: poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Econômica, Círculo de Lectores, 1998.

PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande Sertão. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p.153- 241.

ROSA, J. G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

Data do recebimento: 18/08/2014

Data da aprovação: 18/08/2014