

INTRODUÇÃO AO IMAGINÁRIO DE “EVANIRA!”, DE GUIMARÃES ROSA

Enivalda Nunes Freitas e Souza

Professora Doutora da UFU

eni@ufu.br

Publicado no jornal *O Globo*, em 26 de agosto de 1961, o texto “Evanira!”, posteriormente coligido em *Ave, palavra*¹, ao mesmo tempo em que enreda o leitor, pela atmosfera de magia e encantamento, provoca um experimentado desconforto e simultânea desconfiança por não se saber ao certo o que acontece e, principalmente, como acontece. Há um narrador-personagem que promete narrar o inarrável, e o faz numa linguagem tão cifradamente poética que seu sentido resiste às primeiras investidas. O desvelamento da história é facilitado pelo fato de o texto ser dividido por capítulos encabeçados por pequenas sínteses dos acontecimentos daquelas secções.

Em “Evanira!” não há, praticamente, um enredo, mas sensações condensadas que asseguram o efeito poético, de absoluta intensidade, que se instaura desde o início, impedindo, dessa forma, o encadeamento causal necessário ao épico. Em um cenário onírico, maravilhoso, dois seres são “trazidos todo o modo a um bosque”: ali se encontram e descobrem que se amam desde sempre. Com a inevitável separação, a Saudade começa o seu trabalho, impedindo que eles se percam. Juntos novamente, imploram que a Saudade jamais os abandone. De nítidas referências platônicas (reminiscência, andrógino), “Evanira!” também reatualiza mitos da tradição judaico-cristã (o casal primor-

¹ As citações de “Evanira” referem-se à ficção completa de Guimarães Rosa, volume II, editada em 1994, e serão indicadas apenas pelos números das páginas.

dial, o jardim sagrado), e resgata personagens do imaginário da literatura clássica, como a presença vivificante e celeste de Beatriz, os fantasmas abissais, mas iluminadores e tão desejados, de Perséfone e Eurídice. Esses elementos, pinçados do onírico, do inconsciente, criam um universo à parte, situado no *illud tempus* (o tempo da origem). Assim se inicia o texto:

E o ar. Eu estava ainda só, tudo estava só, ai-de-quem, ali, naquele incongruir, na interseção de estradas, multiversante eu – soez, joãpaulino, tediota – nos brejos do Styx. Apenas o que se imiscui em infusos antros e inigmias idades. (*Mas, eu, vinham-me.*) Minha vida: margens. (*Deus não estuda história. Deus expede seus anjos por todas as partes.*) Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, VÍNHAMOS – do jamais para o sempre. (p. 947)

As primeiras imagens dadas criam o espaço mítico-maravilhoso em que as sensações vão transcorrer e, não, propriamente, desenrolar. Há referência ao “ar”, um ar que lá existe, já fazendo parte da paisagem. Ao mesmo tempo em que o sujeito se inscreve num contexto de solidão e abismo, ele é amparado pela possibilidade da transformação e do trânsito, uma vez que sua vida é feita de *margens*, que evocam as travessias, também sugeridas *na interseção de estradas*. Na encruzilhada, “*no meio do caminho*” *desta vida*, o que lhe sobrevirá? Daí que esse “ar” que o circunda poder anunciar a ascensão, a espiritualização, a presença sobrenatural de uma entidade benévola que vai promover a mudança. Mas também pode ser o ar impuro, de enxofre, envolvendo o narrador de uma atmosfera pesada, que brota dos mundos íferos: o sujeito está *nos brejos do Styx* – o rio Estige, um dos cinco rios que circundam o Hades, separando o mundo dos mortos do mundo dos vivos. Sozinho, é como se pertencesse ao mundo tenebroso, do “jamais”, do que ainda não é. Sem o ser que o completará, a vida é, ainda, o que é para ser despertado e construído.

Mas esse ser sozinho, desorientado e consumido pelo tédio, consciente de sua condição erradia, *uma vez que está nos brejos do Styx*, fará um percurso de ascense a partir do momento em que lhe for dado a Amada (*Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, VÍNHAMOS*), não deixa de evocar os primeiros versos de Dante, *A meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura:/ estava a reta minha via perdida* (ALIGHIERI, 1998, p. 25), e sua caminhada rumo ao absoluto. Assim como Dante passa pelo Inferno e o Purgatório, retirando dali lições que o tornarão uma pessoa melhor, o Narrador de “Evanira!” passará pela árdua prova da saudade, sentimento de falta necessário à sua completude.

Anjos de Rosa e de Rilke

A estudiosa Kathrin Rosenfield, profunda conhecedora da literatura de língua alemã, aponta que é na metafísica de um poeta como Rilke que Guimarães Rosa encontra amparo para elaborar em suave e rigorosíssima arquitetura as divagações da alma, seu processo de ascese, de elevação, sempre marcado pelo remoto sentimento de “saudade”. Segundo Kathrin Rosenfield, “Rosa se inspirou na técnica rilkeana da ampliação de certos intensos sentimentos que são avassaladores e diáfanos como perfumes” (1997, p. 20). Rosenfield evidencia a presença desta técnica de Rilke em toda a obra de Guimarães Rosa, mas, a nosso juízo, a ampliação do sentimento, como ele aparece no poeta de língua alemã, está perfeitamente desenvolvida em “Evanira!”, muito em função do(s) gênero(s) que o sustentam.

Comentando o poema “Orfeu. Eurídice. Hermes”, de Rilke, poema que “marcou a sensibilidade do público europeu e brasileiro, tornando-se um modelo de complexo de saudades”(1997, p. 18), Rosenfield ainda diz o seguinte:

O fulcro desta poesia não é mais a história da descida ao inferno, dos sucessos e insucessos de Orfeu, mas a amplificação de uma certa qualidade de sentimento. Trata-se tão só do instante ínfimo e infinito do brotar do amor, do poder sem limite que certos estados de mágica expansão exercem sobre nós. A matéria inerte parece animar-se num tempo fora do tempo que se instaura imperceptivelmente e transfigura a ordem normal das coisas. Rilke nos transporta por inteiro para esta Presença... (...) O poema de Rilke capta e amplia o “quase-nada”, o “nonada” que é a essência poética: o que há de mais intenso e de mais evanescente na experiência, aqueles estados larvares e quase irrealis que alimentam nossas metamorfoses imaginárias e racionais. (ROSENFELD, 1997, p. 20)

A transcrição é longa, mas de extrema valia para quem não leu o poema/conto de Guimarães Rosa, uma vez que é justamente dessa imprecisão mágica, intensa e confusa que seu texto se alimenta. “Evanira!”, é uma história de amor e saudade que o Narrador traz “do chão do mar” (p. 952). E por buscar seu relato em tão abissais profundezas – as profundezas da memória e das sensações –, é que o Narrador, embora querendo narrar e mostrar, orienta-se pela fusão lírica, ao diluir contornos e seguir um itinerário vago e impreciso.

Imerso numa realidade que ignora as leis da razão (*Deus não estuda história*), um mundo em cujas profundezas as relações de causa e efeito são abolidas, o que leva a existência ser um enigma, o sujeito também toma parte desse enigma e se submete às mesmas leis: seu destino é um mistério e sua vida é tocada por uma força sobrenatural: *Deus expede seus anjos por todas as partes*. Essa referência a anjos, logo no primeiro trecho da narrativa, vai se repetir ao longo do texto, mas nunca de forma totalmente

esclarecedora: não sabemos quem são, o que fazem, quais papéis representam. As alusões a esse ente sobrenatural se desdobram:

...PILOTADO NESSE RIO/ POR ANJOS E LEIS E ALEGRIAS...(p. 947); (O tema do anjo:/ ...o Anjo (chegou e falou)...; Anjo novo. Nós – ; Anjo novo. (p. 948); (Um anjo só sente o amor como as árvores o orvalho?)(p. 949); Anjos como medusas/ a mais lírica entidade/ A EM MIM/ (- Amor...)(p. 950); Senhora, sinto-vos: o/ choque angélico.; A ARDENTE NEUTRALIDADE DE UM ANJO. (p. 952); A ETERNA AVENTURA/ profundamente anímica;/ SONHO FORÇADO/ - Anjo novo! – / trazia-nos.; (O anjo vem para dizer,/ não para discutir ou argumentar;/ nunca para pedir.)(p. 953); SANTA SAUDADE.../ Anjo novo! (p. 955).

Uma vez atraídos pela relação intertextual da obra de Guimarães Rosa com a de Rainer Maria Rilke, graças à arguta e sensível percepção da pesquisadora Rosenfield, encontramos nas *Elegias de Duíno* o tema paralelo do Anjo, que pode nos oferecer uma passagem de leitura para a ambígua e hermética presença do “Anjo” em “Evanira!”, ainda que, segundo a crítica, muito esforço tenha sido dedicado à compreensão do problema em Rilke, coisa que ainda não está totalmente resolvida, conforme atesta José Paulo Paes:

Não se trata, isto é certo, do anjo das Escrituras, o benigno mensageiro do Senhor que apareceu a Tobias e a que se refere a Segunda Elegia, tão-só para efeito de contraste, pois já dissera no seu verso de abertura: “Todo anjo é terrível”. Para Bowra, os anjos de Rilke “exprimem o absoluto da inspiração poética”, para Kassner, “são os filhos das núpcias do espaço absoluto com o tempo absoluto”, para Bollnow, seres hipotéticos que servem “para destacar com maior clareza a maneira de ser do homem”, e para o próprio Rilke, na carta que escreveu ao tradutor polonês das suas *Elegias*, criaturas em que “a transformação do visível em invisível (...) aparece já cumprida”, donde serem terríveis “para nós, suspensos ainda no visível”. (PAES, 1993, p. 28-29)

Como o Anjo de Rosa surge em diferentes situações e contextos, não deixa de encerrar uma idéia de metamorfose e de personificação dos estados anímicos do ser humano. Mas ele sempre será o mensageiro de algo desejado, a metaforização de uma interioridade incompleta que anseia pelo absoluto. Mesmo maus, os anjos são seres que transcenderam o estado aparente das coisas. Se Rosa acreditava na ressurreição do homem, esse renascimento passa, como quer Rilke, pela *transformação do visível em invisível*, algo da “realidade” que estaria resguardado para sempre dentro de nós mesmos. Nesse aspecto, o *invisível* de Rilke corresponde ao *indizível* de Rosa: um mundo transfigurado pela linguagem dos Anjos, a linguagem mítica da poesia que emerge das profundezas, ligada ao homem *ab origine*, revelando o princípio, quando *tudo era falante* e intenso.

Conforme o narrador afirma, *E aqui é só uma nossa experiência de sonho*, os anjos também fazem parte, muito naturalmente, do cenário onírico em que transcorre a narrativa, onde as pessoas vão desenvolvendo seus papéis pré-determinados. Como num sonho, sensações, fatos, pessoas vão surgindo como volumes de uma massa condensada, mas diáfana e leve, sem poder de fixação nem obediência aparente a uma lógica compreensível. Na introdução ao Capítulo I, temos: *Dois seres, trazidos todo o modo a um bosque, (...)* Essa idéia de não passarmos de atores aqui nesta vida – tão somente um palco de sonho –, é muito cara a Guimarães Rosa: está em *Grande sertão: veredas* como parte constitutiva das inquietações de Riobaldo, que se pergunta se não estaríamos aqui cada um representando um papel já seu. Se se concebe o mundo como uma teatralização, então os seres e as coisas têm uma natureza aparente revestida por “máscaras”, ocultando uma realidade mais profunda, que tem lugar no inconsciente. Ainda no capítulo I, ao introduzir o encontro dos dois, escreve: *Abro a paisagem*, como se descortinasse o cenário de um sonho e seus efeitos de deslocamento, bem como se apresentasse o encadeamento dos atos de uma peça.

Nesse abrir de paisagem, o Anjo, que antes era apenas referência conceitual, converte-se em personagem, mas não sem a observação de que *Um anjo vem sempre é do fundo da cena*. Neste momento, o anjo investe-se de autoridade enunciativa e representa a força espiritual superior e obscura, à qual se deve agarrar e subir, pois sua conotação é ascensional: o que vem do fundo traz consigo o impulso necessário para a subida. Com o anjo em cena, a alma torna-se *almíssima*. Mas com a inevitável separação, vem a saudade. Das várias tentativas de definição desse sentimento, uma é não menos que *anjos como medusas*. Ao hibridizar o ser espiritual com a terrificante medusa, habitante das regiões dos mundos íferos, para evocar o sentimento de saudade – belo, puro, essencial, iluminado e penetrante –, somos remetidos ao *Anjo Terrível* de Rilke: terrível porque encerra uma realidade, um conceito ou um sentimento que nossa compreensão não alcança, como podemos constatar na Primeira e Segunda elegias, respectivamente: *Pois que é o belo/ senão o grau do Terrível que ainda suportamos/ e que admiramos porque, impassível, desdenha/ destruir-nos? Todo anjo é terrível.*²; *Todo anjo é terrível. E no entanto, ai de mim,/ eu vos invoco, pássaros quase mortais da alma,/ por saber quem sois*³. Dor e gozo, vazio e plenitude, ausência e presença, obscuro e luminoso. Enfim, a saudade é para o Amado *a mais lírica entidade* (p. 950).

² Tradução da poeta e tradutora Dora Ferreira da Silva.

³ Tradução de José Paulo Paes.

Imaginário: contra a razão

Partir das estruturas simbólicas que precedem o pensamento racional do homem é um caminho apontado pelo próprio Guimarães Rosa para a apreensão de seu universo, uma vez que, pelo tema e pela linguagem, nenhum escritor o supera no campo do imaginário. Na lendária entrevista que Rosa concede a Günter Lorenz⁴, o escritor mineiro afirma que para compreender o homem é preciso uma literatura do irracional, do inconsciente e do desconhecido, porque ele crê na ressurreição do homem e no infinito. Completa: “Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável.” (p. 57)

Em Rosa, a passagem do épico para o lírico é feita naturalmente, conforme atesta o autor: “... convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia” (p. 35), pois ele acredita que no mundo já habita uma alma transcendente, lírica, a qual somente a palavra poética – reveladora –, é capaz de libertar. Conforme o autor, é esta vida animada por forças metafísicas que escreve a saga, a lenda, o conto e “não a lei das regras chamadas poéticas” (p. 34). Daí encontrarmos poesia em toda a sua obra, cuja linguagem lírica se transforma, por força da álgebra mágica, em linguagem mítica.

Rosa sempre advogou o desprimado da razão em favor da magia intuitiva, da inspiração. Ele queria livros antiintelectuais, provindos da memória e da sensação reveladoras, conforme declara a seu entrevistador Günter Lorenz:

A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. (ROSA, 1995, p. 57)

Correspondendo-se com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri, Rosa fornece-lhe uma escala valorativa de 1 a 4 para elementos de sua obra, assim distribuídos seguindo ordem de importância: realidade: 1; enredo: 2; poesia: 3; e valor metafísico-religioso: 4 (BIZARRI, 1980, p. 58). Em linhas seguintes, Rosa diz que esse esquema é meramente subjetivo, mas que aponta a intenção, o “espírito”

⁴ As citações de “Diálogo com Guimarães Rosa. Günter Lorenz” referem-se à ficção completa de Guimarães Rosa, volume I, editada em 1994, e serão indicadas apenas pelos números das páginas.

com que os livros foram escritos. Nessa matemática mística, poesia e metafísica são os elementos mais importantes, o que é provado pelo excesso de trabalhos sobre Rosa desenvolvidos nas duas vertentes, quase sempre uma desaguando na outra. Paralelamente a enredos bem articulados (e eles valem tanto quanto a poesia e a metafísica), o autor consagrou-se pela exploração subjetiva das personagens, que flutuam infinitamente dentro da *coincidentia oppositorum*, quando os pares antitéticos já não mais existem e tudo pode ser e não ser, como no sonho, no mundo das imagens simbólicas.

Gilbert Durand, na obra *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (2004), resgata o percurso do imaginário no ocidente: em seu trajeto, o imaginário encontrou como opositora a corrente aristotélica racionalista, que exerceu uma influência quase perene. O pensamento aristotélico excluía a imagem porque ela não pode ser “verdadeira” nem “falsa” e, além disso, ela propõe uma “realidade velada”, quando se sabe que a lógica aristotélica exige “clareza e diferença”. Por sua vez, a corrente platônica defende que a imagem fala diretamente à alma, representando um mundo ideal. Assim, a “louca da casa” que é a imagem, parente do delírio, do sonho, do irracional, irmã de poetas, artistas e visionários, pouco a pouco foi recuperando seu poder de revelação do mundo. Sobre Platão, Durand diz o seguinte:

Platão sabe que muitas verdades escapam à filtragem lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a Antigüidade grega conhecia muito bem: o mito. Ao contrário de Kant, e graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma. (DURAND, 2004, p. 16-17)

O ensaio de Durand ainda lembra que, se por um lado, a Reforma protestante foi extremamente iconoclasta (destruindo imagens de santos, quadros), por outro, ela mesma desenvolveu um imaginário típico, fundamentado na exegese poética das escrituras, na exegese musical, procedimento a que Durand denomina de “imaginário espiritual” (2004, p. 22-23). A Contra-Reforma, contra essa teologia da abstração, ajuda a reabilitar o papel da imagem. Na literatura, o Pré-Romantismo, o Romantismo, o Simbolismo, o Surrealismo restituem à imagem seu inesgotável poder simbólico: ela é mais eficaz que o pensamento racional, uma vez que seus sentidos podem desdobrar-se ao infinito.

O onírico e o lírico

A dimensão onírica é o fundamento mais próximo da lírica. Ao anular as contradições no espaço subjetivo, Rosa também o faz na estrutura do texto. De fato, a estruturação de “Evanira!” é de “repetidos ímpetos” que vão se avultando ciclicamente no texto. Não fossem os resumos com os quais o autor introduz cada parágrafo, poema ou encenação, quando a “narrativa” (ou ao menos a intenção de narrar), faz-se mais reflexiva e objetiva, o leitor se perderia irremediavelmente nos meandros nebulosos da reminiscência de um narrador que se faz objeto narrado no sisífico empreendimento de acompanhar os lapsos e lampejos da memória em busca da revelação do amor e das sensações da saudade. Assim, tal como na lembrança e no sonho, o texto vem em mosaico e entrecortado: frases que não se completam, sobreposições de imagens que se desdobram à exaustão, diálogos nos quais os falantes não se definem com clareza, enfim, toda uma emanção da atmosfera onírica e sensorial do campo das lembranças e das sensações do regime noturno místico e, conseqüentemente, da lírica por excelência. Somados a estes elementos, estão os versos isolados a compor pequenos poemas, versos nos períodos lírico-narrativos, frases curtíssimas e paratáticas, símbolos, mitos, metáforas e analogias. Ao final, um poema.

Revelar o mundo como emoção, como a sensação de um universo inteligível, perceber a mobilidade e as correspondências entre o material e o espiritual, promover uma identidade entre as coisas e o nome são procedimentos roseanos de uma literatura que não copia o objeto, antes, convence-nos da sensação mística de se atingir o mundo em seu exato nascimento. Esse procedimento, Rosa denominou-o “Álgebra mágica”.

Não bastasse essa álgebra mágica operadora do texto, que simultaneamente sacode a letargia do leitor e o alça a sempre mais possíveis interpretações, o texto “Evanira!”, tal como a Eva primordial e única, sem parâmetros para o seu desvelamento, mostra-se estruturalmente desafiador, pois linguagem e tema comparecem no frescor da natividade. “Evanira!” é o nascimento de uma nova forma, originalíssima, e de igual modo um elemento metafísico. O texto é uma fusão e um emaranhado de sensações provenientes dos fenômenos estilísticos da lírica, da épica e do drama. Contudo, do princípio ao fim, o que permanece são o sentimento e o procedimento líricos, comuns à obra de Rosa e bastante acentuados em “Evanira!”.

O lírico e o imaginário

Tratar dos gêneros literários, apesar das exaustivas discussões que se sucederam ao longo dos séculos, é reconhecer que, malgrado subdivisões e sobreposições de atitudes e procedimentos, há um sentimento que paira sobre as composições literárias: no gênero lírico, por exemplo, há um sentimento

que define “uma atitude existencial humana”. Com esse reafirmar da visão clássica dos gêneros, Maria Zaira Turchi, em sua obra *Literatura e antropologia do imaginário*, relê os gêneros sob a perspectiva das estruturas simbólicas do imaginário, recorrências indispensáveis para se conhecer o homem, uma vez que esse procedimento valoriza a imaginação, por meio da qual o homem pode ascender ao infinito. No dizer da autora:

Nada mais lógico (...) do que basear a classificação dos gêneros literários, não mais exclusivamente na racionalidade produtora da lógica e do conhecimento subjetivo e objetivo do mundo, mas nas estruturas simbólicas que priorizam o imagético, nunca gratuito, anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estuário do inconsciente coletivo (TURCHI, 2003, p. 46).

Ancorada na teoria de Gilbert Durand, que sintetiza a antropologia poética em dois grandes regimes, o diurno e o noturno, Turchi revigora o estudo dos gêneros ao correlacionar suas manifestações ao imaginário e estabelecer para o gênero lírico as mesmas noções do regime noturno místico – dentre outras afinidades, o modo de ser do lírico é, em essência, místico, uma vez que ambos revelam o mundo como emoção. E acrescenta:

No lírico e no místico, as ligações e as fusões infinitas são organizadas pela atitude repetidora da consciência, capaz de transformar o ruído do mundo em melodia, reduzindo a distinção entre a palavra e a coisa e buscando o indizível do momento simultâneo da imagem (TURCHI, 2003, p. 63).

Contudo, o que faz a essência mística do *modo de ser do lírico* é a analogia e seus desdobramentos, ferramenta ou estilo do qual se vale o poeta para traduzir o mundo, decifrá-lo. Na abertura do texto, o Narrador afirma que sua narrativa será de “repetidos ímpetos” (947), afirmação que nos leva a três aspectos da lírica e de sua história: a repetição, a rapidez e a emoção. Um dos fenômenos estilísticos do gênero lírico é a repetição, que está entrelaçada à musicalidade e à analogia. Vale lembrar que verso significa retorno, volta. A repetição atesta o envolvimento do sujeito lírico com o objeto, o não distanciamento. Pela repetição, o mundo contemplado se funde, intensamente, ao estado afetivo do sujeito. O regime noturno místico estabelecido por Durand também se assenta no redobramento indefinido das imagens (TURCHI, 2003, p. 57), nos enquadramentos que levam à redundância mítica. Assim é “Evanira!”, a narrativa inarrável, segundo o Narrador, que se desenrola num crescente de analogias e retomadas imagéticas, e acaba por desconcertar o leitor, arrastando-o para o tempo das origens, para a temporalidade daquele amor imemorial que já se conhecia, já se esperava *como o não nascido quer*

o ar, ainda não respirado. Como a pedra, de asas inutilmente ansiosa. Como os cães elevam os ouvidos. Como o temer, sozinho, ver. Como o não saber. (p. 947).

Procedimentos estilísticos como esses, de analogia, repetição e musicalidade, somados às imagens, aos símbolos e aos mitos, em forma miniaturizada, condensada, de modo a intensificar o tema, revestem o texto de uma magia envolvente. Este alto poder sugestivo só é possível pelo processo alquímico do poeta de depurar as palavras de seu sentido comum e resgatá-las ao estado virginal, primitivo, fundante de um universo intuitivo e revelador. Desvelar esse processo é desvelar a obra, ainda que, após várias leituras, o texto conserve seu mistério.

A repetição poderia apresentar-se como inimiga da rapidez do texto, mas não é o que ocorre, pois a retomada vem sempre com um sentido novo, que acentua o tema do amor e da saudade e estabelece uma continuidade entre eles. Portanto, a repetição é peça fundamental para a economia da narrativa, pois produz um movimento cíclico e ininterrupto. Observemos a imagem do Anjo. Na sua aparição primeira ele vem como mensageiro do Amor, surgindo do fundo da cena (p. 948). Outro exemplo de repetição é o da sentença *Entra agosto em repouso, mesmo os ventos* (p. 948). Nesse primeiro momento, a inquietação à espera da amada cessa, pois vem o encontro com o Amor. Na segunda retomada (p. 953), o agosto em repouso anuncia o cessar da saudade e a serenidade do reencontro almejado. Na terceira e última vez (p. 954), anuncia o cessar de um ritmo de busca: a saudade é definitivamente incorporada como algo necessário; o repouso é o reconhecimento. Assim, pela repetição, o Narrador concentra e intensifica as sensações que lhe restaram do acontecimento, uma experiência única que se desdobra em sua reminiscência sob sensações diferenciadas. Além desses procedimentos, existem ainda as palavras inventadas, que encurtam a distância entre o nome e as coisas, como *moVIVEntos* (p. 954). Contudo, é do arranjo das palavras, ancoradas na metáfora, na analogia, nas antíteses e nos paradoxos que emana toda a poeticidade dessa linguagem metafísica. Em *os movimentos da alegria em hastes* (p. 948), observe-se como a alegria baila levemente de um lugar para outro, e em *A ausência dos pássaros que antes visitavam nossas masmorras emparedadas de silêncio*, como as belas imagens referendam o universo sensorial lúdico, sensual e espiritual do problema saudade.

Como se percebe, a linguagem cifrada de todo o texto vai dando conta da inarrabilidade dos sentimentos amor e saudade, que se vêm em *repetidos ímpetos*, também se manifestam em golfadas elípticas que açulam a sensibilidade e a inteligência do leitor. Amante da economia dos meios, o autor não perde de vista outro aspecto da literatura: a exigência da participação do leitor, pois, conforme Umberto Eco, *todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho* (1994, p. 9). Para o leitor de “Evanira!”, esta cooperação se faz tão prazerosa quanto criativa.

O resumo do capítulo I – com indicações de ação, tempo e espaço, *Dois seres, trazidos todo o modo a um bosque, descobrem que, imemorialmente, se amam* (p. 947) – sugere em muito a ação dos atores. Nesse texto intrincado, os elementos do drama apresentam-se descontínuos e fragmentados, veredas tortas de um espaço mítico perdido no tempo e na memória, sem o princípio de causalidade e de forças em ação que sustentam o dramático.

Como elementos da narrativa, temos as personagens Narrador-personagem e a Amada. Mas seguindo a técnica da poesia, não é explicitado quem e como são os seres que encontram o Amor. Essa descaracterização das personagens deve-se ao caráter alegórico da narrativa e a um fator de ordem temática interna: antes do amor, ninguém é completo; e, depois do amor, a totalidade e a harmonia anulam a imperfeição dos seres solitários, como diz o Narrador: *Vejo-te, meu íntimo é solúvel em ti. (...) Amo-te (...) De repente, e me separo de um milhão de coisas. Uno-me. Eu, enfim, era eu, indispersado. A amada.* (p. 948). Da dissolução dos seres em um único, surge a intensidade das sensações da alma que aspira à totalidade e ao absoluto, levando o Narrador a penetrar no mundo inteligível das coisas, na suprema beleza do Amor e da Saudade.

O limite da linguagem

Se Rosa já considerava o mundo sensível incapaz de ser revelado pela linguagem comum, cartesiana, os temas do Amor e da Saudade são ainda muito mais indiferentes aos cálculos racionais da linguagem lógica. O que o Narrador propõe é narrar sensações, e não acontecimentos, são as reminiscências profundas e intemporais que o Amor lhe revelara. É um tema por si só carregado de aura poética, um sentimento impossível de ser narrado. Nessa impotência, que obriga o narrador a valer-se de todos os recursos poéticos imagináveis, reside a força lírica do texto. O reacionário da língua que procura voltar cada dia à origem da língua, aqui o faz para recordar a origem do amor e da saudade. Para esse universo mágico do amor e da saudade que o narrador tenta, em vão, narrar e discutir, somente cabe a linguagem da poesia, definida por Rosa como “*uma irmã tão incompreensível da magia*” (1995, p. 54).

O problema do limite da linguagem também é considerado por Ricardo Piglia, escritor argentino que acredita existir um ponto extremo impossível de ser acercado pela linguagem. Escreve Piglia: *Como narrar el horror? Como transmitir la experiencia del horror y no solo informar sobre él* (2001, p. 2). As preocupações de Rosa e Piglia são, nesse ponto, imediatamente opostas, de diferenças brutais, mas nem por isso menos importantes para a literatura, sejam elas políticas ou metafísicas. O horror que oprime e humilha e a beleza que liberta e engrandece o homem são, igualmente, experiências e sentimentos difíceis de serem transmitidos, o que leva Piglia a acrescentar: *La literatura prueba que*

hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir: supone una relación nueva con el language de los limites. (2001, p. 2).

Ao final da experiência, amando e reconhecendo o imperativo da saudade, o narrador de “Evanira!” transforma seu canto-relato metafísico em celebração mística, pois, transmutado pelo Amor e restituído à Amada, o Narrador transforma a evocação do Amor em prece, uma oração cujo propósito é o de exaltar e sacramentar o amor e a saudade como auras anímicas da essência humana. Narrador e Amada pairam acima do tempo e do espaço, estão elevados. Essa sempre foi a preocupação de Rosa: resgatar o homem de sua temporalidade pela linguagem, a única porta para o infinito.

Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia. Inferno*. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad. de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: UnB, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário básico da língua portuguesa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1988.

PAES, José Paulo. *R. M. Rilke. Poemas*. Tradução e introdução. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PIGLIA, Ricardo. “Uma propuesta para el nuevo milenio”. *Margens*. Belo Horizonte; Mar Del Plata; Buenos Aires. Caderno de cultura/ nº 2, p; 1-3, outubro, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Volumes I e II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Kathrin H. “J. G. Rosa – O mestre do amálgama lírico-narrativo”. *Nonada*. Revista da Faculdade de Educação, Ciências e Letras Ritter dos Reis. Nº 1, agosto/dez 1997.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UnB, 2003.

Recebido em 25 de novembro de 2007

Aceito em 10 de abril de 2008