

A ARQUITETURA POÉTICA DE “UNS INHOS ENGENHEIROS”

Maria Heloisa Martins Dias*

ABSTRACT: *This paper aims at analyzing the short story “Uns inhos engenheiros”, by Guimarães Rosa. This short story is in the book Ave, Palavra, which has received less attention from the literary critics, maybe because the author regarded it as a “miscellaneous”. In opposition to what this classification may suggest, the poetic writing of the short story tries to emphasize the singularity of a textual composition, which far from being a circumstance text or put at random next to others, is a result of a skillfully planned engineering, in accordance with the project that is present throughout Rosa’s work: to transform metalanguage into a mythical-poetic practice.*

Não é por constituir uma “miscelânea”, como o próprio Guimarães Rosa definiu sua *Ave, Palavra*, que essa obra póstuma deva ser relegada a uma *terceira margem* (não a de seu conto) da produção literária do autor. Os textos que a compõem são heterogêneos, assim como sua arrumação não está presa a um traçado ou projeto prévio, mas essa diversidade presente no terreno móvel da escrita instiga o leitor em virtude mesmo da natureza plurissêmica de seu material. E, ainda que os textos não façam parte do espaço privilegiado das *estórias*, primeiras ou outras e de *Tutaméia*, intensamente avaliadas pela crítica, não se pode desconsiderar o desafio das inquietações que eles trazem quanto à consciência do processo estético de Guimarães Rosa.

Em busca desse desafio é que a leitura do conto “Uns Inhos Engenheiros” parece fundamental. Convém transcrever seu início, para servir de ponto de partida aos comentários acerca dessa intrigante narrativa, que nos desconcerta já com a proposição de seu título.

“Onde eu estava ali era um quieto. O ameno âmbito, lugar entre-as-guerras e invasto territorinho, fundo de chácara. Várias árvores. A manhã se-a-si-bela: alvoradas aves. O ar andava, terso, fresco. O céu - uma blusa. Uma árvore disse quantas flores, outra respondeu dois pássaros. Esses, limpos. Tão lindos, meigos, quê? Sozinhos adeuses. E eram o

* Professora da Unesp/Ibilce – São José do Rio Preto; doutora pela Universidade Nova de Lisboa.

amor em sua forma aérea. Juntos voaram, às alamedas frutíferas, voam com uniões e discrepâncias. Indo que mais iam, voltavam. O mundo é todo encantado. Instante estive lá, por um evo, atento apenas ao auspício.” (1985, p.54)

O “mundo encantado” de que fala o escritor é, sem dúvida, aquele que se realiza como texto, leitura do mundo na qual o encantamento é sinônimo de susto. Espaço e linguagem constituem provocações mútuas, (de)sencontros. Encantamento, portanto, que é simultaneamente revelação e ocultação, próprias desse espaço “invasto” da escritura em seu percurso: um devir aberto à circulação das possibilidades de sentido e formas de sua operação poética.

Uma das características atribuídas ao conceito de escritura, tal como Kristeva defende, é a dinâmica de linguagem em que “o fora” e “o dentro” do signo se produzem mutuamente: o referente e o não referente, o explícito e o implícito, o conhecido e o não conhecido. Frases como “A manhã se-a-si bela: alvoradas árvores.” ou “Indo que mais iam, voltavam” só podem ser percebidas na diferença entre o que fala em superfície o sentido e o que opera em profundidade. Porque não se trata simplesmente de caracterizar a manhã, reconhecendo o traço habitual da beleza, mas de recriá-lo como outro, estranhando a beleza e retirando-lhe a “naturalidade”.

O significativo “se-a-si” cria uma mediação curiosa entre o nome e o adjetivo, justamente porque “complica” a ligação que seria imediata e previsível; mas é preciso que essa essência bela (leia-se: em si mesma) seja figurativizada ou ganhe espessura na linguagem. Portanto, o que teria função de mero expletivo (retirável) não pode ser, porque necessário à construção da imagem. A mesma espessura se traça no sintagma “alvoradas árvores” (expressão que recupera outra: “várias árvores”), formas paronomásticas que se contêm em sua camada sonora para produzir o sentido da abertura da manhã. Da mesma maneira, a focalização do movimento dos pássaros se dá por afirmações que não oferecem diretamente o sentido, antes obrigam a leitura a circular por entre um espaço de significação que deve ser preenchido: “indo que mais iam, voltavam”. Nesta sintaxe tudo se conjuga: profusão dos tempos, proliferação das aves, preenchimentos do espaço, dinamismo e multiplicidade da ação de voar.

Uma linguagem do implícito, mas de modo tal que o ausente se torna presente. Lembremos as observações de Iuri Lotman sobre o “vazio” ou a ausência como fundamentais ao funcionamento do texto artístico. São exatamente os “processos-menos” ou o que se subtrai do discurso o que importa à leitura, e é isso que caracteriza a enunciação poética de Guimarães Rosa. É essa falta que percebemos, por exemplo, ao lermos uma frase como “Sozinhos adeuses.” Que relações se estabelecem entre as duas palavras? Por que o caráter sintético dessa proposição? Que funções morfossintáticas desempenham os dois termos? Quem se separa e fica só diz adeus, mas aqui não se trata de uma despedida, nem do estar sozinho, simplesmente.

Algo a mais se cria nessa situação singular. A solidão dos dois pássaros é compartilhada justamente porque distanciada do resto do mundo, por isso união e separação são gestos simultâneos, aproximados mais ainda pela forma plural e pela sonoridade dos fonemas semelhantes. Portanto, o vazio criado na linguagem, ao mesmo tempo econômica e reticente, torna-se pleno de sentidos justamente por ser elíptico. E aqui estou recuperando a noção do efeito estético colocada por Wolfgang Iser, ao comentar sobre o ato de leitura (1985).

A dinâmica escritural do conto de Guimarães Rosa vai se fazendo de diversos mecanismos e é isso que acentua a multiformidade desse discurso narrativo. No “diálogo” entre as árvores, por exemplo, há uma conjunção de aspectos inusitados nessa “conversa”. O fato de serem duas árvores a dialogar inscreve a narrativa numa categoria mítica, ou melhor, fabulesca, universo em que a natureza é personagem real, corporifica-se como ser capaz de atuar e de adquirir voz própria. Entretanto, não é o fabulesco natural que o escritor quer resgatar, pois o que se arma entre os dois interlocutores é, na verdade, uma desconversa, marcada pela não codificação, como se cada árvore estivesse apegada ao seu próprio sistema ou a uma lógica própria. Não há correspondência entre o dizer e o responder, até porque a primeira fala é uma pergunta mesclada ao tom exclamativo, uma espécie de constatação suspensa em sua admiração e não desejosa de resposta. Por sua vez, a outra fala “responde” bem mais a seus apelos interiores que à solicitação anterior, como se a “corrigisse” ou a mudasse para outro rumo. O resultado só poderia ser o susto diante desse diálogo do absurdo, expresso pelo “quê?”- signo do espanto, que já não é mais somente das personagens que dialogam (e se estranham), mas também do narrador, imerso nesse “quieto” ou “ameno âmbito” que busca decifrar, como também é um espanto do leitor ideal ou *leitor-modelo* (Umberto Eco, 1979), que não deixa de ser arrastado para esse estranho espaço onde tudo se tece de “discrepâncias”.

Mas o que poderia corresponder a uma espécie de função fática da linguagem, ou a um não-dizer, revela outras intenções. É que a forma como o diálogo vem expresso acaba anulando-o: não são discursos diretos propriamente, pois não há sinais indicadores das falas, estas aparecem fundidas num mesmo espaço discursivo. Enfim, o que se constrói é um mundo que parece se estruturar em moldes pré-lógicos, um mundo em que os seres se identificam, se (con)fundem. Isto é aquilo, flores são pássaros. Um mundo mítico, afinal, que se faz de aproximações analógicas inexplicáveis, urdidas por um “encantamento” inerente, diante do qual a única forma possível de entendimento é o desarme, ou um acolhimento feito de espera/espanto; é o estar “atento apenas ao auspício”, como descreve o narrador. Note-se, neste segmento, o traçado rítmico assegurado pela alternância de sílabas métricas (átone/tônica) e pela reiteração encadeada da mesma vogal no início das palavras - registros concretos de um dizer poético que convoca, não apenas as palavras, acordadas em suas forças secretas e sons mágicos (como quer

Octavio Paz) mas, principalmente, o receptor (narrador e leitor), chamados para compactuar com essa escritura, (re)produzi-la por meio da leitura.

Pelo conto de Guimarães vão se sucedendo as surpresas de sua construção poético-ficcional, permitindo que se crie uma relação de analogia entre o percurso singular da escritura e o da construção do ninho pelos “inhos engenheiros”. Uma “engenharia” construída em dois níveis - o da própria linguagem narrativa e o da situação narrada - ambos caracterizados por um fazer flagrado na autenticidade de seus caminhos e na originalidade do uso de seus materiais. Improviso, arranjo hábil, movimento contínuo, encontro do inesperado, jogo de sons e formas, busca de materiais, experimentação e observação, enfim, táticas que aproximam narrador e pássaros - engenheiros de um objeto que surpreende o olhar. Que objeto é esse? O “nidifício” (9º parágrafo do conto), signo a um só tempo perfeito e inquietante, que funciona como metáfora do próprio conto, linguagem em que é possível coexistirem ninho e edifício.

No 2º parágrafo do conto, o olhar do narrador passa a focalizar a multiplicidade de pássaros a voar pelo pomar, se deslocando daquele “invasto territorinho, fundo de chácara” (1º parágrafo) onde se encontrava. O múltiplo e o simultâneo se encontram; formas e sons ressoam na revoada flagrada pelo narrador: o signo “gaturamosabiassanhaços” iconiza esse encontro, não só pela justaposição dos elementos mas também pela presença do som sibilante aliterativo que reproduz o chilrear coletivo das aves. Mas a percepção do simultâneo se revela também em neologismos, criados para sugerir a plurissignificação incrustada nos signos: “pilucam”, “picorar”, “frugivorar” sugerem múltiplos atos coexistindo, como tirar o pelo, bicar, comer o fruto, devorar, desfrutar, fruir, entre outros. Uma concepção extremamente maleável da língua, em que esta se torna aberta para incorporar vários sentidos, “frugivorando” ou devorando antropofagicamente todas as possibilidades semânticas. Mas a questão é que esses sentidos *não* são ditos, não estão na linguagem senão como imanência, como valores suplementares acrescentados à linguagem por uma operação segunda - aquela que lê outras camadas além da transparência visível.

Trabalhar o invisível de modo a concretizar essa invisibilidade é a marca do projeto estético de Guimarães e é também o que singulariza sua escritura – texto a exhibir seus “entrepossíveis” com uma minúcia de espantar:

“O sabiazinho imperturbado. Sabiá dos pés de chumbo. Os sanhaços lampejam um entrepossível azul, sacam-se oblíquos do espaço, sempre novos, sempre laivos. O gaturamo é o antes, é seu reflexo sem espelhos, minúscula imensidão, é: minuciosamente indescritível.” (1985, p.54)

Por um processo inverso àquele criado anteriormente, o narrador agora desdobra ou vai projetando em espaços distintos os pássaros antes recolhidos (e encolhidos) naquele substantivo composto já citado. É como se agora criasse

a imagem mesma da dispersão ou circulação livre das aves pelo pomar. Entretanto, tal focalização se faz pelo inapreensível, dado o caráter insólito da linguagem descritiva, que mais oculta que revela os sentidos. Assim como os pássaros, a linguagem mostra-se esquiva, com uma natureza inapanhável, simultaneamente próxima e distante, dinamizando aspectos inesperados da significação. É impossível compreendermos a projeção dos sanhaços pelo espaço, bem como a descrição do gaturamo, se não nos descondicionarmos das habituais relações semânticas para projetá-las em novas possibilidades contextuais. A imagem de fugacidade e esperteza dos sanhaços, por exemplo, vem construída por uma linguagem que figurativiza esse escapar ou essa obliquidade na própria combinação das palavras ou no eixo sintagmático do discurso, isto é, nesse arranjo impossível de termos que dificulta a decifração imediata. O mesmo acontece com o retrato do gaturamo, pássaro definido insistentemente (“é”) como algo que existe e não existe, é imagem sem reflexo ou “reflexo sem espelhos”, um minúsculo imenso, presente imperceptível, enfim, um ser “minuciosamente indescritível”.

É essa indescritibilidade que nos obriga a parar diante da linguagem: algo acontece nesse dizer iminente, algo se forma como um corpo estranho reclamando a contemplação.

Digamos que a escritura de Guimarães põe em jogo duas categorias fundamentais para construir a realidade, para singularizá-la como “acontecimento” pela linguagem. Por um lado, suspende o sentido, torna-o elíptico ou oblíquo, por meio de construções morfossintáticas desafiadoras, fechadas à fluência comunicativa; por outro lado, movimenta a linguagem de modo a torná-la um corpo sonoro, concreto, perceptível em seu ritmo e suas formas.

Neste segundo caso, parece que se cria na narrativa um dinamismo polifônico capaz de mimetizar o objeto como ser-em-movimento, apanhado em sua existência natural pelo espaço (e pela linguagem):

“Diz-se tlique - e dá-se um se dissipar de vãos. Tão enfins, punhado. E mesmo os que vêm a outro esmo, que não o de frugivorar. O tico-tico, no saltitanteio, a safar-se de surpresa em surpresa, o tico-te-tico no levantar preciso.” (1985, p.54)

O vôo dos pássaros se traça como imagem e som conjugados, pois o discurso, em seu funcionamento poético, cria arranjos lingüísticos, sonoros e musicais com o intuito de desestabilizar a função habitual dos elementos. A onomatopéia “tlique” aciona uma série de aproximações fônicas e o desenvolvimento de um ritmo especial, como se “ligasse” a linguagem em outra função, levando-a a provocar certos efeitos no receptor. Note-se o processo aliterativo que se desencadeia em “diz-se”, “dá-se”, “se dissipar”, “mesmo”, “esmo”, “tico-tico”, “tico-te-tico”, “saltitanteio”, “safar-se de surpresa em surpresa”. A combinação desconcertante presente na expressão “outro esmo”

desfaz a lógica natural para propor outras leituras: os pássaros vêm a esmo, sem propósitos definidos ou com outros propósitos, diferentes dos de outros pássaros? ou eles vêm para outro ermo? Note-se também a carga plurissêmica contida em “enfins”, termo que recolhe muitos outros - afins, enfim, fins - instaurando a percepção do múltiplo e do simultâneo.

Em meio ao pulular plural dos pássaros, a óptica do narrador foca um casal que se destaca, ganha “individuação”, termo com que Kenneth Burke define o processo poético caracterizador da obra de arte (1969, p.58). Trata-se de um novo momento da narrativa, em que o alvo passa a ser a situação de acasalamento e construção do ninho por um casal de pássaros, como nos revela o final do segundo parágrafo do conto:

“No entre mil, porém, este par, valeria diferente, vê-se de outra espécie - de rara oscilabilidade e silfidez. Quê? Qual?” (1985, p.54)

Individuar o objeto significa tomá-lo como específico e singular, porque feito “de outra espécie”, com uma natureza que atrai a atenção e instiga o questionamento: “quê? qual?”. É como se estas perguntas retomassem o diálogo estranho entre as árvores, apresentadas no início do conto, tornando móvel o foco narrativo, que tanto pode ser do narrador como das árvores por onde circulam as aves. Importa, porém, não definir quem está por trás dessa voz e sim recortar a singularidade dos pássaros que se projetam para o primeiro plano do cenário: “estes têm linguagem entre si, sua aviação singulariza-se”. Eis a frase que abre o quarto parágrafo do conto.

O trabalho de construção realizado pelas aves se reveste de características semelhantes àquele desenhado pelo narrador na tessitura de sua escrita. A “atenção concêntrica”, expressão com que o narrador retrata o trabalho dos pássaros, não é nada diferente da sua: trata-se de uma atenção concentrada, mas ex-cêntrica, isto é, feita de traços específicos, voltados para o seu próprio centro ou modo de ser. Assim como os pássaros – que operam e traçam o ninho atendendo a um ritual de gestos que só eles compreendem porque circunscritos na sua esfera própria, natural – também o narrador constrói um discurso feito de elementos que atendem a um “semantismo interno”, expressão de Lotman (1978, p.139), cujo funcionamento só pode ser percebido pelo jogo de inter-relações criadas em seu espaço próprio. Se o lugar em que as aves “nidificam” fica fora do fácil alcance e visão (“escaninho, no engalhe da árvore, sob sombra”), o lugar do discurso narrativo é também inacessível, um não-lugar, um deslocamento contínuo para o não alcance do sentido:

“Ambos e a alvo ao em ar, afã, e o leviano com que pousam, a amimar o chão - o chãozinho” (1985, p.55), cuja linguagem se oferece como espaço aberto ao inaudito para destruir a automatização, fazendo dessa desestrutura o caminho mesmo da informação. Não uma desestrutura total, no entanto. A partir do “e”, que introduz a segunda oração do período, parece que se

restabelece uma ordem, o leitor se localiza, o sentido se instaura. Entre o ar em que levitam os pássaros e o chão em que pousam, o discurso traçou um percurso - do não-sentido ao sentido, do aéreo ao terreno. E o leitor... bem, parece preferir a segurança do chão, mais ainda, do “chãozinho”, diminutivo que o reinstala no familiar. O final do período realmente nos conforta, pois recupera a possibilidade de entendimento; uma pausa para recobramos o fôlego e recomeçarmos a leitura.

A associação entre o trabalho dos pássaros e o do narrador vai se revelando pela prática escritural. Tanto os pássaros como o narrador são cuidadosos na escolha do material para construir o objeto: “O mundo é cheio do que se precisa, em migalhificências: felpas, filamentos, flóculos.” (p.55). O mundo oferece inúmeros elementos para serem trabalhados pelo sujeito criador mas, tão importante quanto a sua seleção, é a combinação que dispõe esses elementos de modo a criar uma arquitetura especial, original. Eis o papel das “migalhificências” – signo que acolhe a dupla significação de migalhas e magnificência, isto é, a noção de que o magnífico está no miúdo, pois o importante é saber atribuir valor às coisas, mesmo as ínfimas, percebê-las com uma óptica criadora, capaz de vê-las com dimensões contrárias às habituais: o grande está no pequeno, o insignificante no significativo. A seguir, o narrador cria o arranjo com as “migalhas” que a linguagem pôde recolher na cadeia sintagmática: “felpas”, “filamentos”, “flóculos” são juntados como sons semelhantes em prol do sentido.

Esse esforço árduo, insistente, de extrair o máximo do material encontrado está também nos pássaros: “Seu dever é ver, extrair, extricar, içar, levar a lar.” (1985, p.55). É a escritura a exibir seu processo de fabricação do sentido pela forma. Note-se o curioso encadeamento dos signos que vão se desdobrando como imagens/sons em espelhos, de modo a criar anagramas. O que caracteriza esse tipo de linguagem (a escritura) é o movimento, como pontuou Derrida (1971 e 1973), é o *devenir*, o constante tecido de rastros, germinando e apagando sentidos infinitamente. Somente acompanhando esse *processo gerativo* da escritura é que passamos a dar conta dos sentidos propostos pelo conto de Guimarães: “O ninho - que erguem - é néxil, pléxil, difícil.” (1985, p. 56). Não se trata de uma dificuldade vocabular, resultante do enfrentamento com palavras herméticas e, muitas vezes, inexistentes no código “normal” da língua (“néxil”). Trata-se de entrever possibilidades de sentido e nexos entre os vocábulos para além do conhecido. É preciso criar uma rede semântica para apanhar essa linguagem marcada pela *diferença* (Derrida).

O narrador descreve o ninho construído pelos pássaros como um objeto dotado de características singulares, fruto de um trabalho originalíssimo, admirável e incompreensível, justamente por sua natureza intrínseca, diante da qual só mesmo uma linguagem inominável pode se manifestar. O que singulariza o ninho é a imagem de entrelaçamento (= plexo), portanto, dos nexos (“néxil”) criados entre os fios tecidos dos diversos materiais que o compõem - uma difícil conjugação. Não é demais ver nesse ninho “néxil, pléxil”,

que nos deixa *perplexos*, uma possível relação com outra imagem, também resultante desse tecer que impressiona pela sua arquitetura poética. Trata-se da tela-toldo-manhã, tecida pelos fios de sol dos gritos de galo que vão “se entretendendo” e “se encorpando em tela”, no poema de João Cabral (“Tecendo a Manhã”). Em Guimarães e Cabral é fundamental a presença de uma tessitura concreta armada na linguagem para falar do mundo, principalmente quando se trata de elementos naturais.

Se a linguagem se oferece como algo móvel, abrindo-se a possibilidades de sentido, criando rastros e os apagando, obrigando-nos a percorrer seus vazios e insinuações, atraindo-nos com seu corpo esquivo, é porque que tal linguagem tem, afinal, uma natureza erótica. A escritura se faz como *prazer*, ela promove a *fruição*, aspecto abordado por Roland Barthes (1977).

No conto de Guimarães, a sensualidade da linguagem narrativa existe desde o início se, por sensualidade entendemos esse poder de sedução provocado por um corpo textual que nos desafia a compreensão com suas construções e movimentos, entrega e recolha dos sentidos. Tanto Saussure - “a escritura é o jogo na linguagem” - quanto Barthes, para quem o texto “não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem” (1977, p.25), consideram que a escritura tem uma natureza subversiva, irredutível ao funcionamento gramatical e à lógica de sistemas e convenções. Ela é jogo, fogo, desafio, prazer.

A partir do sétimo parágrafo do conto de Guimarães, os traços de sensualidade da linguagem intensificam-se, graças à própria situação focalizada pela narrativa. Há uma aproximação cada vez maior do narrador com o cenário observado, como se fosse penetrando na intimidade do ninho construído e da relação amorosa do casal de pássaros. Assim, a “estreitez do que armam” circunscreve tanto as aves como o olhar do narrador, desde o início “atento apenas ao auspício”.

A narrativa passa a centrar sua linguagem nos movimentos realizados pelos dois pássaros, focalizados alternadamente, o macho e a fêmea, referidos pelos pronomes “ele” e “ela”:

“Ele provê os materiais; ela afadigada avia-os, a construtora dita, aos capítulos. Ele traz, ela faz; ele o manda. Ele, cabecinha principal? A irrequietá-la, certo já não avoaça, assíduo.” (1985, p.56)

A movimentação hábil da escritura reproduz mimeticamente o trânsito alternado e inquieto entre os dois pássaros: as frases curtas, pausadas, a imediatez com que cada sujeito é colocado ao lado do outro, num espaço contíguo, relacional, o ritmo ágil e urgente do discurso – são procedimentos que presentificam, tornando visível, o sentido. O ir e vir das duas aves, a intermitência que os coloca em confronto, ao mesmo tempo distanciados e unidos. Erótica é justamente essa *intermitência*, segundo Barthes: “a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha); é essa cintilação mesma

que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” (1977, p.11). Entre os pássaros se dá também essa encenação, na qual o processo sedutor repousa no modo curioso de ele “irrequietá-la” e ser por ela atraído, ambos esquivos e solícitos.

“Às vezes, porém, pára, num fino de ramo se suspende, volatim prebixim - com lequebros e cochilos eventuais: belpraz-se. A mirá-la de reolho, com um trejeitar, ou repausado - tiroliro - biquiabertinho. Ela o insta, o afervoriza, increpa-o. Aí ele vivo se eclipsa. E volta à lida, subseqüente ativo, ágil djim, finge-se deparador, vira, vira, bicoca e corre de lado: - Aqui...aqui...aqui...” (1985, p.56)

Impressionante como a escritura de Guimarães põe em cena o erótico, justamente porque o suspende entre duas margens: a atração ou oferecimento (“o insta”, “o afervoriza”) e a recusa (“increpa-o”, “se eclipsa”, “corre de lado”). Mas entre o mostrar-se e o ocultar-se há uma outra margem, “a terceira” - a da obliquidade, a da entreabertura, mais sensual ainda: “lequebros e cochilos eventuais”, “mirá-la de reolho”, “biquiabertinho”, “finge-se deparador”. Não falta a essa dinâmica erótica a componente sonora: “volaim prebixim” (pintassilgo andarilho), “tiroliro”, “ágil djim”, “tritol, pipilo pífo: um piapo”- série de onomatopéias e neologismos, signos aproximados pelo acaso de seu efeito significativa. O curioso concerto de sons na linguagem mostra, afinal, que o canto é também um não-canto, pois “todo tentar de melodia já é um ensaio do indefinido”, como modula o narrador. Uma melodia que se faz também de repetições (“vira, vira”, “aqui...aqui...aqui...”), como uma insistência que, açulando a procura, não a resolve. Interessante notar ainda que o pássaro fica dividido entre o princípio do prazer e o princípio de realidade, este representado pelo trabalho (“volta à lida”), numa ambivalência que acentua os movimentos contraditórios.

No parágrafo seguinte, o conto desvela a imagem da interioridade do universo feminino, a fêmea em seu ato de chocar. Ela é focalizada como figura única, momentaneamente, do cenário e do parágrafo (o macho foi deixado de lado pelo discurso), preservada na intimidade do seu gesto. A frase “Ela é intrínseca.” parece resgatar o sentido convencional (universal?) da beleza essencial da maternidade, inscrevendo-a na aura de uma entrega dócil ou servil a essa condição sublime: “O que urge, urge-a, cativa de fadária servidão - um dom.” Só que a modernidade do texto de Guimarães não suporta os limites da visão poética convencional, por isso a desfigura por meio de um dizer que rompe com esse lirismo “bem comportado” (Bandeira), comedido ou aprisionado à escravidão do estereótipo: “Ela é muito amanhã, seu em breve ser, mãe até a raiz das penas. Toda mãe se desorbita.” (1985, p.56). Assim como a personagem, a linguagem se desorbita, frutifica-se, proliferando suas criações sonoras e investindo no aproveitamento gráfico-visual das ações verbais: “Re-pousa-e-voa, sofridulante, o físico aflito, vã, vã.” Eis o afã de

chocar, da ave e da própria escrita, ao engendrar suas formas significantes, com seu “biquinho tecelão”. A imagem do tecer traz como efeito a aproximação com a poesia, esta também fruto de um tecido-parto da linguagem:

“Com pouco, estará na poesia: um pós um — o-o-o — no fofo côncavo, para o choco - com o carinho de um colecionador; prolonga um problema.” (1985, p.57)

Gerar a linguagem é uma prática que deve mergulhar em suas potencialidades, numa espécie de concavidade (um “fofo côncavo”) que é também um desorbitar-se da realidade comum para entrar em outra órbita. Nesta, as coisas se resolvem segundo uma lei própria, um “problema” que se prolonga até o limite do impossível. O poeta (escritor) é um “coleccionador” de enigmas; de seu “nidifício” somente ele conhece a engenharia mais interna, mais íntima.

O final do conto investe, com todo fôlego, nessa escritura poética, cada vez mais sensual, sonora, sensível, para retratar a cena do acasalamento dos dois pássaros que “simetizam”. Simetrização também entre os sons, em aproximações que funcionam ora como metáfora da relação física - “festa”/ “se faz a femeazinha”-, ora como jogo lúdico com a palavra - “os outros, os trêfegos aos figos, se avistam acolá, no figogueio, de figuifo.” Ressurge, ao final, o canto do pássaro-macho, não mais aquele “piapo” ou piozinho pípio de momentos anteriores, mas um canto que ele entoia “em sua flauta silbisbil”, que “sai do mais límpido laringe”; enfim, um canto puro coroando o fazer pleno, o gozo do encontro em que ato e linguagem se conjugam. Tudo “é um alarir, um eloqüir, um ironir, um alegrir-se” - sinal de que a escritura fruiu ao máximo suas possibilidades para construir sua *sintagmática poética*, no dizer de Lotman. É nesta que se aproximam unidades díspares em insólitas combinações, abolindo-se as interdições estabelecidas à língua natural para a revelação de formas lexicais imprevisíveis.

Resultado da narrativa? Um “ironir” armado de consciência.

É nesse sentido que *Ave, Palavra* pode nos interessar: o descompromisso, aparente, com o sentido de obra enquanto um corpo coeso e arrumado como construção aponta para uma multiplicidade de caminhos que não fazem senão reafirmar esse corpo subtraído. É como se os dois elementos propostos pelo título – *ave* e *palavra* – constituíssem ao mesmo tempo um corte e um reatamento, soltura e recolha em relação a um todo. Vôo de palavras que se dispersam, mas retornam, com a mesma intensidade com que a ave (universo natural) deixa impressas suas marcas-penas na escrita.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BURKE K. *Teoria da Forma Literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ECO, U. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

ISER, W. *L'Acte de Lecture – Théorie de L'Effet Esthétique*. Pierre Mardaga: Bruxelles, 1985.

LOTMAN, I. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

ROSA, J. G. *Ave, Palavra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.