

7

Pela idéia e pela toada

Além dos estados líquidos e sólidos, por que não tentar
trabalhar a língua também em *estado gasoso*?

Guimarães Rosa

Para concluir nosso percurso, ressaltaremos um aspecto constantemente lembrado e cobrado na correspondência de Rosa a Onís, que já freqüentou as páginas anteriores, mas que julgamos importante destacar agora: o estatuto do poético na linguagem. Para Rosa, a “poesia verdadeira” se opõe à “poesia profissional”, pois a primeira transborda em todo o idioma, é parte provocadora da significação. O paradoxo da origem virtual surge como anexo da palavra poética que traz em si o signo da indeterminação. O reconhecimento da produtividade desse paradoxo, em uma aproximação poética da escrita, implica no recurso ao sentir-pensar.

7.1

As palavras com canto e plumagem

Frente ao que já foi discutido no capítulo 4, em Rosa, o abalo à linguagem comum só pode ser visto como um ataque de defesa, nunca uma agressão por ódio. Reiteradas vezes Rosa declara seu afeto: “De certo que eu amava a língua. Apenas não a amo como a mãe severa, mas a bela amante e companheira” (Rosa, 2001, p.24) e ainda “amo a língua, realmente a amo como se ama uma pessoa” (Diálogo, p.87). Para ele o amor pela língua era a única maneira de fazê-la funcionar e combater o descaso do costume. A escrita criativa é um produto da relação autor/idioma, em que as partes são diferentes, porém interdependentes:

Sim, com isto eu já disse todo o fundamental sobre minha relação com a língua. É um relacionamento familiar, amoroso. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. (Diálogo, p.83)

A bênção não viria porque sua união expunha as instituições sólidas que garantem um certo funcionamento social e tranqüilizam os indivíduos contra um modo de ser desafiador.

Rosa sabia que as sutilezas poéticas da concepção idealista da arte estão fadadas à incompreensão entre leitores cujo gosto é formado pelos meios de comunicação, já que o interesse pela notícia referencial diminui drasticamente a sensibilidade contemplativa e suas reverberações na poesia. (Rosenfield, 2002, p.81)

A linguagem como instrumento de comunicação parece dispensar a poesia, prometendo um acesso direto aos referentes, à realidade, o que relega ao poético um espaço baldado com função puramente decorativa. Falta nessa visão de linguagem a sensibilidade para reconhecer que o poético na língua reverbera na intimidade dos pensamentos. O convite constante a esse reconhecimento, em Rosa, parece sempre envolver os afetos, o amor mobilizado no seu sentir-pensar a linguagem.

O amor pessoal e personificado de Guimarães Rosa na relação com o idioma pode ser percebido no diálogo com a tradutora Onís. Muitas vezes suas escolhas são baseadas somente na afeição, como quando se dedica a uma observação sobre um passarinho querido: “Ocorre-me ainda um ponto, afetivamente importante. É a respeito do pássaro – muitíssimo gracioso, muito lindo, e que amo sobre todos: ‘the red-legged sandpiper’ (Rosa, CHO, p.163). Entretanto, engana-se quem “cataloga” essa atitude na “seção” do meramente sentimental:

Agora, pelos motivos de simpatia a que acima me referi, e, também, porque o manuelzinho-da-crôa, no livro, representa um dos "motivos", tomado como símbolo, a minha idéia, e o que muito me alegraria, era registrarmos o seu nome em português (por ser tão expressivo, "humanizando" o pássaro tão gentil e sweet), em uma nota de pé-de-página (footnote), à página 121, em que ele aparece pela primeira vez. (Rosa, CHO, p.163)

Que motivo, símbolo ou idéia seriam esses, Rosa não esclarece, deixa em aberto, apenas sinalizando o “algo a mais” dessa afeição, deixando transparecer

que nas atitudes mais singelas sua preocupação lingüística permanece e que pelo amor e simpatia misturados a símbolo e idéia se chega a uma relação mais fértil com a linguagem. Esse aspecto incorporado pelo passarinho lhe era tão importante que ele chegou a comentar também com Meyer-Clason com praticamente as mesmas palavras (CMC, p.122).

O amor e o poético são inclusive critérios de Rosa para avaliar uma boa tradução de Onís: “Achei muito ritmo, muita poesia, muito ‘amor’ e ímpeto na tradução – além de sua honestidade e alta competência, que já eram comprovadas” (Rosa, CHO, p.261). A palavra normalmente surge associada à beleza e à poesia.

O domínio da “beleza” e do “poético” não é, para Rosa, um artifício estético, nem uma ilusão artística. Por mais que a arte seja resultado de um complexo processo histórico e cultural, este dom de ver-e-dizer constitui, na concepção roseana, algo originário. A “poesia” – como a Graça, a Alegria, o Mágico e a Metafísica – não são para Rosa, “bens culturais” e aqueles que nos trazem a poesia não preenchem na sua visão, nenhuma “função social”. (Rosenfield, 2002, p. 16)

É uma atitude poética buscar a beleza pelo caminho do amor. A beleza deslumbra e encanta trazendo a surpresa da vida à linguagem e o amor permite a procriação, a inovação lingüística. O belo e o simpático são, portanto, atributos das palavras que colaboram com seu objetivo. Rosa aceita e recusa traduções fundamentando-se nisso: “Achei (...) a tradução realmente estupenda. Ritmo, verdade, beleza das palavras, força, cor, tudo. (Rosa, CHO, p.246). Também no caso já mencionado das cigarras, um comentário é adicionado à discussão “objetiva” sobre o significado:

Três pontos tenho aqui a observar. Primeiro: em vários dicionários a que pude recorrer, verifico que LOCUST é outro inseto, outro bichinho, não traduz a poética e personalíssima "cigarra". Suponho que a Amiga a empregou por se tratar de uma acepção regional, do Oeste americano. Mas, por causa do étimo e da universalidade do radical (locusta: gafanhoto, langosta, locust, grass-hoper, Heuschrecke, cavalletta, etc.), *permito-me insistir, no caso, que se mude para CICADAS ou para CICALAS (e não são palavras tão claras, tão belas ?) – de mais amplo e universal alcance.* (Rosa, CHO, p.101, grifo nosso)

E pelo contrário, sobre a palavra “showdown” diz, “Desculpe-me, mas acho esta a mais feia palavra da língua inglesa. Pedir-lhe-ia muito mudar para qualquer outra: the clash, the brawl, the squall?” (Rosa, CHO, p. 269).

Remetendo-nos a Clarice Lispector: “um dos indiretos modos de entender é achar bonito” (1995, p. 314). A beleza não é gratuita, ela é uma forma de entender a realidade que não passa pelo esquadramento cartesiano. O belo exerce uma influência irresistível e coloca a própria linguagem em evidência possibilitando um contrapeso para a autoridade do suposto “sentido subjacente” tão arraigado à visão essencialista comum. Uma passagem ou palavra bonita se fixa em nós e vence talvez a barreira do automatismo.

7.2

O sentido prisco

A poesia para Rosa era uma forma de respeitar a exigência potencial da linguagem. A música e o ritmo de sua prosa são, como se disse, muito mais do que elementos secundários e componentes do texto, eles são o que a linguagem tem de original e originário. A partir de uma frase de Rosa, “o melhor dos conteúdos de nada vale se a língua não lhe faz justiça” (Diálogo, p.89), Coutinho explica:

(...) uma de suas principais metas [era] a tarefa de revitalizar a linguagem com o fim de fazê-la recobrar sua poiesis originária e atingir o leitor, induzindo-o à reflexão. Desse modo, mergulha de corpo e alma nos meandros da linguagem, violando constantemente a norma, e substituindo o lugar-comum pelo único, ou melhor, abandonando as formas cristalizadas e dedicando-se à busca do inexplorado, do metal que, como ele próprio afirma, se esconde ‘sob montanhas de cinzas’. (2009, p. XV)

Para Coutinho, Rosa estava ciente da inconsistência que existia na literatura regionalista brasileira, que fazia um trabalho de protesto usando uma linguagem convencional. Para o escritor, somente uma língua performativamente relevante poderia dar conta das complexas questões humanas. E essa língua relevante era bela, paradoxal, viva e poética.

A poesia para Rosa comparece originariamente em cada palavra: cada palavra, um poema (Diálogo, p.89). Como se viu, “as palavras têm canto e plumagem” (2001, p.274). Ele mesmo esclarece:

(...) descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso retornei à ‘saga’, à

lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. (Diálogo, p.70)

Mais uma vez, Rosa não toma simplesmente a palavra “poesia” de forma acostuada, aplica espessura ao termo. A poesia não é apenas um gênero, uma técnica ou um método aplicado à linguagem, ela é a característica mais essencial de uma língua que quer transcender o comum e tornar o homem mais humano. Em contato com o poético na linguagem, o autor e o leitor se deixam seduzir pela indeterminação e livram-se das amarras da estrutura racional, pois a “poesia é a linguagem do indizível¹” (Diálogo, p.91). Assim como os paradoxos, ela existe para expressar o que de outra forma não pode ser dito. A poesia seria o esforço para exonerar a linguagem da fixidez, da estabilidade e do liame lógico: “A gramática e a chamada filologia ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia” (Diálogo, p.71).

Mas se a poesia está na origem de cada palavra, então o esforço – paradoxal – é que se trabalha para se chegar ao lugar em que já se está. Vê-se que a palavra *origem* parece aqui recusar o sentido acostumado, de ponto absoluto de partida.

Se uma palavra é mais do que um signo, é um poema, um dicionário é uma coleção preciosa: “Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema” (Diálogo, p.89). Em vez de considerar um dicionário um depositário de significados estáticos, ele enxerga como todos aqueles sentidos e usos reunidos funcionam como uma “antologia lírica”, que dá a ver a potencialidade lingüística de cada pequeno fragmento.

A convicção de que cada palavra tem uma essência poética é expressa em uma passagem metalingüística de “São Marcos”: “à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (Rosa, 2001, p.274). O vocábulo nunca usado é aquele que mostra mais nitidamente uma potencialidade infinita, em oposição aos clichês da língua que de tão repetidos desviam a atenção de seu ileso gume. A língua, no entanto, precisa do comum e só pode sonhar em se aproximar dessa origem infinita, nunca podendo de fato tocá-la. Mas a perseguição desse ideal é a busca da poética originária.

¹ Citado em alemão: Poesie ist die Sprache des Unaussprechlichen. Traduzido em nota de rodapé no próprio texto citado.

O interesse pelo nome próprio associa-se a essa preocupação com o mais elementar e singular do texto. Os significativos nomes próprios nos seus livros impunham uma dificuldade a mais na tradução, pois sua ligação com aspectos arraigadamente brasileiros e únicos obrigava a importante decisão de traduzi-los ou deixá-los no original. Onís, aqui em momento de rara afinidade com o sentir-pensar roseano, lhe diz:

Gostaria de sugerir um ponto. Sou a favor de deixar os nomes dos lugares em Português. Mesmo que o leitor não entenda o significado, eles têm uma poesia e uma musicalidade que se perde na tradução. O que você acha?"² (Onís, CHO, p.85)

Ele concorda com Onís: "Acerca de conservar em português, em "THE DUEL", os nomes dos lugares, estou de acordo; também sinto assim, intensamente, a poesia que rodeia os nomes próprios como um halo, nas traduções de livros de outras línguas (Rosa, CHO, p.97).

Mas também sugere às vezes o contrário, deixando indefinido o que pretende:

Com efeito, parece-me mais interessante traduzir alguns dos nomes – os que, mesmo no texto original, procuravam funcionar "através do significado". Acho que isso valorizará a tradução. Seria interessante, por exemplo, examinarmos, um a um, os nomes dos vaqueiros: Zé Grande (Big José), João Manico (Little-Man João), Raymundão (Great Raymundo), Juca Bananeira (Banana-Tree Jé), etc. etc. Penso que vale a pena. (Rosa, CHO, p.263)

Rosa diz em outra ocasião:

Acerca da tradução ou não tradução dos nomes próprios, achei preferível o primeiro caso, às vezes (Exaltino-de-trás-da-Igreja, Sant'Ana-do-São-João-Acima, Elias Ruivo, etc.). Em outros casos, deixo a seu critério e preferência. Se quiser traduzir mais alguns, isto é, se achar que valha mais traduzi-los, aqui deixarei para isso algumas outras indicações: Morro do Guará - Hill of the Wolf (ou Mount of the Wolf) Morro da Garça - Heron's Hill (ou Mount of the Heron) Aruá - Snail-village, Snail-town, Cedro - Cedartree-town, Cedar-town. Para o "das Velhas", ou rio das Velhas. (Rosa, CHO, p.74)

² "One point I should like to suggest. I would be in favor of leaving the place names in Portuguese. Even if the reader does not understand their meaning, they have a poetry and music that is lost in translation. What do you think?"

E ainda: “Por falar no Córrego da Fome: não acha que, muitas vezes, vale a pena traduzir os nomes próprios de lugar?” (Rosa, CHO, p.218)

Sobre esse aspecto Derrida examina em *Torres de Babel* a problemática da tradução em geral, que a tradução de um nome próprio emblema. Para muitos, um nome próprio é a palavra em sua singularidade mais original. Esse ponto é extremamente relevante já que uma *origem* é também buscada por Guimarães Rosa na sua escrita. Sobre o nome próprio, nos diz Derrida

Ficar-se-ia então tentado a dizer primeiramente que um nome próprio, no sentido próprio, não pertence propriamente à língua (...); conseqüentemente ele não pode se inscrever propriamente na língua senão deixando-se nela traduzir, isto é, interpretar no seu equivalente semântico: desde esse momento ele não pode mais ser recebido como nome próprio. (2006, p.22)

O nome próprio é, portanto, fugidio. Derrida explica o que ocorre com a palavra “Babel”, que foi “um acontecimento numa só língua” (2006, p.21), mas que ganhou o sentido comum de “confusão” e passou a ser “babel” quando foi traduzida internamente no idioma original auferindo a duplicidade de um nome próprio e um nome comum. Ora, essa parece ser precisamente a perseguição roseana da origem das palavras, ou seja, do momento em que elas são um acontecimento lingüístico, na contramão da necessária caducidade que acaba por degradar esse acontecimento. O paradoxo percebido por Hansen de uma origem que é um futuro e uma virtualidade³ explica como uma renovação lingüística pode ser empreendida por um “reacionário da língua”⁴: é preciso procurar o acontecimento original para permitir que a palavra brilhe iluminando outras possibilidades de sentido.

Conferindo à palavra seu “sentido original”, sua produção desborda as fronteiras preestabelecidas da designação/significação lingüísticas, efetuando um acontecimento puro como invenção de um *outro* que a categorização metafísica pode candidamente bem pensar como alma ou outro mito catalogável – mas que,

³ “Rosa afirma um trabalho de corrosão/mistura da língua que a estica até uma origem que, sem paradoxo, é um *futuro* e uma *virtualidade* da enunciação (...)” (Hansen, 1979, p. 19).

⁴ “Não sou um revolucionário da língua (...) Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (Diálogo, p.84).

pelo trabalho do paradoxo e compensação (liberação das “impurezas da linguagem falada”, emprego de variantes dialetais ainda não codificadas literariamente, recurso ao Português arcaico, uso do dialeto que é a língua da ciência moderna etc.) é uma máquina formidável de produzir diferenças, singularidades. (Hansen, 1979, p.19, grifo do autor)

Em um texto sobre o assunto, Pedro Xisto diz:

As ciências especializadas concordam em que a linguagem primitiva é de natureza poética (...) a poesia – fundadora do ser e da essência de todas as coisas – não recebe, jamais, a linguagem como material de trabalho, previamente dado, mas antes, a poesia começa por tornar possível a linguagem (1983, p.114)

Em que pese o caráter essencialista da afirmação, parece haver nela uma reflexão interessante sobre o papel da poesia e principalmente sobre sua utilização por Guimarães Rosa. A linguagem poética seria emblemática da linguagem demiúrgica, aquela que é a um tempo origem e futuro. Xisto ainda fala da herança edênica da poesia, que posta em perspectiva roseana pode nos dizer mais do que uma origem estacionária, alçando a linguagem, e não um fenômeno anterior, ao posto originário. A poesia é uma “substância-forma”, um “substantivo onipotente” que “abre e fecha mundos” (Xisto, 1983, p.177).

Rosa diz “Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias”, explicando que “Temos de aprender outra vez a dedicar tempo a um pensamento” (Diálogo, p.79). E é isso que ele parece fazer em algumas ocasiões em que discute com Onís, como no caso das “cicadas” e em ocasiões em que muda de opinião e pede para a tradutora rever o que foi dito ou sugere prolongar a discussão: “Não acho mau o título sugerido; apenas... e para não perder o mau costume de discutir...” (Rosa, CHO, p. 135).

Na percepção de Susana Lages,

pensar e poetizar hoje são partes de um mesmo movimento – Guimarães Rosa tinha uma consciência dessa dimensão, por assim dizer, filosofante da literatura da modernidade, tendo exposto claramente, na conhecida entrevista dada ao crítico alemão Günter Lorenz, sua afinidade com idéias de Novalis, um dos românticos alemães, precursores do moderno entrelaçamento entre crítica, poesia e filosofia. (Lages, 2007, p.159)

A linguagem poética é causa e efeito, nesse sentido, pois ela dá a partida a um pensamento e é alimentada por ele. A linguagem é poética no sentido que é

através da poesia que se sente a língua, que se pode estendê-la até seu potencial. O tipo de literatura que ele diz fazer também não é a corrente, ele se dedica às sagas, pois “quem escreve esses assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas.” (Diálogo, p.70)

A busca poética de Rosa é, portanto, oximorônica, pois procura o sentido original e deseja purificar a língua, mas faz isso projetando-a para o futuro e mesclando-a com todos os elementos que podem influenciá-la, como outros idiomas, regionalismos, neologismos e todo tipo de alteração. Ser pura é estranhamente ser mais misturada e mais indeterminada (Hansen, 1979, p. 19). Essa desconcertante mistura aumenta a sua “possibilidade de expressão”, vale dizer, de vida; e é nesse sentido que devemos entender que o método de Rosa implica na “utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (Diálogo, p. 81). As impurezas são os anexos banalizados pela “megera cartesiana”, que impedem o brilho da palavra-epiteto e conseqüentemente o deslumbramento que ela pode deflagrar.

Para Deleuze a literatura incide sobre um sistema lingüístico transformando-o e apontando sua inflexão e seu potencial de transformação:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (1997, p.15)

Assim, Rosa inventa sua língua poética menor:

E o conteúdo mais perigoso chega a ter uma função humana, se estiver expresso em uma linguagem poética, isto é, humana; Asturias é a prova. Esta língua, assim como o provam Asturias, Thomas Mann e Musil, esta língua atualmente deve ser pessoal, produto do próprio autor; porque o material lingüístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. (Diálogo, p.89)

Sua poética é um credo⁵, como ele mesmo se explica a Lorenz: “A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades

⁵ “Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa” (Diálogo, p.74).

lingüísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões.” (Diálogo, p. 92). Poesia é então uma aposta na linguagem, uma crença, e é transformadora, pois pode carregar consigo uma legião a partir de uma visões singulares que enviem o leitor por caminhos que ele próprio irá desbravar pelas pistas. Para Onís ele diz

(...) meu único intuito é sugerir rumos, acenar com pistas, certo de que a Amiga, ‘pela idéia ou pela toada’, saberá achar o que eu não poderia saber” (Rosa, CHO, p.73, grifo nosso).

Se, percebemos em Rosa, como sugeriu Coutinho em passagem já mencionada, uma lógica *aditiva* e não *alternativa*, podemos modificar a expressão grifada na passagem acima e dizer que a escrita roseana cataliza “pela idéia e pela toada”: “partes” que ora se fundem ora insistem em se distinguir, desdobrando-se uma relação interessante entre musicalidade e sentido. Cada palavra é um poema e, entoadas, as palavras fazem pensar. Sem essa compreensão do projeto roseano e de seu objetivo de resgatar “o devido lugar da linguagem e da estética no interior da discussão filosófica” (Lages, 2007, p.159), a poesia poderia ficar limitada à “poesia profissional” criticada pelo autor. Em vez de ser contenção, escrever poeticamente é liberar a linguagem das pesadas cinzas, reconduzidas a seu sentido “original” (Diálogo, p.81). Para Rosenfield, a concepção poética de Rosa exige que se vá além do racional e de uma perspectiva ideológica no texto; é preciso entender roseanamente o papel que ela tem na criação artística da obra:

O problema colocado pela fé poética que se torna efetiva na linguagem, veio a ocupar o centro das reflexões de filósofos contemporâneos como Strawson ou B. Williams. Partindo de análises da lógica poética (por exemplo, Homero) estes pensadores reconhecem que nossas idéias do sobre-humano são efeitos produzidos pelo “artefato” estético. Não se trata de “meros” efeitos, nem de “artifícios” enganosos, mas do impacto eficaz que a arte tem sobre a estrutura imaginária e intelectual da mente humana. A sobriedade destas formulações recentes está, bem entendido, vários graus aquém do ardor imaginativo que caracteriza as expressões roseanas. Seu gosto pela intuição e a poesia inspirada está muito mais próximo do entusiasmo de certos pré-românticos como Holderlin e Novalis. Como eles, Rosa considera efeitos da beleza, da poesia, da “alegria” como faíscas de um além que transcende o “comum do viver”, mas também os fervores reativos e as pobres ênfases da piedade e da cultura meramente convencionais. (2002, p.17)

7.3

A poesia verdadeira

O próprio Rosa parece ter modificado suas concepções sobre o estatuto do poético, chegando a essa dimensão da poesia na lida com suas próprias criações lingüísticas. Sobre seu primeiro livro, *Magma*, que embora premiado ele não quis publicar, ele esclarece a Onís: “O livro de poesias, este ainda não existe, nunca cheguei a publicá-lo. Foi um ‘ouvrage de jeunesse’, depois disso minha maneira de sentir e conceber a poesia se transformou muito, distanciei-me demais dele” (Rosa, CHO, p. 97).

Entretanto, fica claro que apesar de a poesia-vida ser o fim último, a poesia-métrica, a tradição, não deixa de ter seu valor no texto como recurso ancilar para atingir justamente a “poesia verdadeira”. A Onís, Rosa pedia que tivesse atenção a esse aspecto, suplicando seu envolvimento poético na tradução: “(...) tendo escrito os contos como quem escreve poesia, fiquei exigindo deles, mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se tratasse de poemas” (Rosa, CHO, p.60)

Diante da insistência de Onís em garantir ao texto uma fluência de prosa convencional e de aceitar apenas o que fosse “compatível com o bom inglês”, ele a certa altura recusa determinadas escolhas tradutórias, evocando a “autoridade” de Joyce:

Acho a frase ainda sem ‘energia’ poética. Ah, que lástima não se poder preferir as frases em “worse” English, mas a bem do poder expressivo e sugestivo, à maneira de Joyce!” (Rosa, CHO, p.113).

Como já se mencionou, Onís escreveu certa vez “happy and satisfied” e Rosa sugeriu “happy and pleased”, dizendo ainda que “satisfied” parece “fraco, banal, abstrato e sem relevo” (Rosa, CHO, p. 100). Preferindo sua opção ele insistiu:

Acho-a esplêndida [sic], em sua maneira aliterada, curta, quase de bailado. Contém em si, em seus sons, em sua forte aliteração, uma nota de humour "vocabular", na música subjacente ao sentido literal. Além disso, é puro ritmo: – traduzindo exatamente o movimento dos capiaus descritos na frase, isto é, "verbalizando-o". (Rosa, CHO, p.100)

Essa “música subjacente ao sentido literal” é o recurso que trabalha a favor do afastamento da linguagem cediça, cooperando com a renovação lingüística que eleva o estatuto da linguagem. Não são as palavras que dizem literalmente, mas o próprio ritmo traduz os movimentos, o que cria a sensação de que os signos não contêm significados, mas provocam-nos.

Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de "música subjacente". Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente. (Rosa, CHO, p.218)

Em “O ritmo em ‘O Burrinho Pedrês’” Ângela Vaz Leão (1983) demonstra como o ritmo é uma constante no texto de Guimarães Rosa. Reduzido a um “conteúdo”, o primeiro conto de Sagarana pode ser resumido em uma página que descreve a desventura de um bando de vaqueiros e um afortunado burrinho. Sem o ritmo e o esmero poético dedicado ao conto, ele perde seu poder reflexivo tão caro: o de promover revelações “metafísicas” por meio do burrinho. Nesse conto específico, em que o caráter rítmico e poético atinge seu ápice, Rosa dá muitas instruções à tradutora:

Além daquele trecho da página 31, linhas 5 a 10 ("Galhudos, gaiolos, lobunos, e as armas antigas do boi cornalão...") – mais outros dois pequenos trechos têm no texto função quase puramente poético-onomatopáica. São eles:

II) À página 31, também, linha 11 (from the bottom) à linha 5 (from the bottom): "As ancas balançam, e as vagas de dorsos, querência dos pastos de lá do sertão..." Também é um período só "sono-plástico", que, à base da metrificação e da pontuação rigorosa, escandindo "versos", serve é para figurar outro dos ritmos tomados pela boiada em marcha.

III) - À página 32, linhas 1 a 4 ("Boi bem bravo,..., vai varando...") – dá-se ainda outro – terceiro – dos ritmos tomados pela marcha da boiada. À base de partes curtas, versos de 3 sílabas, entre vírgulas, forçadas, e também mediante dura, ostensiva aliteração. (Rosa, CHO, 183-184)

Suas queixas referem-se à impermeabilidade da americana à importância da dinâmica poética no conto:

Talvez, também, já que a Sra. estará com a ‘mão na massa’, fosse interessante reexaminar o trecho da MATANÇA DOS CAVALOS. Creio que, ali, omitiram-se partes de frases, das mais crespas e carregadas de dinâmica poética.” (Rosa, CHO, p.163)

Aqui nota-se que a dinâmica, ou seja, o movimento interno do texto depende da poesia que o torna áspero e agitado em contraposição a um texto sem essa potência, que se ofereceria de forma alisada, fluente e portanto pobre. A Meyer-Clason, por exemplo, ele pede: “A frase é puramente poética, penso que deveria ser traduzida mais indeterminadamente (CMC, 87).

Com Onís, ele insiste, ressaltando que a preocupação com o significado das palavras é apenas parte do trabalho, revelando como seu projeto como um todo se unifica na poesia:

Agora, livre das dificuldades analíticas com as palavras a serem vertidas, a Senhora poderá retrabalhar certas passagens, preocupando-se só com o texto inglês em si, sua música, ritmo, força expressiva. Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. No original, não há, praticamente, lugares-comuns. Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos! Acabam aceitando. (Rosa, CHO, p.264)

A autenticidade de Guimarães Rosa advém de sua percepção singular de uma realidade lingüística só entendida no âmbito da prosa poética que busca na beleza e no amor as maneiras de impulsionar o ser humano para além do já acomodado e conquistado e para além do que uma linguagem descritivista poderia proporcionar. Tal como o protagonista José, de “São Marcos”, a perda da visão da realidade – visão essa que cria a noção de delimitação e organização – pode nos proporcionar uma escuta melhor: ouvir os sons e nos orientar por eles de “tão claro e inteiro” que fala o mundo (Rosa, 2001, p. 286). A dificuldade bem percebida também é simples: “não sendo fixos os passarinhos, como pontos de referência, prestavam muito pouco” (Rosa, 2001, p.287). Trocamos algumas certezas por algumas indeterminações e com isso ganhamos; por um sentir-pensar, nós a reconhecemos, nos reconhecemos.