

A CRÍTICA GENÉTICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO EM PREÂMBULOS DA POÉTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA NA ESCRITURA DE *MAGMA*

Jorge Alves Santana¹
Gismair Martins Teixeira²

RESUMO

O presente trabalho pretende estabelecer um estudo que relaciona a Crítica Genética e a Estética da Recepção num primeiro momento, projetando o seu resultado sobre a escrita de *Magma*, livro de poemas de João Guimarães Rosa, numa perspectiva intertextual com William Shakespeare, configurando uma contribuição aos estudos que referendam esta obra de Rosa como um preâmbulo da poética maior do escritor brasileiro.

Palavras-chaves: crítica genética, estética da recepção, *magma*, poética rosiana.

Introdução

O estudo de poesia apresenta complexidades que transcendem à simples apreensão da métrica e da rima no imbricamento com uma retórica específica, seja ela tradicional ou moderna. Os estudos sobre Crítica Genética, Estética da Recepção, inscrição textual, memória, psicanálise, apontam para uma longa cadeia percorrida pelo texto que o leitor tem diante de si, mediado por seu autor com a sua respectiva idiossincrasia. Deste amálgama epistêmico fica evidenciado o fato de que o leitor é um ente mais complexo do que à primeira vista seria de supor-se. As complexidades envoltas no processo de criação de poesia transitam do suporte físico à instância metafísica da subjetividade expressa pelo binômio autor-leitor.

No presente trabalho, recortamos uma obra da poética de João Guimarães Rosa, o livro *Magma*, de publicação póstuma; e, nela, um poema, *Sonho de uma tarde de inverno*, como objetos sobre os quais incidirão abordagens relacionadas aos postulados teóricos da Crítica Genética e da Estética da Recepção, que por sua vez serão vistas mais especificamente num primeiro momento. Elegemo-los, o livro e o poema, como objetos que dialogarão com os seus congêneres teóricos, dentre um vasto leque de

¹ Professor Associado II (UFG). E-mail: jorgeufg@bol.com.br

² Doutorando em Estudos Literários (UFG).

instigantes opções, pela singular homologia que pudemos perceber entre o que Rosa apresenta nas poesias de *Magma*, a começar pelo título singular do volume de seus poemas, e a discussão sobre a sua produção por uma pesquisadora de literatura, Maria Célia de Moraes Leonel (2000), que se debruçou sobre os poemas rosianos num esforço de Crítica Genética para a sua formação em livre-docência.

Neste trabalho, adotaremos ainda a perspectiva intertextual para a análise do poema de João Guimarães Rosa, numa abordagem conforme ao que foi exarado por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, que sobre este conceito já amplamente tratado na crítica literária, desde a sua elaboração mais precisa por Julia Kristeva, assinala que “[...] uma obra literária já não pode ser considerada original; [...] É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (1988, p. 166).” A partir desse pressuposto, estabeleceremos neste estudo a correspondência intertextual entre o poema de Rosa e a peça de William Shakespeare, *Sonhos de uma noite de verão*.

Como conclusão, pretende-se apontar a homologia interdiscursiva entre o poemade *Magma* elencado para este trabalho e a peça shakespeariana como uma contribuição ao que é apresentado por Maria Leonel em seu trabalho: apesar de ser uma obra menor no conjunto de sua poética, o livro de poemas rosiano configura de fato um preâmbulo ao conjunto maior da produção do escritor nascido em Minas Gerais.

Sobre a Crítica Genética e a Estética da Recepção

No artigo *Alguns pontos sobre a história da crítica genética* (1991), a então diretora do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos da França, instituição vinculada ao Centro Nacional de Pesquisa Científica francês, Almuth Grésillon, analisa a história da Crítica Genética sob uma perspectiva que ainda parece bastante atual. Grésillon aponta o perigo da fetichização do rascunho, afirmando (1991) que àquela época já se ousava falar publicamente da estética dos rascunhos. O texto da pesquisadora francesa encontra ecos em Jean-Louis Lebrave, que um ano após Grésillon publicaria o trabalho *Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?*, apontando informações e estabelecendo análises bastante similares às levadas a efeito por ela.

Um ponto que aparece fundamental é o problema da interação filologia-Crítica

Genética. Como fazer a distinção entre a práxis filológica e o novo objeto de estudo da Crítica Genética? Conforme Lebrave, o Centro Nacional de Pesquisa Científica francês criou uma equipe de pesquisadores para “organizar os manuscritos do poeta alemão Heinriche Heine, que foram adquiridos pela Biblioteca Nacional (2002, p. 97).” Instaura-se então a ascese dos manuscritos à condição de objetos de investigação científica. A partir daí, a crítica geneticista procura uma nova perspectiva para a relação autor-obra e centra o seu foco no processo de construção da escritura.

Os estudos de Crítica Genética surgem, dessa forma, da necessidade de sistematização de um método de pesquisa cujo objeto se encontra nos estágios anteriores à obra artística em si, quais sejam a composição, a gênese, o processo e todo material concernente à produção do objeto de arte antes que ele se estabeleça como tal. Assim se configura o universo da investigação científica dessa relativamente nova ciência. Por concentrar-se na gênese textual, a Crítica Genética tem sido alvo constante de discussões, sob acusações contraditórias de ser modernista, passadista, destruidora, reificadora do texto, de bravatas teóricas e de ausência de doutrina, tudo de acordo com o que ressalta do artigo de Louis Hay (2007, p. 76).

Ainda conforme Hay, o grande objetivo da Crítica Genética é “apreender a realidade textual das obras através da história de seu devir (2007, p. 81)”, tentando responder perguntas relacionadas à utilidade dos manuscritos, à implicância da reconstituição do pré-texto na destruição do texto, a uma oposição do texto ao seu devir, entre outras. Assim, seu objeto é a escritura. Seu método – em vez de concentrar-se nos efeitos de leitura – se baseia na apreensão do movimento que engendrou, da perspectiva do traço escritural. Portanto, coloca-se como um novo código de leitura, não sendo nem ideologia nem filosofia da Literatura. Seria, então, uma via de acesso à Literatura (2007, p. 84), interrogando os “procedimentos da criação em sua natureza, em suas condições culturais e sociais, seus modelos formais ou tipológicos (BOIE, 2003, p. 203).”

Entretanto, a Crítica Genética não objetiva opor estrutura e gênese, visto que o texto é a origem do processo de leitura e, ao mesmo tempo, o termo, no sentido de conclusão, de fim, da gênese. E isso é o que cria as vantagens para o crítico, pois permite a ele enveredar pelo processo da escrita, pelos efeitos do escrito, pelas suas origens ou ir aos seus termos. Além disso, conforme G. Falconer (*apud* HAY, 2007, p. 83-84), a Crítica Genética permitiria um encontro no terreno dos fatos da poética da

produção com a Estética da Recepção, por meio do encontro da Linguística, da hermenêutica e da História.

A obra acabada e fechada em si mesma é a consequência da obra que emana do desejo do autor, e só pode existir em estado final por ter existido antes em estado de concepção. O crítico genético Phillipe Willemart prefigura o *ethos* do autor no mito bíblico da criação do mundo através da palavra (1999, p. 68). No desdobramento da exegese do mito, a instância que precede a obra final não tem forma e o estudo do texto publicado e do processo que antecede a sua conclusão, o manuscrito, o prototexto, permitiria ao crítico genético prever o desenvolvimento da escrita.

Deflui daí que na Crítica Genética a noção de documento coloca em patamar de igualdade o dossiê do escritor, a peça de arquivo, o manuscrito e o livro (HAY, 2007, p. 86). Esse deslocamento metodológico acabou por configurar-se como sendo o esteio para as discussões sobre identidade, modernidade tardia, tradição moderna, recepção crítica e crítica biográfica, eixos estes norteadores para uma postura de arquivamento e autoarquivamento entre os próprios autores. Essa postura é baseada num dos princípios já postulados por Chartier (2007, p. 9), o de lembrar. Mas um lembrar como espaço de resistência destes autores.

Ainda, pelo autoarquivamento é possível o acesso às instâncias inconscientes do artista. No caso específico da poesia, ela guarda uma profunda correspondência com as leis da formação onírica, de onde “[...] originam-se das mesmas fontes inconscientes e possuem muitos mecanismos em comum. O seu veículo de comunicação básico é o som e, unido a este, o poder de evocar a imagística (MÉLEGA, 2001, p. 126).” Os artifícios da dicção poética possuem a mesma marcação simbólica dos mecanismos oníricos. Daí, a prática tão necessária ao poeta da construção de imagens, que redundam em micromitos esparsos ao longo dos versos. É o processo de produção.

No tópico intitulado *Algumas considerações históricas*, Mélega (2001, p. 112) faz referência ao conceito que vigorava desde Platão e Aristóteles, obviamente mediado pela compreensão cristã da filosofia grega através de Santo Agostinho e de Tomás de Aquino, que postulava o ato criador como atributo exclusivo de Deus, cabendo ao homem apenas a descoberta. Com a publicação de *Interpretação dos sonhos* em 1900, por Sigmund Freud, finalmente a ciência se abria a uma revisão dessa metafísica, o que possibilitou o deslocamento do ato criativo para as instâncias inconscientes do artista.

Aos seguidores de Freud coube, conforme Pelella Mélega (2001, p. 113), o desdobramento das pesquisas que ampliaram a noção de criatividade, sedimentando a correlação intrínseca que há entre o processo de criação artística e a vida onírica do sujeito criador.

Certamente, a pesquisa genética contribui para a percepção da obra em um sentido amplo e exterior ao seu estado final. Isto é: “[...] a entrada dos manuscritos no espaço público [...] permitiu aos olhos de todos a ação invisível do espírito que se lê em seus traços (HAY, 2007, p. 91)” e em que “tiveram lugar os primeiros encontros, em nosso tempo, da crítica e da escritura (HAY, 2007, p. 91)”. Ela repensa as relações entre autor e obra, determinando as condições de nascimento do texto e sua conclusão em obra, por meio da análise dos princípios de produção.

A compreensão das múltiplas relações que se estabelecem, desde o desejo pulsante do autor até a entrega do livro ao editor, garante a pertinência da Crítica Genética como ciência. No entanto, o panorama histórico que viu o nascimento desse estudo nos anos 60 do século XX mudou muito. Os instrumentos de pesquisa se multiplicaram, o acesso a manuscritos espalhados pelo mundo tornou-se possível a qualquer pessoa que se interesse pelo assunto e a genética da obra de arte encontra um *corpus* de pesquisa que é atualizado a cada instante mediante a sua reprodução no ciberespaço.

Nesse sentido, a pedra angular que fundou a Crítica Genética já continha em si os elementos que poderiam levá-la ao fracasso no século XXI, pois, ao se debruçarem sobre o processo de produção, os críticos genéticos estavam abrindo um sítio arqueológico que a internet tornou infinito e que sempre crescerá. Quando o manuscrito deixou os subterrâneos de bibliotecas e se tornou um hipertexto viajando pelo mundo na velocidade da luz, sendo ressignificado e enriquecido de novos *links* a cada nova leitura, um abismo de informações foi aberto diante do geneticista, e pensar em um método que abarque um volume tão grande de material é uma tarefa complexa. Corre ela, portanto, o risco da estagnação, quase uma crise, diante da nova tecnologia cada dia mais aperfeiçoada da informática.

Se a Crítica Genética está voltada para a gênese da produção, a Estética da Recepção por sua vez está focada no fim dos processos de produção: o leitor. A Estética da Recepção é uma área dos estudos literários preocupada com a reação do leitor frente

ao texto. Ou seja, a mera interpretação não é a finalidade do leitor quando diante de uma obra de arte. A preocupação é com as demandas de prazer e de reação do leitor. Sendo esse leitor um sujeito ideal, a sua reação está diretamente relacionada com os referentes extremos que o compõem, colocando a Estética da Recepção no bojo das aferições históricas, já que a recepção a um texto estará ligada ao ambiente em que esse texto foi recebido. Que leitor é este? Em que condições ele se encontra? Com quais ideias de referencialidade ele lida na sua abordagem ao texto? Assim, a relação entre autor, obra e público³ se estabelece também nesta perspectiva, e desta relação somente um acabamento teórico-histórico poderíamos dar conta.

O prazer estético por algum tempo, segundo Jauss (1979, p. 85), foi colocado como sub-relação de um leitor com o texto. Ele deveria buscar ali o prazer cognitivo direcionado predominantemente pelo conjunto de sentidos orientados pelo próprio texto ou pelo que seria a intencionalidade do autor, não fruição estética. Para ele (1979, p. 95), quem trouxe do limbo a ideia de prazer foi Roland Barthes, abrindo a possibilidade de que, pelo deleite, fosse possível também abrir portas da percepção racional e intelectual, realizando-se assim o processo de recepção numa duplicidade prazer-racionalidade. É preciso, segundo Jauss (1979, p. 95), desfazer a ideia de que o *prazer* se afasta sempre de *trabalho* e *conhecimento*. Para ele, prazer estético é também prazer intelectual.

A Estética da Recepção parte do conceito de que o texto é em si mesmo um acontecimento e não apenas a representação de um mundo pré-dado. A mimese, se não pode ser descartada, não pode, por sua vez, imperar como elemento propulsor do debate sobre Literatura, já que o acesso a ela exigiria uma atitude performática através da qual ele se opera e se faz vigente naquilo que, em outras obras suas, nomeia como horizonte

³ Na obra *Como falar dos livros que não lemos?*, Pierre Bayard (2007) procede a uma abordagem algo inusitada em relação ao ato de ler. A partir da referência a uma personagem que trabalha em uma biblioteca e que não leu nenhum dos milhares de livros ali expostos, mas apresenta um bom conhecimento sobre o conteúdo de cada um deles por realizar leitura *sobre* eles, Bayard estabelece uma instigante análise do problema da leitura, reflexionando sobre o problema dos livros que a grande maioria das pessoas jamais leu, mas que nem por isso deixam de apresentar um conhecimento relativo sobre a obra. Um exemplo que se pode apresentar para compreender a argumentação de Bayard é a produção atribuída a Homero, que qualquer pessoa relativamente informada tem boas possibilidades de saber que se trata da guerra entre gregos e troianos e o posterior retorno de Ulisses para Ítaca, mesmo que jamais tenha lido os tomos homéricos. Bayard trata em seu texto fundamentalmente do problema da memória, pois disserta sobre os livros que lemos e esquecemos, aqueles que sequer lembramos se já os lemos ou não e todas as implicações culturais deste curioso processo mnemônico. É, portanto, a instância psíquica na recepção do objeto livro, complementar ao ato psíquico de sua produção por parte do autor.

de expectativa. Em Iser, a imaginação e a interpretação são atividades que se dão juntas, é uma maneira de falar do preenchimento, ou seja, o leitor, com seu repertório, produz um suplemento inter-individual “que considera ser o significado do texto (1979, p. 116)”.

Esse preenchimento fará parte daquilo que ele posteriormente chamará de jogo do texto. Este jogo começa quando o leitor sai da acomodação no uso dos esquemas e começa a modelar o mundo proposto pelo texto. Nesse universo em que coexistem os diversos modos de analisar a obra, ora focados na escritura, ora no escrito e ora no próprio leitor, é necessário que se considere que ambos influenciam para a construção de sentido das obras literárias. Assim, é fato que nem a Crítica Genética nem a Estética da Recepção devem se esquivar uma da outra ou mesmo de outras metodologias literárias e afins na tarefa de análise. Há de perceber-se que a leitura e a criação não se encontram em oposição, mas em complementaridade.

Num processo, portanto, de interação entre a Crítica Genética e a Estética da Recepção, processo esse que também poderia se dar entre outras metodologias, a escritura toma lugar numa história e numa sociologia das civilizações, conjugando tempos – aqueles relacionados ao da escritura e ao da vida –, e espaços, incluindo aqueles do manuscrito, de modo a romper a imobilidade e fixidez dos textos. É, talvez, nos pontos de contato das ciências que a Crítica Genética poderia continuar existindo como processo de pesquisa sem ter a finalidade accional em si mesma. Crítica Genética é processo, vale destacar. Mas a obra literária só se realiza plenamente no ato da leitura, como apresenta a Estética da Recepção, e não apenas na escritura, cujo processo é um dos objetos das preocupações da Crítica Genética.

Crítica Genética e Estética da Recepção configuram, assim, dois olhares distintos que, numa primeira análise, parecem estar nos antípodas. Uma observação mais atenta, porém, sugere um espaço de hibridização entre as duas perspectivas no âmbito das ciências literárias.

Da teoria à práxis

João Guimarães Rosa é um dos autores mais representativos do exercício literário brasileiro. A sua condição na historiografia literária brasileira praticamente constitui uma exceção ao adágio atribuído a Nelson Rodrigues de que toda unanimidade

é burra. Escritor que detém uma das maiores fortunas críticas da literatura nacional, Rosa já mereceu os melhores encômios de nomes exponenciais da crítica literária, da sociologia e da antropologia do Brasil como Antonio Cândido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Paulo Rónai, Roberto Schwartz, Roberto da Matta dentre outros.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Bosi se refere ao criador de Riobaldo como um artista-demiurgo, capaz de realizar a metamorfose que traria de novo o regionalismo, sob complexa experiência estética e universal, ao centro da ribalta (1994, p. 429). Em rodapé a esta observação, Bosi cita que Guimarães Rosa deixou inédito o volume de poemas intitulado *Magma*. No ano de 1997, a Editora Nova Fronteira lançou o material inédito de Rosa. Com esta obra, o autor de *Grande sertão: veredas* venceu o Concurso Literário de 1936 da Academia Brasileira de Letras, em sua vertente de poesia.

Após a vitória, o artista-demiurgo da definição bosiana proferiu no ano subsequente um discurso de agradecimento pela premiação de *Magma*. A edição da Nova Fronteira reproduz tanto as palavras da comissão julgadora, na voz do relator Guilherme de Almeida, quanto a alocução de agradecimento rosiana. Ambas as peças se somam à Nota Editorial da casa publicadora na composição de um interessante material que remete ora de maneira direta, ora de maneira oblíqua, aos postulados teóricos tanto da Estética da Recepção quanto da Crítica Genética respectivamente.

Os anos de ineditismo dos poemas de Rosa, poemas outrora conhecidos apenas de alguns poucos privilegiados, remetem a uma ideia que faz pensar, ainda que numa condição elíptica, nos princípios geneticistas. Se para a Crítica Genética um dos pontos mais importantes é a escrita como processo, não deixa de ser curioso pensar nos originais até então inéditos ao grande público como um processo em aberto, numa poesia cuja existência para a maioria estava no âmbito da virtualidade. Afirma Guimarães Rosa:

O *Magma*, aqui dentro, reagiu, tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma, *com quem talvez eu já não esteja muito de acordo*, mas a quem a vossa consagração me força a respeitar (1997, p. 9; grifo nosso).

A autocrítica do autor em relação ao conjunto dos poemas remete, ainda que no plano ideal, ao processo de escrita e reescrita de criação perceptível nos manuscritos dos

autores que já tiveram sua documentação criativa sob análise da Crítica Genética. O manuscrito destes autores demonstra uma escritura marcada pela constante reescritura, numa insatisfação que expressa a busca constante do poeta pelo que seria a palavra mais exata, a metáfora engenhosa de acordo com seu complexo de perceptos e de afetos. O excerto remete, ainda, ao problema da afecção, do desejo implícito do poeta de ser desejado conforme se depreende dos estudos de Crítica Genética.

Magma tornou-se objeto de pesquisa para livre-docência da pesquisadora Maria Célia Leonel, cuja tese de doutorado versou também sobre o processo de criação linguística de Guimarães Rosa, a quem a autora aponta como um alquimista da linguagem (2000, p. 11), reverberando a metáfora demiúrgica de Bosi. O trabalho de Célia Leonel foi publicado sob o título de *Guimarães Rosa: Magma* e gênese da obra. Trata-se de uma pesquisa com base nos pressupostos teóricos da Crítica Genética. A pesquisadora teve acesso a dois conjuntos distintos dos poemas datilografados. Conforme Leonel:

[...] há dois manuscritos conhecidos de *Magma* com os poemas datilografados. Do primeiro manuscrito – versão que denominamos A – o Arquivo Guimarães Rosa possui uma cópia xerográfica. [...] O segundo manuscrito – versão que chamamos B –, base do trabalho, pertence ao Arquivo Guimarães Rosa e é autógrafo. A primeira versão da Coletânea (A), cuja datilografia não corresponde à versão B, tem 99 páginas, quinze delas com desenhos, sobretudo na parte final, alguns bem amplos, recobrando os poemas. Não se parecem com os desenhos de Guimarães Rosa e não são interessantes (2000, p. 22).

O trabalho publicado por Maria Célia Leonel inventariou, com os instrumentais da Crítica Genética, a relação dos poemas de *Magma* e a sua patente condição de textos que seriam reescritos por Rosa posteriormente ao longo de sua poética. A natureza com os seus ciclos, o mito e a mitopoese que aparecem, por assim dizer, embrionariamente em *Magma* ressurgem mais como uma autointertextualidade, na reelaboração escritural de João Guimarães Rosa.

A publicação de *Magma*, todavia, quebra, para a Crítica Genética, o encanto que a estimula, pois a partir do texto dado já não há mais a configuração do seu objeto de pesquisa, pois a ela não interessa o texto pronto e acabado. Vale reiterar que com o texto já dado à publicação, e só a partir daí, o eixo da pesquisa de Leonel vai se deslocar para

a exegese conducente à percepção de como os poemas vão repercutir em obras como *Sagarana* e *Grande sertão*: veredas, por exemplo. É, portanto, do texto publicado que se instaura o outro polo do processo da Estética da Recepção. Neste particular, os poemas de Guimarães Rosa apresentam uma interessante perspectiva cronotópica sob o ponto de vista da recepção.

O fato de as poesias rosianas vencerem o concurso da Academia Brasileira de Letras é um indicativo que aponta para a recepção positiva de que a produção foi objeto.

No relato de seu critério na apreciação dos trabalhos apresentados pelos concorrentes do certame, o relator Guilherme de Almeida afirma ter procurado premiar a poesia completa, que ele define como a “que é beleza no sentir, no pensar e no dizer (ALMEIDA, 1997, p. 6).” Logo em seguida, escreverá de maneira entusiástica:

Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha – parece-me – no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tão altamente distanciada paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio (ALMEIDA, 1997, p. 6).

Na conclusão de sua exposição de motivos para a eleição de *Magma*, Almeida reiterará: “e que não seja a ninguém, neste torneio, conferido o 2º prêmio, tão distanciados estão do primeiro premiado os demais concorrentes (1997, p. 6)”.

Com a passagem de seis décadas sobre a eleição da poesia rosiana pela ABL, a perspectiva da crítica não se deixou influenciar pelo entusiasmo inicial de Almeida. Em seu trabalho, Maria Célia Leonel (2000, p. 267) conclui pela qualidade menor da poesia rosiana, compreendendo-a como um preâmbulo do prosador incontestado em que se transformaria o criador das veredas universalistas de Minas Gerais. Em resenha ao trabalho de Célia Leonel, a pesquisadora Simone Montoto assevera, ao concluir a leitura de *Guimarães Rosa: Magma* e gênese da obra, num tom de reverência em relação ao autor:

[...] João Guimarães Rosa foi o primeiro a perceber, apresentar e representar em *Magma*, sua poesia em construção constante: magma é qualquer substância pastosa e viscosa, como a lava e o vidro derretido. Ele sabia que não era um produto acabado, mas uma massa, que moldada ao longo do tempo, tornar-se-ia cristal da mais fecunda rara

poesia: a prosa de Rosa (2011, s.p.).

Dessa forma, *Magma* apresenta uma recepção que pode ser vista sob um ponto de vista sincrodiacrônico. Numa leitura sincrônica, tem-se o entusiasmo da comissão julgadora. Já numa leitura diacrônica, este entusiasmo se converte numa postura algo comedida, porém reflexiva. Entendida como uma obra menor de um autor maior, parece-nos instigante a leitura empreendida por Célia Leonel que vê na poesia de João Guimarães Rosa uma preparação à sua prosa madura. A autora aponta diversos poemas que vão reverberar em contos exemplares como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, ou então *Meu tio, o Iauaretê*, dentre outros, assim como na prosa singular de *Grande sertão: veredas*.

O excerto apresentado da resenha de Simone Montoto, intitulada *Rememorações da poesia e da arte de João Guimarães Rosa*, parece ter captado o caso de *Magma* no conjunto da poética rosiana, assim como o norteamento que conduziu a pesquisa de Maria Célia Leonel que redundou no volume *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. A princípio, poder-se-ia pensar que houve por parte das pesquisadoras aqui elencadas excesso de escrúpulos por tratar-se de um dos nomes maiores da literatura brasileira. Um olhar atento, porém, sobre os poemas de *Magma* induz a uma percepção de que realmente Guimarães Rosa poderia ter consciência de que seus poemas eram magma em ebulição que iria sedimentar-se e formar futuramente a geografia do sertão heterogêneo e múltiplo retratado à saciedade na cartografia da sua poética.

Esboço de uma contribuição

Em sua alocução de agradecimento à premiação da Academia Brasileira de Letras, Guimarães Rosa assevera que o artista “deixa a outros o trabalho de verificarem de quem recebeu informações ou influências e a quem poderá ou não influenciar (1997, p. 8).” Nada mais exato. Em relação a *Magma*, o trabalho de livre docência de Maria Célia Leonel é um exemplo prático das argutas palavras de Rosa. Em seu trabalho, ela aduz que:

No âmbito dos trabalhos sobre Guimarães Rosa, embora não haja ainda uma relação dos estudos centrados nas relações intertextuais, são muitos os que mencionam tais operações, mas não é tão grande o

número daqueles que, de fato, debruçam-se sobre elas. Todavia, as retomadas – próprias e alheias – são parte da produção de Guimarães Rosa, *o que faz deste estudo uma colaboração para a investigação da sua poética* (2000, p. 18, grifo nosso).

O trecho destacado por nós em itálico apresenta certa ambiguidade. Não fica muito claro, a princípio, se o estudo a que ela se refere diz respeito ao seu trabalho publicado ou ao estudo de outros pesquisadores sobre o mesmo problema da auto ou heterointertextualidade.

Na sequência deste estudo estabelecemos um diálogo com o que é apresentado por Célia Leonel em sua pesquisa. Para tanto, buscaremos o recorte de um dos poemas de *Magma* para nele incidir uma abordagem de relação intertextual com um dos nomes fundadores da literatura ocidental, William Shakespeare. Em seu *Cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, o crítico estudanidense, Harold Bloom (1995), propõe o bardo nascido em Stratford, na Inglaterra, como o centro do cânone literário do Ocidente. Embora a asserção de Bloom seja potencialmente polêmica no âmbito político e multicultural, não a discutiremos aqui, restringindo este problema específico à consideração de que, independentemente de sua posição em cânones, o certo é que o dramaturgo inglês ocupa um lugar de destaque na literatura universal. Segue transcrito, assim, o poema selecionado de *Magma*, a partir do qual teceremos considerações de natureza intertextual, numa *práxis* da observação rosiana de que a outros competem estabelecer as informações e influências que incidem sobre a poética deste ou daquele autor.

Sonho de Uma Tarde de Inverno

Fiquei, longamente, a ler, no frio
da tarde quieta
uma crônica do tempo merovíngio,
dos monges da Abadia de Cluny.
E um rádio gritante trouxe, pela janela,
todo o banzo e o azougue de um samba sensual:
vôo de cantáridas tontas
no hálito de incenso de uma nave,
fenestrada de ogivas e ventanas
e toda colorida de vitrais...

E no vago torpor do meu subsonho,
vi como trabalhava,
extasiado, na penumbra

parda de um meio inverno,
um monge
rendilhador de jóias de ouro,
discípulo, talvez, de Santo Elói:
depois de modelar um cimo de coroa,
com Virtudes de auréola
em meio de anjos louros,
e de cinzelar,
na pasta de sol frio do rebordo
de um anel real,
uma rosácea, um gládio e um globo,
deixou errar seus dedos e seus sonhos,
e fez crescer, no jalde de um cibório,
o relevo de uma Vênus
com um Cupido ao colo...

E era tão bela a sua idéia de ouro,
e foi tão casto e cristão o beijo longo
que ele pôs na deusa,
que a tênue poeira flava do seu êxtase
de pronto se esvaiu.

E então, febril,
murmurando, constante, um exorcismo,
santificando traços, disfarçando os nus,
fez depressa da Vênus uma Virgem,
e do pagãozinho alado um menino Jesus.
Depois, sorrindo, o santo joalheiro
rezou, com outro beijo, a sua contrição...

E mil diabinhos crepitaram nas chamas,
rubros, rindo,
porque agora o seu beijo
fora ardente e pagão... (ROSA, 1997, p. 95-6)

O jogo da intertextualidade de que se serve Guimarães Rosa tem início já com o título do poema, que remete à titulação da peça quase homônima de William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*. Nesta comédia shakespeariana, o autor trabalha, dentre outras camadas de leitura possíveis, o problema do amor e o que ele tem de irracional. À irracionalidade natural deste sentimento, Shakespeare agrega a presença de fadas e duendes que, através de um filtro mágico extraído a partir de uma flor atingida por uma flecha perdida de Cupido, despertam a paixão arrebatadora em dois casais de jovens que se encontram em um bosque, entrecruzando sentimentos que no início da peça já estavam bem definidos.

Mais que isto, o rei dos duendes destila o filtro sobre os olhos da rainha das

fadas, que se apaixona por um ator de teatro mambembe que ensaiava no bosque e que estava com uma peça de figurino em forma de cabeça de burro. Ao final, percebendo a confusão, o rei dos duendes, Oberon, determina a seu diabrete Bute que desfaça a confusão através de um antídoto conhecido por ele. Conforme Oberon, as lembranças que ficarão para os quatro jovens e a rainha das fadas vão resumir-se à impressão de um sonho de uma noite de verão, retornando tudo ao normal. Na fala da jovem Hérnia já se denunciara toda a confusão amorosa que se daria: “Que coisa mais diabólica! Escolher um amor pelo olhar de terceiros!”.

Embora estivesse falando do casamento forçado com quem não era objeto do seu amor, por imposição paterna, a alocução se aplica obliquamente às posteriores mudanças causadas pelo filtro preparado por Oberon e Bute. A fala de William Shakespeare sobre o amor, através das personagens da peça, vão encontrar ecos no *páthos* adotado por Rosa em *Sonho de uma tarde de inverno*. Discorrendo sobre o seu amor não correspondido, a personagem Helena diz que:

O Amor não enxerga com os olhos, e sim com a mente, e por isso pinta-se cego o Cupido alado. Tampouco *a mente do Amor tem faro para qualquer discernimento*. Com asinhas e sem olhos, representa a pressa da imprudência. Dizem, portanto, que o Amor é uma criança; por que, ao escolher, ele é tantas vezes enganado. *Como meninos travessos numa brincadeira quebram as próprias promessas, assim o menino Amor comete perjúrio em todo canto* (SHAKESPEARE, 2001, p. 18-19, grifos nosso).

Em *Sonho de uma tarde de inverno* Guimarães Rosa evoca o motivo do sonho e sua incidência sobre o ânimo das personagens. O eu-lírico rosiano, que lia uma crônica do tempo merovíngio, embalado pela sonoridade de um samba sensual, entra num processo de sonolência. No subsonho que se lhe segue, as imagens saltam do inconsciente para a composição poética que apresenta a ação do monge ourives. No exercício do seu ofício, o monge se deixa arrebatar pela atmosfera de um inverno de penumbra parda, símile da ambientação onírica, que às vezes oscila entre a sugestão de um estado de êxtase místico e um estado de sensualidade latente, que sempre burla os mecanismos da sublimação freudiana.

A demonstrar que o amor comete perjúrio em todo canto, o eu-lírico de *Sonho de uma tarde de inverno* apresenta o monge num conflito que talvez nem mesmo ele tenha percebido devido a sua fronteira diáfana. Ao beijar a deusa Vênus de maneira casta, ele

a cobre e ao Cupido, transformando-os em Maria e no menino Jesus, para logo em seguida depositar outro beijo que ele supõe contrito, mas já agora maculado por um certo quê de sensualidade, percebido pelos mil diabinhos rubros que crepitam nas chamas. Estamos, portanto, com os diabinhos, diante dos símiles rosianos para os seres encantados, fadas e duendes, do universo shakespeariano. A propósito, a fala de Titânia, rainha das fadas, a respeito da influência do mundo mágico sobre as estações do ano, encontra uma curiosa simetria com o título intertextualizado de Guimarães Rosa, quando diz que “[...] nos cabelos ralos e poucos e nevados daquele velho senhor, o Inverno, assenta-se uma coroa perfumada das doces florzinhas do verão, como se fosse zombaria [...] (Shakespeare, 2001, p. 31)”.

Guimarães Rosa reproduz no poema em análise imagens bem semelhantes às que estão presentes em *Sonho de uma noite de verão*. Em seu diálogo romântico com Lisandro, Hérnia menciona termos que foram incorporados pelo criador de Riobaldo em seus versos de *Sonho de uma tarde de inverno*:

Meu bom Lisandro! Juro-te, pelo arco mais forte de Cupido, por sua melhor seta de ponta dourada, pela simplicidade das pombas de Vênus, por tudo que faz os amores prosperarem, e pelo fogo em que ardeu a rainha de Cartago quando o falso troiano foi avistado partindo sob velas enfunadas... (SHAKESPEARE, 2001, p. 15).

No entanto, não é sobre imagens esparsas aqui e ali na peça shakespeariana que a relação intertextual entre a comédia do escritor inglês e o poema do autor-demiurgo brasileiro se estabelece de maneira mais precisa. Mas sim no *ethos* que estabelece uma inconciliabilidade entre o amor e a razão. Fundilho, a personagem de Shakespeare, dirá nesta mesma peça que “amor e razão não andam juntos nesses tempos de agora (2001, p. 54)”. Passados três séculos entre *Sonho de uma noite de verão* e *Sonho de uma tarde de inverno*, parece que a conciliação entre ambos ainda não foi possível, conforme se observa na intertextualidade estabelecida por Rosa, que demonstra o litígio entre amor e razão numa expressão extensiva do conflito entre o sagrado e o profano sob a ótica da cristandade.

Conclusão

Neste trabalho procuramos estabelecer uma exposição que estabelece um

diálogo epistêmico entre a Crítica Genética e a Estética da Recepção seguida de uma análise de um poema da obra *Magma*, de João Guimarães Rosa, que guarda íntima correspondência com os pressupostos teóricos que antecederam a sua análise. Baseado predominantemente na obra de Maria Célia Leonel, intitulada *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, fruto de seu trabalho de livre-docência, pudemos vislumbrar aspectos envolvendo a Crítica Genética e o conjunto dos poemas rosianos, assim como contemplar a recepção de que o seu livro foi objeto. Apresentamos, pois, um pequeno esboço de contribuição ao estudo da intertextualidade de Guimarães Rosa em *Magma*, que se abre para o panorama universal – dentre diversos outros fatores não abordados neste trabalho – ao dialogar com a peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, numa perspectiva instigante, que sugere o quão rico pode ser o diálogo intertextual do livro de poesias de Guimarães Rosa com outras instâncias da poética universal.

Referências

BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BOIE, Bernhild et al. A escrita e a obra. In: _____. *Arquivos literários*. Eneida Maria de Souza e Wander Mello Miranda (Org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

GRESILLÓN, Almuth. *Alguns pontos sobre a história da crítica genética*. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100002&script=sci_arttext#3not. Acesso em 02 de ago. 2011, às 21h10, 1991.

HAY, Louis. Pensar a gênese. In: _____. *A literatura dos escritores. Questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Carreto Mourão. Revisão téc. Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 35-91.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang et al. O jogo do texto. In: _____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução e coordenação de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert et al. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: _____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução e coordenação de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica Genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia? In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo. Ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 97-146.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa: Magma* e gênese da obra. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

MÉLEGA, Marisa Pelella. *Eugenio Montale: criatividade poética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MONTOTO, Simone. *Rememorações da poesia e da arte de João Guimarães Rosa*. <http://www.ig.com.br/paginas/igler/destaques/rosa/index.html>. Acesso em 20 ago. de 2011, às 19h43.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LBP&M, 2001.

WILLEMART, Philippe. *As origens culturais do conceito de criação e o nascimento da escritura*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

THE GENETIC CRITICISM AND THE AESTHETICS OF RECEPTION IN THE PREAMBLES OF POETIC JOÃO GUIMARÃES ROSA IN THE DEED OF MAGMA

ABSTRACT

This work aims to establish a study that relates the Genetic Criticism and Aesthetics of Reception at first, projecting the result on writing *Magma*, book of poems by João Guimarães Rosa, in an intertextual perspective with William Shakespeare, configuring a contribution to studies to endorse this work of Rosa as a preamble of the greatest poetic of the Brazilian writer.

Keywords: genetic criticism, aesthetics of reception, *magma*, rosian poetic.

Recebido em 30/04/2014.

Aprovado em 19/06/2014.