

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Teoria da Literatura

Representações do Brasil na poesia rosiana

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como um dos requisitos para a obtenção do grau de mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Luzilá Gonçalves Ferreira

Recife – Pernambuco
julho/2006

Freitas, Sávio Roberto Fonseca de
Representações do Brasil na poesia rosiana /
Sávio Roberto Fonseca de Freitas. – Recife : O Autor,
2006.

135 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Letras, 2006.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2.
Modernismo – Neo-romantismo. I. Título.

869.0(81)
B869

CDU (2.ed.)
CDD(22.ed.)

UFPE
CAC2006- 12

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Teoria da Literatura

Representações do Brasil na poesia rosiana

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Banca examinadora:



Profa.Dra. Luzilá Gonçalves Ferreira (orientadora)



Profa.Dra. Francisca Zuleide Duarte (UFPE)



Prof. Dra. Janilto Andrade (UNICAP)

In memoriam de minha de avó materna, com quem aprendi a nunca desistir.

Ao companheiro, amigo e irmão Moisés Bastos Amorim, pelo apoio e paciência com que sempre estimulou minha carreira acadêmica e agüentou minhas explosões repentinas.

À minha mãe, pelo cordão umbilical cortado.

Às amigas Adeilza Monteiro, Loredana Almeida, Sherry Morgana, Socorro Almeida, pela amizade fraternal e sincera

Agradecimentos

A Deus, por estar sempre presente em todas as etapas decisivas de minha vida;

À Profa.Dra. Luzilá Gonçalves Ferreira, pelas valiosas dicas durante a disciplina Teoria da Poesia; pelo orientação segura e sensível no momento em que cheguei a não acreditar mais em minha dissertação;

À Profa.Dra. Zuleide Duarte, pelas palavras de carinho nos momentos em que estava desmotivado, pelo empréstimo de livros de seu acervo particular, pelo incentivo constante, pela orientação pontual no momento oportuno;

À Profa.Dra. Piedade de Sá, pelas preciosas intervenções no momento da pré-banca;

À Coordenação e ao corpo docente do PPGL desta IES, pela consideração e respeito com que sempre me tratou;

A Eraldo, pela constante disponibilidade;

À Sulanita Bandeira, Telma Dutra, Sandra Silva, Socorro Monteiro, Maria das Vitórias, Ana Cristina, Lígia Pimenta, Fátima Lima, pelo carinho e motivação;

À Faculdade Sete de Setembro, através dos diretores Jacson Gomes, Sérgio Gomes e da secretária acadêmica Selma Monteiro, e a todos os meus alunos do curso de Letras, pelo incentivo e respeito ao meu trabalho;

À Profa. Marta Mendonça, Liliane Jamir, Lúcia Oliveira, Rosa Pinto, Inez Fornari, Cristina Botelho, pelos bons momentos de minha graduação na FAFIRE;

À Socorro Almeida, Susana Pereira e Juliana Alpes, amigas de longas datas;

E a todos os que contribuíram para a realização desta pesquisa.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo estudar as representações do Brasil presentes nos poemas do escritor mineiro João Guimarães Rosa. O discurso do autor de *Grande sertão: veredas* refaz uma imagem do Brasil através de temas que evidenciam animais, natureza, vida no campo, manifestações culturais indígenas e negras, mitos e credences populares, temáticas que mostram uma tentativa da representação do Brasil pelo viés literário.

O lirismo romântico percorre os textos por meio de um processo de conciliação que Rosa mantém com eixos temáticos exaltativos à sua terra, conforme colocação de Bosi (1983; p.37). A postura do escritor mineiro também se dá pela condição de recusa a uma ideologia de catástrofe que se instaura por conta do subdesenvolvimento da nação brasileira, segundo afirmação de Antonio Candido (1986; p.142). Também tomamos por subsídio o que Roberto Schwarz (1987; p.128) chama de mística terceiro-mundista, fator que evidencia o nacionalismo vinculado à temática da tradição popular nos poemas modernos do diplomata mineiro. O referido autor considera que a mística terceiro-mundista permite o surgimento de uma literatura que se volta à temática rural, de credence popular, de preservação dos mitos e lendas folclóricas, dados que observamos nos poemas de Guimarães Rosa. A fauna e a flora brasileiras, as lendas folclóricas do caboclo d'água e da Iara, e a crença religiosa de tradição popular e africana revelam o Brasil cantado pelo poeta mineiro.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Poesia; Modernismo.

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo estudiar las representaciones de Brasil presentes en los poemas del escritor del estado de Minas Gerais João Guimarães Rosa. El discurso del autor de *Grande sertão: veredas* presenta una imagen de Brasil a través de temas que evidencian animales, naturaleza, la vida en el campo, manifestaciones culturales indígenas y negras, mitos y creencias, temáticas que enseñan un intento de representación de Brasil a partir de la literatura.

El lirismo romántico transcurre en los textos a través del proceso de conciliación que Rosa mantiene con ejes temáticos que exaltan su tierra, conforme opinión de Bosi (1983; p.37). La postura del escritor también parte de la condición de denegación a una ideología de catástrofe que se instaura debido al subdesarrollo de la nación brasileña, según la afirmación de Antonio Candido (1986; p.142). Además, partimos de las ideas de Roberto Schwarz (1987; p.128) sobre la mística tercero-mundista, factor que evidencia el nacionalismo vinculado a la temática de la tradición popular en los poemas modernos del diplomata 'mineiro'. El referido autor considera que la mística tercermundista permite el surgimiento de una literatura que se involucra a la temática rural, de creencia popular, de preservación de los mitos y leyendas folklóricas, datos que observamos en los poemas de Guimarães Rosa. La fauna y la flora brasileñas, las leyendas folklóricas del *caboclo d'água* y de la *Iara*, y la creencia religiosa de tradición popular y africana revelan el Brasil cantado por el poeta 'mineiro'.

Palabras-clave: Guimarães Rosa; Poesía; Modernismo.

Sumário

Introdução	07
1. Pressupostos teórico-metodológicos	12
1.1. Perspectivas culturais e políticas	14
1.2. Perspectivas de literatura no Brasil em 1930	24
1.3. O social e o literário	31
2. Guimarães Rosa e Magma	40
2.1. A estética de trinta e Magma	42
2.2. Arte amena; crítica impressionista	51
2.3. O Brasil em Magma	53
2.4. A estrutura e a temática da obra	54
3. Animais, campos e brasis rosianos	61
3.1. Os animais	61
3.2. A natureza	68
3.3. Vida no campo	74
3.4. Manifestações culturais negras e indígenas	78
3.5. Poemeto épico rosiano	105
3.6. A credence popular no poema rosiano	120
Conclusão	128
Bibliografia	131

Introdução

Desde o lançamento de seu livro de poesias - *Magma*¹ (1936) – Guimarães Rosa mantém guardados os versos que o mostram como um poeta iniciante e que tem a ambição de ganhar o Concurso de Poesia, promovido pela Academia Brasileira de Letras em Novembro do ano da publicação da obra. A coletânea de poemas ganha o primeiro lugar isolado e o parecer de Guilherme de Almeida enaltece a criatividade e inovação do poeta mineiro que apresenta uma poesia telúrica, cuja temática se concentra em elementos que remetem à questão da identidade nacional.

Na esteira do pensamento do paulista Guilherme de Almeida que afirma estar, nos poemas de Guimarães Rosa, viva a beleza de todo o Brasil, centralizamos o recorte de nossa apreciação crítica a respeito de *Magma*. O objetivo de nosso estudo é analisar os poemas que possuem um eixo temático vinculado a uma estratégia de trazer para o campo estético (o poema) representações do Brasil que o consagram como uma pátria de beleza e riquezas relevantes ao canto de um poeta.

Também nos utilizamos, principalmente, das colocações de João Luiz Lafetá (2000; p.19-21) a respeito dos dois projetos do Modernismo, tendo em

¹ O livro adotado para a análise foi o da 1ª edição de 1997, publicada pela editora Nova Fronteira.

vista que a obra que analisamos se encontra datada no período em que este momento estético se localiza em sua segunda fase. O projeto estético é marcado pelas modificações operadas na linguagem, fato que estabelece uma crítica da velha linguagem pela confrontação com a nova linguagem; e o projeto ideológico busca uma expressão artística que revela uma visão de mundo nacionalista, consciente de que os valores de nosso país formam a literatura brasileira modernista.

A sistematização de nossa apreciação crítica, nesse sentido, se dá pela contribuição estética e ideológica presente no livro de poemas de Guimarães Rosa.

Outro dado importante são as poucas intervenções da crítica literária brasileira a respeito de nosso *corpus* de pesquisa. Esse fato se tornou uma provocação para a realização de uma análise dos poemas que tomam o Brasil como temática central de exaltação do eu-poético que se enuncia nos versos de *Magma*. O nosso país aparece através da fauna e da flora, do índio, do negro, do caboclo, dos mitos folclóricos e da credence e superstição populares, temáticas bem exploradas pelo canto poético rosiano.

O único estudo que encontramos, no decorrer de nossa pesquisa, foi o trabalho de pós-doutorado da professora Maria Célia Leonel, *Magma: a gênese da obra* (2000), a respeito da produção em versos de Guimarães Rosa. A proposta da pesquisadora paulista é, a partir do conceito de transtextualidade de Gérard Genette, que propõe a obra literária com um palimpsesto, reler a narrativa rosiana como um manuscrito sob cujo texto se descobre, em alguns

casos, a olho desarmado, mas, na maioria das vezes, recorrendo a técnicas especiais, à escrita ou às escritas anteriores, ou seja, os poemas do poeta mineiro serviram ao mesmo como arquitexto para a sua consagrada narrativa. Fato que é bastante questionável, pois a proposta estética e ideológica de um eu-poético não é a mesma de um narrador.

Maria Célia rastreia contos de *Sagarana*, como *Sarapalha*, *O burrinho pedrês*, *São Marcos*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, além de outros, tal qual um palimpsesto, e identifica vozes do próprio autor que ecoam dos poemas da juventude: *Maleita*, *Boiada*, *Chuva*, *Reza brava*, *Gruta de Maquiné*, e de outros reunidos em *Magma*. Com o levantamento, a descrição e a análise de procedimentos retomados dos poemas do início da produção rosiana, Maria Célia amplia a própria teoria genettiana, formulando o conceito de auto-intertextualidade, processo de reaproveitamento da escrita anterior, em suas palavras, *intertextualidade restrita*, ou seja, entre textos do mesmo autor. A pesquisadora trabalhou a crítica genética, ampliando a teoria genettiana, quando criou o conceito de auto-intertextualidade para caracterizar o germe da prosa-poema do escritor mineiro.

Essa leitura dos poemas de Guimarães Rosa não subsidia a nossa proposta de trabalho que é analisar os temas que se referem ao Brasil como uma pátria que possui uma riqueza étnico-cultural a ser explorada. Tal postura do poeta mineiro é definida pelo resgate que o mesmo faz de uma ideologia romântica e de uma estética moderna, o que chamamos, em nosso trabalho, de neo-romantismo.

A leitura dos poemas é subsidiada pelas idéias de Alfredo Bosi(1983; p.36), no que diz respeito à presença de um *processo de conciliação* com os paradigmas estéticos europeus aceitos pelos *povos novos* que habitam a nação brasileira; pelo esclarecimento que Antonio Candido(1986; p.141) faz sobre as perspectivas de arte que norteiam o processo de criação literária brasileira: a amena e a catastrófica, que são explicadas no primeiro capítulo de nosso trabalho; e , principalmente pelo estratégia de elaboração de uma poesia neo-romântica na segunda fase do modernismo brasileiro, conforme colocação de Mário de Andrade (2002; p.41) .

Outro ponto explorado em nosso estudo é a questão do nacionalismo e da identidade nacional; para isso nos utilizamos dos pensamentos de Antonio Candido (1997; p.11-38), de Roberto Schwarz (1987; p. 29-48) e de Darcy Ribeiro(1995), entre outros.

No que diz respeito ao Romantismo a que Guimarães Rosa recorre, utilizamos alguns poemas de poetas românticos e que resgatam esta estética, para mostrar que tal fato é uma tendência da poesia da década de trinta. Em alguns momentos, recorreremos ao contexto histórico da época romântica para que nossa análise fosse mais pontual.

O nosso estudo também analisa os poemas do autor de *Sagarana* a partir de discussões a respeito das perspectivas culturais, políticas e de arte que formaram a estética brasileira de 1930, década em que a coletânea de versos foi premiada, por meio de esclarecimentos sobre o julgamento mais

impressionista do que analítico do crítico de Guilherme de Almeida diante da *temática inovadora de Magma*.

Em suma, optamos por realizar a leitura dos poemas de Guimarães Rosa com base no resgate da temática nacional, por nos parecer que tal abordagem se configura como uma contribuição à vasta fortuna crítica do autor de *Grande sertão: veredas*, em particular no que concerne a sua poesia. A fortuna crítica sobre a narrativa rosiana é por demais extensa, porém nosso estudo se direciona a um gênero produzido pelo autor mineiro que é pouco explorado pelo fato do desconhecimento do grande público até 1997, ano em que Wilma Guimarães Rosa, filha do escritor, resolve publicar a obra. No entanto, em nenhum momento, pretendemos colocar a nossa leitura como a única possível e sim como mais uma forma de ler e interpretar as travessias e veredas sugeridas pelos poemas rosianos.

1. Pressupostos teórico-metodológicos

Analisar os poemas do escritor mineiro, escritos na década de trinta, exige uma estratégia de observação da proposta estética e cultural da década de vinte e como é retomada por autores que se encontram em seu processo inicial de carreira literária. A ingenuidade do poeta revela seu desejo de igualar o Brasil à Europa, utilizando substratos temáticos e estéticos impostos por uma hegemonia política que se firma pela posição de colonizadora: como o Brasil é imaginado pelo eu-lírico rosiano?

Sabemos que a Semana de Arte Moderna de 1922 tinha o propósito de cortar os laços de dependência com os paradigmas estéticos, sociais e culturais europeus. O espírito nacionalista desperta na sociedade paulista a necessidade de representar o Brasil através das diversas modalidades artísticas. O movimento é mal recebido pela crítica da época por se configurar como um momento mais político do que artístico. As interpretações sobre a Semana foram as mais diversas e intempestivas como atesta Francisco Alembert (1992;p.85).

Para muitos, as idéias modernistas eram novas demais ou eram loucas ou descabidas; para outros, representavam uma abertura sem precedentes para a cultura brasileira, fazendo com que o país entrasse no “grande concerto das nações”; por outro lado, provocavam o povo brasileiro a entrar em contato consigo mesmo, com as suas origens mais profundas.

Mário de Andrade (2002:253) considera o movimento modernista prenunciador, preparador e sob muitos aspectos o criador de um estado de espírito nacional. O progresso da Europa, inspiradora dos ideais estéticos e sociais que formaram a sociedade brasileira desde o descobrimento até os dias atuais, provoca no povo brasileiro a existência de um espírito novo que o estimula a verificar e modelar a inteligência nacional.

O subdesenvolvimento do Brasil estimula os intelectuais da época a mostrar uma identidade fraturada por uma perspectiva ideológica catastrófica em relação à condição de dependência cultural. Considerada permissível ao diálogo com várias culturas, a nação brasileira não pode ser prisioneira de uma hegemonia estética e social que comanda e forma uma literatura tida como universal por possuir uma estratégia de representação que dialoga por meio de um discurso comum. Discurso que denota também uma dependência dos *modi* miméticos deixados pela Antigüidade Clássica.

A proposta daqueles intelectuais é mostrar uma estética tão eclética como os elementos étnico-culturais que formam a nação brasileira. A cultura de nosso país é híbrida por excelência. E como o poeta sempre transforma o real em algo que possibilita uma nova leitura de mundo, os modernistas adequaram a tradição européia a uma estética que os libertaram de um paradigma fechado de literatura. Da mesma forma, os poetas da segunda fase modernista se concentraram em outras maneiras de representar o Brasil, foco temático sugerido pelos poetas da primeira fase.

1.1. Perspectivas culturais e políticas

O termo dependência possui uma nuance de inferioridade, com uma carga semântica que revela um certo estigma de menosprezo. Os países que foram colonizados pela Europa, trazem esse ranço no que se refere ao ato de formular conceitos independentes de identidade.

A noção de identidade nacional é muito explorada pelos intelectuais modernistas. Há a necessidade de mostrar que a cultura brasileira não é escrava dos paradigmas estéticos e ideológicos europeus. Porém, os ideais culturais e políticos que norteiam o processo de formação de uma literatura puramente brasileira, ainda mantêm laços de subordinação com a cultura européia.

Alfredo Bosi (1983; p.35) problematiza a questão da nacionalidade por meio do conceito de América Latina. Conceito que nasce com base em uma oposição: “América: o que não é Europa; Latina: o que não é anglo-saxã, norte americana”. Círculos intelectuais formados, desde os fins do século XIX, alimentam uma consciência latino-americana que é marcada pela condição política de subdesenvolvimento e cultural de dependência. Povos colonizados, como o brasileiro, são estigmatizados pela diferença étnica e racial.

Darcy Ribeiro (in Alfredo Bosi, 1983; p.36) estabelece uma tipologia que esclarece a disparidade existente entre os povos americanos. Desta caracterização, duas qualificações são relevantes: os *povos-testemunho* e os *povos novos*. Os primeiros são herdeiros da cultura pré-colombina, como os

mexicanos, os peruanos, os bolivianos, os guatemaltecos; povos que não apagam a memória das civilizações de seus maiores, astecas, incas ou maias, que os conquistadores menosprezaram e quase destruíram. Os povos-testemunho mantiveram uma situação de resistência. Para os mexicanos e peruanos, por exemplo, a nação representa um valor que se gestou no sofrimento e na violação reiterada, ou seja, o colonizador não consegue apagar a memória que formou a identidade destes povos. A cultura dos povos invasores não anula o que foi passado pelos mais velhos através da oralidade, assim como acontece em países africanos como Angola, Moçambique, Cabo Verde, que não permitiram as imposições culturais e políticas dos colonizadores.

Aqueles que Darcy Ribeiro chama de *povos novos* (o brasileiro, o chileno, o cubano e o venezuelano), quase completamente anularam seus substratos indígenas e africanos, submetidos que foram por um avassalador processo de assimilação cultural. No Brasil, isso se configura esteticamente como um processo de conciliação entre o colonizador e a camada social colonizada. Vários exemplos são encontrados em nossa literatura, principalmente no período romântico, quando a temática a ser explorada pelos intelectuais da época é a própria nação.

Assim, percebemos que os povos-testemunho preservam viva uma reação contra o colonizador, o que faz surgir uma ideologia de teor nacionalista, enquanto os povos novos, entre os quais o povo brasileiro, geram, por meio de um processo de assimilação, uma cultura de conciliação. Tal processo, na

literatura brasileira, permite que a nossa cultura seja tão miscigenada quanto o nosso povo.

A questão do teor nacionalista² é algo de extrema importância para a produção de uma literatura que utiliza sua nação como eixo temático de exaltação. Esse processo começa na literatura brasileira a partir do Romantismo. Antonio Candido (2000; p.112) endossa que a literatura brasileira possui dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência nacional: O Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o Modernismo, do século XX (1922-1945). Ambos se inspiram no exemplo europeu. O escritor romântico procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil; o moderno desconhece Portugal, o que permite afirmar que a mãe pátria(Portugal) deixa de existir para nós, ou seja, a pátria filha (Brasil) é quem se torna o centro das atenções.

No Modernismo de primeira fase, o apego à nação brasileira se apresenta de forma diferente em relação ao Romantismo. No entanto, na segunda fase do momento moderno de nossa literatura aparece uma ideologia de permanência. Os poetas da década de trinta, como Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Guilherme de Almeida, entre outros, vão conservar os traços desenvolvidos pela literatura romântica, ou seja, uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos, como diz Candido (2000; p.122).

² Para aprofundar noção de teor nacionalista na literatura brasileira ver Sussekind, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé; 1984.

Eduardo Portella (1975; p.43) nos permite afirmar que tal fato é possível porque o processo histórico brasileiro caminha na direção dos seus projetos específicos, não é mais admissível uma literatura indiferente ao seu condicionamento fático. O autor ainda elenca a década de trinta como a empreendedora de uma caminhada no sentido Brasil-Brasil; neste momento, se dá o encontro do brasileiro com sua realidade.

Em trinta, são publicados e premiados os poemas de Guimarães Rosa, que também contribuíram para uma fase realista, um realismo natural, instintivo, comprometido com as impressões de primeira vista. É o que Flora Sussekind (1984; p.36) chama de fidelidade documental à paisagem, à realidade e ao caráter nacionais.

Portella (1975; p.44) também deixa claro que os homens desta época “eram antes homens de ação que de pensamento. Havia a urgência que não se harmonizava com a reflexão. Os homens que poderíamos identificar como de pensamento estavam também alienados. É certo que de forma diversa da República Velha. Estes aderiram às novas formulações políticas européias, imaginando com elas poderem resolver a problemática brasileira. Esqueciam-se de que estavam recorrendo à matéria igualmente importada, defasada. Julgavam que as ideologias, por serem novas na Europa, se aplicavam tranqüilamente ao Brasil. Imaginavam aconselháveis à hipótese brasileira, soluções engendradas por outras realidades. E este equívoco persiste ainda. Esqueceram de que até mesmo nessa época interdependente que vivemos, época de integração universal- planetária-, somente nos integramos na medida

em que formos nós.” Enquanto não houvesse uma centralização de observação em relação ao Brasil, pelas suas particularidades, permanecia uma representação literária ingênua por parte de nossos intelectuais, os quais tentavam igualar o Brasil a Portugal.

Encontramos no poema abaixo de Guimarães Rosa um processo estético e ideológico que nos permite analisar a condição do poeta que, mesmo embebido do processo da construção poética, deixa escapar a temática do medo, condição que fez parte durante muitos anos dos povos que foram passivos à colonização de vários valores, pois não só foram conquistadas as terras do Novo Mundo; as culturas foram anuladas, substituídas por sistema político, social e religioso diferente que impediu o colonizado de se pronunciar e resistir diante dos povos do Velho Mundo. Rosa nos mostra que não há mais motivo para o medo, a nação é nossa. A literatura rosiana nos faz crer nisso a partir de uma perspectiva cósmica.

Consciência Cósmica

Já não preciso de rir.

Os dedos longos de medo

largaram minha fronte.

E as vagas do sofrimento me arrastaram

para o centro do remoinho da grande força,

que agora flui, feroz, dentro e fora de mim...

Já não tenho medo de escalar os cimos
 onde o ar limpo e fino pesa para fora,
 e nem de deixar escorrer a força dos meus músculos,

e deitar-me na lama, o pensamento opiado...
 deixo que o inevitável dance, ao meu redor,
 a dança das espadas de todos os momentos.
 E deveria rir, se me restasse o riso,
 das tormentas que pouparam as furnas de minha alma,
 dos desastres que erraram o alvo do meu corpo..

(Rosa, J. Guimarães. *Magma*, Nova Fronteira; Rio, 1997;p.146)

Consciência Cósmica é o último poema do livro de poesias de Guimarães Rosa. Os últimos versos do poeta revelam uma insatisfação em relação à existência, fato comum ao homem da década de trinta que se vê só, diante de sua angústia perante a certeza de sua condição social e política.

Fábio Lucas (1973; p.18) afirma que os poetas mineiros são mais maduros e resistentes a determinados modismos, pois as audácias, os poemas-piada, as forças arbitrárias, a gratuidade e a desorientação do movimento modernista duram muito pouco entre eles. O que fica é o espírito de renovação, preocupação com a situação econômica do país, fato que leva os intelectuais modernistas a se voltarem, muitas vezes, assim como faz Guimarães Rosa, à especulação filosófica.

Esta especulação aparece na terceira estrofe do poema acima, quando o eu-poético rosiano diz já não ter mais medo de escalar os cimos e nem de deixar de escorrer as forças de seus músculos. A preocupação do poeta, nesse sentido, é a busca de palavras tensas, de explosões controladas, a construção de um poema que atinja a perfeição de parecer uma interminável guerra fria, como menciona Fábio Lucas (1973; p.20).

O medo, para o eu-poético rosiano, é algo que não deve deixar o homem vulnerável e sim encorajá-lo para enfrentar as suas mais complicadas tormentas.

Esse mesmo tema é abordado no poema *Congresso Internacional do Medo* de Carlos Drummond de Andrade. O poema não traz a mesma conotação de medo existente no poema do também mineiro Guimarães Rosa, mas elenca os medos do homem da década de trinta:

Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque esse não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo

e sobre nossos túmulos nascerão flores
amarelas e medrosas.

(Drummond, Carlos. Disponível em www.carlosdrummond.com.br)

O eu-poético acima expressa, logo no início do primeiro verso, como crítica à temática dos românticos, o não cantar o amor, mais sim o medo, sentimento que torna o ser humano desprotegido, transparente, vulnerável. O ódio não aparece em oposição ao amor, pois este existe e aquele não. O medo compromete o amor, é pai e companheiro, gera e não se afasta, é permanência. Os ditadores e os democratas causam medo porque o confronto entre eles gera a morte, o túmulo. Interessante como a aliteração do “s” revela um eco sombrio no poema. Da morte nascem as flores amarelas, denotando a tristeza do espírito, pois a cor amarela, além de simbolizar a covardia, representa a melancolia.

O subdesenvolvimento do Brasil faz os intelectuais de nossa literatura oscilarem por duas formas de consciência em relação ao atraso econômico do Brasil. Representantes de nossa literatura vão preferir continuar a proposta dos poetas românticos em relação ao medo de se referir à pátria através do discurso literário, enquanto outros como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade vão tomar a política no sentido de instituição que utiliza a literatura como espaço de denúncia para mostrar o que categoriza a dependência econômica de nosso país. O medo do atraso econômico e das consequências que o mesmo pode acarretar é o “mal do século” dos modernos.

Como atesta Mário de Andrade (2002; p.265-266) os poetas modernistas constroem um discurso polêmico que dá um novo sentido à inteligência nacional por refletir através do mesmo sobre a realidade brasileira. Nesse sentido, o autor de *Macunaíma* caracteriza a proposta modernista pela fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética (o que permite o resgate constante às estéticas anteriores), a atualização da inteligência artística brasileira (o que pressupõe um hibridismo de correntes de pensamento); e a estabilização de uma consciência criadora nacional (o que é chamado pelo autor como *consciência coletiva*). Esta consciência é plenamente observada na produção literária da década de trinta. Até mesmo na coletânea de poemas de Guimarães Rosa, poeta que, neste momento, encontra-se em seu estado de início de produção literária, percebemos o diálogo com a proposta estética moderna de segunda fase.

Por este motivo, o cosmos, em *Consciência Cósmica*, parece revelar uma visão panorâmica do poeta como uma tentativa de fusão do eu-poético com o eu-biográfico. A ausência do riso é uma das marcas da angústia do poeta moderno, muito embora a modernidade dos intelectuais modernistas mostre fatos que levam o homem ao riso. A percepção séria sobre os valores sociais e políticos que o distanciam de uma posição privilegiada em relação à escalada dos cimos é algo que faz com que o poeta mineiro se sobressaia em relação aos poetas paulistas. O remoinho presente na primeira estrofe dá movimento à posição cíclica do eu-poético rosiano, o poeta mineiro parece girar em torno de si mesmo. O estado de predisposição do poeta está subsidiado pela condição

romântica do refúgio a si mesmo. É como se uma única estética não mais satisfizesse o canto do poeta.

Tal postura é discrepante quando o eu-poético se faz presente nos poemas *Iara*, *Ritmos selvagens*, *Boiada*, *Gruta de Maquiné*, *Maleita*, *Luar na mata*, *Batuque*, *Caboclo d'água*, *No Araguaia*. No entanto, em se tratando de Guimarães Rosa, mesmo em seu processo inicial de carreira, pode-se dizer que há uma intenção em colocar, no final do livro, o poema que melhor revela uma postura de insatisfação com sua condição de poeta. Quase todos os poetas de nossa literatura (Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, entre outros) escreveram versos que definiam seu processo literário. O meta-poema é um recurso estético e a metalinguagem uma estratégia discursiva que muitos poetas utilizam para não evidenciar o pacto autobiográfico que os escritores mantêm com seus eus. Porém, Guimarães Rosa se utiliza desse recurso como poeta que canta o Brasil como brasileiro e não como um intelectual que usa sua arte para demonstrar que sua formação acadêmica é subsidiada por escolas estrangeiras como a alemã e a francesa, por exemplo. A formação européia não faz com que o autor de *Tutaméia* desvalorize as suas raízes que estão bem fincadas em solo brasileiro. Pelo contrário, o conhecimento de outras culturas fez com que Guimarães não se desviasse das singularidades que revelam um Brasil até então desconhecido pelo povo brasileiro.

1.2. Perspectivas de literatura no Brasil em 1930

Mário Vieira de Melo (in Candido, 1986; p.140) diz que na década de trinta havia no Brasil a noção de país novo. Essa idéia produz, em nossa literatura, atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso. A terra do Monte Pascoal despertou a ganância dos colonizadores europeus, que se aproveitaram da ingenuidade do povo brasileiro para consumir suas riquezas materiais e impor uma nova postura cultural. Antonio Candido (1986; p.142) reforça que, nesta década, os regionalistas dão um novo rumo à estratégia de representar o Brasil, pois até então, nosso país aparecia na literatura como uma pátria bela, ou seja, uma colônia em que havia referentes naturais e humanos interessantes de serem explorados. A tomada de consciência de políticos e economistas em relação ao atraso econômico do Brasil vai determinar as características literárias no mesmo: a consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de país novo; e a consciência catastrófica de atraso, referente à noção de país subdesenvolvido.

A literatura barroca de nosso país é um bom exemplo da consciência amena de atraso. Padre Antônio Vieira deixa claro, através do discurso retórico presente em seus *Sermões*, o aconselhamento da transferência da monarquia portuguesa para o Brasil. O deslumbramento dos colonizadores diante das terras conquistadas foi retomado pelos intelectuais brasileiros, desde o Barroco até o Romantismo. A visão admirada dos portugueses é um motivo para os

intelectuais de nossa literatura se voltarem para uma reflexão a respeito dos elementos de riqueza natural que tornam significativo representar o Brasil na literatura. A linguagem literária é construída com base na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma, como afirma Antonio Candido (1986; p;141), quando mostra que esta ideologia de exuberância foi favorecida pelo Romantismo, movimento estético-literário formado por características que revelam o estado de alienação de nosso povo: “o nosso céu é mais azul; as nossas flores mais viçosas; a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares”; como observamos na *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, poema que segundo o crítico acima, “poderia ter sido assinado por qualquer um de seus contemporâneos entre o México e a Terra do Fogo.”

Para Antonio Candido, “a idéia de pátria estava então vinculada à natureza”, âmbito que se instaura como refúgio para compensar o atraso cultural e político. A euforia para representar a pátria a partir da arte literária alimentava nossos intelectuais com “promessas divinas de esperança” a ponto de predominar no Romantismo brasileiro uma perspectiva amena de arte. Fato é que esta perspectiva de arte se torna um perfil de muitos intelectuais nos fins do século XVIII até meados do século XIX, chegando também a ser resgatada pelos poetas da modernidade que estão em início de carreira, como é caso do poeta Guimarães Rosa. Até porque os poetas da década de trinta tomam como sugestão aquilo que é representado pelo viés do revérbero patológico na literatura do século XIX, como é o caso da cor da pele nas obras de Machado de Assis, José de Alencar e Aloísio de Azevedo.

A formação de nossos intelectuais na época romântica, se deve às novas perspectivas culturais e sociais que surgiram na Europa por meio da Alemanha, Inglaterra e França. As idéias de Jean-Jacques Rousseau, precursor do romantismo, inspiraram o pensamento que se iniciava junto com o século XIX. A Revolução Francesa(1789), com seus novos ideais, contribuiu para o aparecimento de sociedades marcadas por novos modelos: formação de democracias políticas, revolução industrial, desenvolvimento econômico e industrial, novas classes sociais (burguesia), aparecimento de uma cultura de massa e de um mercado cultural.

O Romantismo já era uma realidade nos países da Europa em 1825 e apesar das diferentes características de cada país e de seus representantes (Goethe na Alemanha, Byron na Inglaterra e os franceses Chateaubriand, Lamartine, Musset e Victor Hugo) o movimento vai se solidificar e universalizar suas características exportando-as para o Brasil, nação, até então carente de uma literatura autóctone.

Em nossa literatura, este movimento é inaugurado com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836) de Gonçalves Magalhães. A tradição literária européia se torna presente no Romantismo brasileiro através de um sentimentalismo exagerado, uma imaginação criadora, um idealismo subjetivista, do culto à natureza, da necessidade de evasão, da consciência da solidão (fato que é resgatado por Guimarães Rosa no poema citado anteriormente), do senso do mistério, do culto à morte, do refúgio no sonho, do exagero das imagens, da volta ao passado (saudosismo), da ânsia de glória,

fato que demonstra a não percepção da condição de dependência, da exaltação à pátria amada e do sentimentalismo; e, principalmente, por meio do respeito ao padrão estético e lingüístico da Europa. Muito embora a inovação romântica se faça por meio de uma literatura que se utiliza de uma temática voltada para o nacional. Por exemplo, podemos citar o escritor José de Alencar, com sua representação de índio brasileiro (Iracema, Peri), que aparece como metáfora de herói nacional.

Outros intelectuais desta época como Gonçalves Dias, Álvares de Azevêdo, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire, para citar apenas os poetas, não se dão conta de que o respeito ao paradigma estético e social da Alemanha, Inglaterra e França é, como afirma Antonio Candido (2000; p.112), uma estratégia para superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil. Peculiaridade que nega a influência lusitana se vestindo com as pompas germânicas, francesas e inglesas.

Silviano Santiago (2004; p.66) deixa claro que o desligamento da cultura portuguesa é apenas outra forma de se alienar, pois assim a prática da literatura no Brasil foi-se revestindo duma capa, ou seja, de uma dupla meta ideológica; “nossa literatura tanto configura uma carência sócio-econômica e educacional da maioria da população do nosso país quanto define, pelo exercício impiedoso da autocrítica, o grupo reduzido e singular que tem exercido duma forma ou de outra as formas clássicas de mando e governabilidade nas nações da América Latina.”

A burguesia, desde a época romântica até os dias atuais, monopoliza a cultura e elimina uma observação das camadas menos privilegiadas para tentar transformar nossa literatura em algo que revele uma pátria que é bela pelas riquezas de sua terra, esquecendo que o elemento formador de uma literatura autóctone é o respeito à identidade cultural em seu processo genético. Nossa cultura é fruto de várias outras. É impossível analisar o Brasil, e até mesmo transportá-lo para o plano imaginário estético, sem fazer menção aos povos formadores de nossa cultura: o índio, o branco e o negro.

Silviano Santiago (2004; p.67) ainda mostra que, “na nossa literatura, a classe média só toma consciência de sua situação específica, sob a forma da desclassificação social.”Boa parte dos intelectuais brasileiros se camuflam através da arte que criam, se sentem alienados com sua condição de dependência em relação aos países desenvolvidos.

O estrangeiro, indivíduo que Silviano toma como presença do colonizador, ou seja, o leitor que vem dos países considerados pela posição econômica desenvolvidos, busca o que há de exótico em nossa arte, e quando aqui chega, encontra uma literatura marcada pelas pompas européias. Se observamos os elementos nacionais do romance da literatura romântica, para citar um caso, percebemos que neles há um índio estereotipado, personagem que, nas obras de Alencar, por exemplo, representam muito mais um processo de conciliação com a ideologia do império português do que uma forma excêntrica de universalizar os povos que primeiro habitaram a terra do pau-brasil.

O estrangeiro, pelo contrário, buscará o índio que se mistura com as outras raças, assim como acontece com *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), rapsódia de Mário de Andrade, onde se faz presente o índio negro que se torna louro no decorrer da narrativa, percorre o Brasil, vive na selva e em São Paulo ao mesmo tempo, reunindo em si as contradições e os dilemas dos brasileiros. É disso que o estrangeiro gosta e não de uma literatura que não mostra a sua nação. Silviano Santiago (2004; p. 69) nos chama atenção para o fato de que :

O leitor estrangeiro não quer compreender as razões pelas quais, na literatura brasileira, o legítimo quer ser o espúrio a fim de que o espúrio, por sua vez, possa ser legítimo. Sua vontade de leitor estrangeiro não alicerça na vontade do texto literário com tonalidades nacionais. Desta quer distância. Ele quer enxergar o Estético na arte e o político na Política. Ele quer que o que o texto não quer. *Ele deseja o texto que não o deseja*. Cada macaco no seu galho, como diz o ditado. Não compreende que o movimento duplo de contaminação que se encontra na boa literatura brasileira não é razão para lamúrias estetizantes e muito menos para críticas pragmáticas. *A contaminação é antes a forma literária pela qual a lucidez se afirma duplamente.* (Grifos nossos)

Há, nesse sentido, uma busca pelo estrangeiro da literatura que revela a condição de subdesenvolvimento de grande parte da população brasileira. Tal

condição se estabelece como uma consciência catastrófica do intelectual brasileiro em relação ao atraso político e cultural. Deste modo, boa não é a literatura que se concilia com outra, mas aquela que revela sua identidade e afirma sua postura estética e social perante as várias nações. Quanto mais verossímil melhor.

Antonio Candido (1986; p.142) notifica que o povo brasileiro só toma consciência de seu subdesenvolvimento depois da Segunda Guerra Mundial e considera que desde o decênio de 1930, período em que é escrito o livro de poesias de Guimarães Rosa, há uma mudança de percepção artística, sobretudo na ficção regionalista, que pode servir como momento-chave, devido à "sua generalidade e persistência."

Os intelectuais da década de trinta, subsidiados pela consciência catastrófica de atraso, vão refletir sobre os antigos problemas da estrutura da nação brasileira, sobre tensões existentes na sociedade em geral: o ofício do escritor será uma função engajada com a política do subdesenvolvimento e interessada em recriar um Brasil a partir de suas particularidades temáticas de dependência: a fome, a seca, o sertão, a cultura popular, os habitantes da zona rural, os mitos e as lendas de cada região, principalmente aqueles contados pelos habitantes da zona rural, seja norte, sul, nordeste ou sudeste, pois, sabe-se que a visão regionalista de alguns intelectuais de nossa literatura não está restritamente ligada ao nordeste brasileiro.

Escritores do Nordeste do Brasil, José Américo de Almeida, Raquel de Queiróz, José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, denunciam a miséria em que vive o homem local, no sertão, na zona canavieira ou nas pequenas cidades.

Assim, percebe-se, conforme teorização de Antonio Candido (1986; p.142) que o Brasil é representado em nossa literatura a partir de duas perspectivas de arte: uma que revela a consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de país novo, onde há uma estética que mantém fortes laços com a tradição européia, desde a forma até o conteúdo mascarado pelo encantamento pitoresco; e outra que amadurece a consciência do povo brasileiro no que diz respeito à noção catastrófica de atraso, o que faz transparecer a condição de subdesenvolvimento de nosso país.

Tomando como subsídio estas perspectivas de arte sobre as quais podemos perceber o Brasil cantado pelos nossos poetas, analisamos *Magma* (1997).

1.3. O social e o literário

A representação literária é algo que instiga a preocupação dos admiradores da arte literária, desde a antiguidade clássica até os dias atuais. Há inúmeros registros que tratam do tema, mas não serão aqui elencados pelo fato de ser tema para um novo estudo. O que nos interessa é assumir um postura em relação ao conceito tão complexo de representação literária.

Quando Aristóteles (2004; p.43), em sua *Poética*, estabelece uma distinção entre história e poesia, fica bem clara qual é a proposta de um poeta em relação ao registro literário. Aliás, o registro tem um valor para a história e outro para a poesia (arte literária). Enquanto o historiador se preocupa com um determinado fato pelo viés da realidade objetiva, o poeta versifica o fato pelo viés mimético e reflexivo. Ao poeta não cabe expor exatamente o que acontece, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança, que nada mais é do que um contrato de relatividade com os referentes do mundo real. Os historiadores se limitam às particularidades dos fatos, sem carregar seu discurso com elevada filosofia, condição que permite ao poeta se immortalizar através dos versos. O poeta eleva-se por tornar um fato simples agradável aos olhos da humanidade, já o historiador limita-se às particularidades do fato.

Observamos isso, por exemplo, na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, quando o narrador euclidiano se sobressai em relação ao olhar limitado do engenheiro autor da narrativa. Embebido do sentimentalismo literário, o escritor constrói um Antônio Conselheiro que se universaliza pela grandiosidade de suas profecias, algo que não é tão explorado pelo discurso de um historiador que se limita aos detalhes da Guerra de Canudos. A formação científica de Euclides não o impede de aprimorar a sua essência de escritor.

Jean Cohen (1978; p.22) enfatiza que " a escritura implica sempre um mínimo de esforço e de elaboração, e quando se pensa em escrever, nem que seja um simples carta, sempre se visa ao estilo. Toda linguagem escrita tende,

por assim dizer, a ser um escrito, e o sentido metafórico da palavra já é revelador”. A forma como se escreve, o estilo, é o elemento diferenciador entre os produtores de imitação, para usar o termo de Platão (2003; p.85), e os outros cientistas. Nesse sentido, retomando o exemplo acima, o que separa o engenheiro do escritor é a sensibilidade literária que se revela pela escrita e forma de ver o mundo, o que Antoine Compagnon (2003; p.104), quando define a mimese aristotélica, chama de representação de ações humanas pela linguagem literária.

Representar algo não é tão simples quanto parece. Não foi à toa que Platão (in Ferreira, 2004; p.1) manteve uma relação de desconfiança com relação à permanência dos poetas em sua *pólis*, mesmo sabendo que eles eram seres habitados e possuídos pelo divino, intérpretes dos deuses. Justificativa que o discípulo de Sócrates encontrou para considerar o grau tão apurado de conhecimento do poeta.

Platão (2003; p.84), quando escreve “o mito do céu platônico”, informa que “nenhum poeta jamais cantou, nem cantará a região que se situa acima dos céus”. Só o discurso filosófico é capaz de atingir a plenitude dos céus, pois o filósofo sempre diz a verdade. Não há lugar, no mundo das Idéias Eternas, locus das realidades inteligíveis, onde a verdade, a sabedoria, a ciência, a beleza, o pensamento residem; para as possíveis realidades criadas pelo imaginário poético. O imaginário é algo que corrompe a inteligência humana, confunde a razão objetiva, condição que Platão contempla para a percepção racional de mundo.

O poeta jamais poderia habitar, segundo o desejo de Platão(2003; p.85), o céu da verdade, até porque o poeta não é preocupado com a previsibilidade do mundo real, por isso este o recria a partir de uma perspectiva estética e ideológica que não é conduzida pela sugestão platônica. O poeta cria, por meio da arte literária, possibilidades e não se limita a evidências.

Nós, reles mortais, submissos às belezas e devaneios provocados pelas possibilidades de real sugeridas pelos produtores de imitações, optamos por acatar a idéia de Aristóteles (2004; p.30), quando este afirma que “pela imitação adquirimos conhecimento, por ela experimentamos o prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas”. É caso de coisas repugnantes que, quando transfiguradas para o plano poético, se tornam agradáveis aos olhos de quem aprecia e analisa o produto final.

É a partir do conceito de mimese aristotélica que apreciamos os poemas de Guimarães Rosa, pois descobrimos, a partir de seus versos, um poeta que assimila a sugestão da ideologia romântica, que segundo Antonio Candido (1997; p.11) era a celebração da pátria, do indianismo ou indefinível que exprimisse o perfil do brasileiro; e renova esta percepção de mundo por meio de uma estética explicitamente moderna: neologismos, versos livres, poema em prosa, como acontece com o poema *Verde* de Rosa (1997; p.56):

Na lâmina azinhavrada

desta água estagnada,
 entre painés de musgo
 e corinas de avenca,
 bolhas espumam
 como opalas ocas
 num veio de turmalina:
 é uma rã bailarina,
 que ao se ver feia, toda ruguenta,
 pulou, raivosa, quebrando o espelho,
 e foi direta ao fundo,
 reenfeitar, com mimo,
 Suas roupas de limo...

Os versos livres em prosa facilitam a percepção do poético. A rã, animal asqueroso e feio, não causa tanto medo quando transfigurada em bailarina. Imagem que não nos vem à mente no momento em que este anfíbio se encontra no plano da realidade. O tom prosaico do poema aproxima mais o receptor do poeta, além do léxico com pouca erudição. O eu-poético rosiano torna belo, pela ornamentação da linguagem, o *habitat* da rã: água estagnada, painéis de musgo, cortinas de avenca, veio de turmalina. O espelho que aparece no décimo verso torna feia a rã, por conta da lâmina de zinabre que encobre a água, impossibilitando o narcisismo desta anfíbia tão excêntrica.

São estes efeitos de literariedade que instigam o pensamento dos teóricos. A literatura não é algo que se limita ao previsível. Por meio de uma

percepção sensível, o poeta mineiro mostra que a poesia está onde a gente menos espera. Octavio Paz(2003; p. 13) entende isso no instante que define a poesia como “ conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesia revela este mundo; crea otro.”

Diante de um poema como o analisado acima, justifica-se o fato de Terry Eagleton (2001; p.2) encontrar dificuldades para definir o que é literatura enquanto manifestação de linguagem, enquanto outros teóricos preferem nem tentar. Para ele, a literatura “ talvez seja definível não pelo fato de ser ficcional ou imaginativa, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”. A literatura, nesse sentido, é algo que surpreende pelas peculiaridades de representação, como vimos no poema acima de Rosa.

Para percebermos os sistemas de representação de um poeta, é necessária, a priori, a sensibilidade para com a recepção da obra, só assim, como coloca Antoine Compagnon (2003; p.98), “depois do autor e de sua intenção, devemos deter-nos nas relações entre a literatura e o mundo”.

Nossa leitura dos poemas de Guimarães Rosa não é limitada apenas aos aspectos estruturais de seus versos. Seria uma redundância mostrar o que tantos outros críticos já enfatizaram em relação à obra deste escritor mineiro. O que mais nos interessa é frisar como os poemas de Rosa revelam a percepção estética e ideológica dos famosos poetas da década de trinta, como

Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, entre outros.

O autor de *Grande sertão: veredas* nos permite descobrir, a partir da proposta temática de seus versos, a exaltação deslumbrada de um Brasil que é belo pelas suas peculiaridades. Não encontramos, nos poemas de Rosa, o consagrado escritor das narrativas dos causos mineiros, mas sim, um poeta em seu estágio inicial de carreira, que, assim como os poetas da segunda geração moderna, tenta representar o Brasil como algo familiar ao brasileiro.

Eduardo Portella (1975; p.38) avaliza que os poetas mineiros (Carlos Drummond, Murilo Mendes, Emílio Moura, Aníbal Machado) eram o que podia se chamar de poetas em prosa, pois “ aperfeiçoavam a utilização da linguagem de todo dia, por encontrarem nela a expressão da própria alma brasileira”. É isto que notamos nos poemas do também mineiro Guimarães Rosa: o uso de uma linguagem que resulta dos ecos do cotidiano. Há, desta forma, uma estilização de nossa linguagem coloquial, pois esta sai do plano real para o poético, sem floreios de erudição lingüística, como acontece com os poetas dos séculos XVIII e XIX.

Os poetas da década de trinta dão um novo ritmo à linguagem literária brasileira. Como coloca Octavio Paz (2003; p.117) “ el hombre se vierte em el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara em la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen - haz de sentidos rebeldes a la explicación – se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión

– y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino recriación del instante original.”

Esta era a proposta de representação dos poetas brasileiros que não mais se permitiam assemelhar a estética brasileira à portuguesa. A literatura de Portugal foi referência durante os séculos de amadurecimento de nossa literatura. Os intelectuais da segunda fase do modernismo não desprezaram o que foi ensinado por Portugal, mas se fazia necessário um novo sentido para as representações no e sobre o Brasil, então se buscou, conforme Eduardo Portella (1975; p. 37) “o personagem brasileiro, o homem brasileiro legítimo da paisagem brasileira”, ou seja, o sertanejo, o caboclo, o índio amazonense, representações que são observadas nos poemas de Guimarães Rosa.

Como Rosa se utiliza dos poemas em prosa, tomamos como conceito de representação literária o que Aristóteles (2004; p.83) chama de imitação das possibilidades do mundo real, quando o filósofo grego define imitação(mímese) como algo que sugere um plano imaginário mais agradável aos olhos de quem recebe a obra literária. É mais interessante ver o Brasil exaltado pelo discurso do poeta do que pelas evidências da realidade objetiva.

O aspecto social aparece nos poemas de Guimarães Rosa a partir das representações sugeridas pelos intelectuais da década de trinta. Por estar inserido neste contexto histórico e social, o autor de *Magma* adere à proposta substancialista dos poetas da segunda fase moderna, como endossa Eduardo Portella(1975; p.37), e coloca o homem e o cenário brasileiro como núcleo de todas as suas observações de escritor que quer mostrar, por meio de seus

poemas, o Brasil ao brasileiro. De tal foco de observação, aparece, nos versos rosianos: o índio amazonense e não o colonizado, o vaqueiro, o batuque africano e os ritmos selvagens, a crendice popular, além de poemas de cunho filosófico e hai-kais.

2. Guimarães Rosa e Magma

Na década de trinta a literatura brasileira assume uma nova postura estética e social no que diz respeito ao contexto literário nacional em décadas anteriores. A Semana de Arte Moderna (1922) é considerada um marco na formação da literatura brasileira. As vanguardas européias modificam a forma de pensar dos intelectuais da época. A abolição de um paradigma estético europeu é uma das estratégias tomadas por escritores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida entre outros.

Os escritores modernos da segunda geração não possuem a mesma ideologia dos intelectuais da Semana de Arte Moderna, pois a proposta destes era ainda subsidiada pelos ideais europeus (dadaísmo, cubismo, expressionismo, surrealismo). Os chamados regionalistas se preocuparam em criar uma literatura que representasse o Brasil como país subdesenvolvido, ou seja, o cenário explorado pelos artistas desta época é, sobretudo, o sertão brasileiro.

Segundo Antonio Candido (1986; p.186), até 1930:

a literatura predominante e mais aceita se ajustava a uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como

modelo a literatura portuguesa. Isto correspondia a às expectativas oficiais de uma cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros, como era em parte da República Velha. Ela tinha encontrado o seu propagandista no Barão do Rio Branco, o seu modelo no estilo de Rui Barbosa e a sua instituição simbólica na Academia Brasileira de Letras, ainda preponderante no decênio de 1920 apesar dos ataques dos modernistas (estes pareciam, então, uma excentricidade transitória). Mas a partir de 1930 a Academia foi-se tornando o que é hoje: um clube de intelectuais e similares, sem maior repercussão ou influência no vivo do movimento literário.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Agripino Grieco, entre outros, vai se configurar como um referencial literário em que se encontra a maior liberdade formal, pois não encontramos nos poemas destes escritores a reprodução dos ideais literários portugueses. Na ficção, principalmente, como diz Candido (1986; 187) não vai existir esta tradição pelo fato de ser a década de trinta o momento das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira.

2.1. A estética de trinta e *Magma*

Em 1936, Guimarães Rosa se candidata ao concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras, coleta alguns poemas que guardava em sua escrivaninha e nomeia a coletânea de *Magma*. Essa poesia telúrica ganha o primeiro lugar solitário, pois não houve outra colocação devido às outras obras apresentarem uma literatura diferente da escrita pelo poeta mineiro.

Passada Semana de 22, a crítica literária brasileira esperava uma poesia tipicamente nacional, que não revelasse uma estética ainda subsidiada pela tradição européia e tão pouco refletisse os revérberos de uma ideologia formada pela mesma. Candido e Castello (1979; p.11-12) afirmam que “os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola literária” (fato que justifica a presença de estéticas pretéritas em várias obras literárias desta época), nem afirmaram ter seguidores de postulados rigorosos em comum. O que os unificava era o desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do país. Por isso, não se cansaram de afirmar que sua contribuição maior era “a liberdade de criação e expressão.”

Na poesia de Guimarães Rosa, vamos encontrar a contribuição estética dos modernistas através do vocabulário opulento, da sintaxe fragmentada, da seleção de temas relacionados ao folclore nacional, do regionalismo universal que se configura esteticamente através da relação homem e terra como um

todo, um organismo que nos transmite as tradições religiosas, sociais e para-dialetais da zona rural mineira.

Os intelectuais da década de trinta até quarenta e cinco privilegiam, em sua literatura, a camada menos favorecida do país. De acordo com Alfredo Bosi (1990; p.432):

as décadas de trinta e quarenta vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos escritores; o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois se compuseram aos poucos com as oligarquias regionais, que rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias, mantinham impregnadas as classes altas com uma ideologia de império. A aristocracia do café, por exemplo, patrocinadora da Semana de Arte Moderna, convivia muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos. O peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao inconsciente, mais pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.

Nesse sentido, escritores da década de trinta como Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Carlos Drummond de Andrade tinham o Modernismo como uma porta aberta para a focalização de um novo Brasil, o qual é identificado por uma perspectiva menos deslumbrada.

A ficção regionalista desta década encaminhada pelo realismo de intelectuais como Jorge Amado e Érico Veríssimo beneficia-se pela descida à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos. Assim, novas angústias e novos projetos estéticos formam o artista brasileiro e o obrigam a se definir na trama do mundo contemporâneo.

Guimarães Rosa, em *Magma* (1936) revela uma ideologia de conciliação com culturas européias, pelo fato de se utilizar da natureza brasileira como estratégia de embelezamento de sua literatura. O poema *Luar* ilustra bem a nossa colocação:

De brejo em brejo,
os sapos avisam:
_ A lua surgiu!...

No alto da noite as estrelinhas piscam,
puxando fios,
e dançam nos fios
cachos de poetas.

A lua madura
Rola, desprendida,
por entre os musgos
das nuvens brancas...

Quem a colheu,
Quem a arrancou
do caule longo
da Via-Láctea?...

Desliza solta...

Se lhe estenderes
tuas mãos brancas,
ela cairá.

(Rosa, 1997; p.26)

Assim como muitos poetas clássicos e românticos cantaram a lua, o eu-poético rosiano também canta a sua. A lua é vista pelos sapos como uma deusa que é adorada pelos seus fiéis por abrilhantar a natureza. Os sapos são uma bela metáfora para mostrar como o homem está distante da luz que dança entre os musgos das nuvens brancas e se arrasta no lodo verde dos brejos frios e lamacentos. A voz que canta no poema ainda diz que a lua não pode ser tocada pelas mãos do outro a quem a voz se dirige, caso contrário, ela cai. Da mesma forma que cai o poeta na realidade quando o instante de seu canto silencia e a verdade o castiga.

Mário de Andrade (2002; p.37) diz que muitos jovens sentem a necessidade de escrever poesias e acham que cantar coisas iluminadas (lua,

estrelas, aurora) é o bastante para os consagrar como poetas. Ser bom artista não é só exaltar o que já se sabe que é belo e sim transformar o exótico, o feio, o triste em atraente. O poeta e crítico ainda denuncia que o verso livre não é um tratado de permissão à escritura avulsa de poemas, que se classificam por este tipo de texto, por estarem esteticamente organizados em versos. Os jovens poetas se aproveitam dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poemas dos encantos exteriores de metro e rima, fica apenas... o talento, característica dos poetas que se immortalizam através das palavras bem ditas, dos versos bem cantados. Ainda é dito pelo autor de *Macunaíma*(1928) que “o ano de 1930 fica certamente assinalado na poesia brasileira pelo aparecimento de quatro livros: *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt e *Poemas* de Murilo Mendes” (p.37).

A presença da lua nada mais é do que uma retomada temática da tradição literária européia. Salette de Almeida Cara (1998; p.36) não esquece que o lirismo romântico conseguiu muitas vezes integrar o eu-poético à natureza. O fragmento abaixo do poema *Leito de folhas verdes* de Gonçalves Dias é um bom exemplo:

Brilha lua no céu, brilham estrelas,
Correm perfumes no correr da brisa,
A cujo influxo mágico respira-se
Um quebranto do amor, melhor que a vida!...

Os poetas modernos de segunda fase desconstroem esta visão do belo quando trazem para este cenário romântico a presença dos sapos, anfíbios que tornam desagradável a imagética provocada pela exaltação à lua. É deste animal que traz, no fragmento abaixo do poema de Manuel Bandeira, provável precursor do momento da produção em versos de Guimarães Rosa, o discurso prenunciador da proposta dos modernistas:

Os sapos

Enfunando os papos

Saem da penumbra,

Aos pulos, os sapos.

A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,

Berra o sapo-boi:

- " Meu pai foi à guerra!"

- "Não foi! – "Foi!" – "Não foi!"

O sapo –tanoeiro,

Parnasiano aguado,

Diz:- "Meu cancioneiro

É bem martelado.

Vede como primo

Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.
O meu verso é bom
Frumento sem joio
Faço rimas com
Consoantes de apoio

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
As formas a forma.

Clame a sapataria
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...

(Bandeira, Manuel. Disponível em www.secrel.com.br/jpoesia)

De acordo com Câmara Cascudo(2002; p.620) o sapo é um elemento de representação cômica, desde as fábulas de Esopo até os dias atuais. Em ambos os poemas, os sapos têm função importante. No poema do poeta mineiro, anuncia-se a saída da lua do brejo em que se encontra; nos versos do poeta recifense, enfatiza-se a proposta estética dos intelectuais modernistas. Nos dois poemas o animal é elemento grotesco que, como diz Bousoño (in Ferreira;

p.25) rompe com o psicologicamente esperado, opondo-se ao nosso conhecimento da realidade.

O sapo tanto é utilizado no poema de Guimarães Rosa como no poema de Manuel Bandeira. Só que no poema do poeta recifense, os anfíbios assumem uma postura mais política, ligados que estão ao projeto inicial do Modernismo, quando dialogam em língua portuguesa sobre o pai que não foi à guerra, criticam o parnasiano aguado, filosofam sobre ritmo, rima, norma culta, forma e poesia, assumindo, nos versos do autor de *Vou-me embora pra Pasárgada*, a postura ideológica dos poetas modernistas que criticam a censura, o comodismo, o lugar-comum das estéticas anteriores. Já nos versos do poeta mineiro, encontramos o mesmo anfíbio, só que em situação diferente. O sapo surge em um de seus cenários naturais para avisar que a lua surgiu. Enquanto no poema de Rosa o feio exalta o belo; no poema de Bandeira, o feio critica aquilo que não é mais tão belo como forma de exaltação.

Outro tema romântico explorado pelo autor de *Estas estórias* é a saudade. Condição humana que muitas vezes levou o poeta romântico, e mais fortemente o ultra-romântico, a permanecer no passado e ver no futuro apenas a sua morte. A saudade é retomada nos versos rosianos como um sentimento que faz o eu-poético viver várias situações pela oscilação temporal:

Saudade

Saudade de tudo!...

Saudade, essencial e orgânica,
de horas passadas,
que eu podia viver e não vivi!...
Saudade de gente que não conheço,
de amigos nascidos noutras terras,
de almas órfãs e irmãs,
de minha gente dispersa,
que talvez até hoje ainda espere por mim...

Saudade triste do passado,
saudade gloriosa do futuro,
saudade de todos os presentes
vividos fora de mim!...

Pressa!...
Ânsia voraz de me fazer em muitos,
Fome angustiosa da fusão de tudo,
sede da volta final
da grande experiência:
uma só alma em um só corpo,
uma só alma-corpo,
um só,
um!...
Como quem fecha numa gota

O Oceano,
 Afogado no fundo de si mesmo...
 (Rosa, 1997; p.132-133)

Este poema de Guimarães nos fez compreender o que é resgatar, no passado, o útil para o presente. Toda concepção ideológica do poema é romântica pelo próprio eixo temático que dá unidade ao versos, no entanto, a estética do poeta revela o que ele aprendeu com os escritores consagrados da década de trinta, ou seja, produzir uma poesia liberta, que demonstra a difusão da estética modernista, como atesta Antonio Candido (1986; p.186).

Fica claro que o poeta da cidade de Cordisburgo é considerado um poeta que se apresenta à Academia Brasileira de Letras com uma escrita simples que marca sua juventude como intelectual e poeta. A poesia do autor é premiada devido ao encontro de Guilherme de Almeida com uma estética que revela uma tentativa de aproximação com os consagrados escritores desse momento em relação à estética presente nos versos rosianos, fato que mostra não o avanço, mas uma tentativa de similaridade estética e conteudística entre a obra do poeta mineiro e a dos poetas apreciados pela crítica brasileira do momento.

2.2. Arte amena; crítica impressionista

Apesar da década de trinta ser considerado por Antonio Candido e Aderaldo Castello (1979: p.8) como data-chave para acontecimentos que provocaram a

grande crise econômica mundial, aberta em 1929, motivando um decênio de depressão; a poesia de Guimarães Rosa é avaliada por Guilherme de Almeida (in Rosa, 1997; p.6) como:

“ Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, *Magma* é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí vivo de beleza todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e seu mal. Aí estão “Iara”, os “Ritmos Selvagens”, a “Boiada”, “Gruta de Maquiné”, a “Maleita”, o “Luar na mata”, o “Batuque”, o “Caboclo d’água”, e, principalmente, aquela “Resposta”, que é, sem dúvida, uma das mais espantosamente verdadeiras e doloridas páginas da nossa literatura; e todos os quatro poemas de “No Araguaia”, uma quase epopéia na sua verde simplicidade de água e vegetal. E ao lado disso, as mais finas emoções líricas, como, por exemplo, “Elegia” e “Ausência”.

O fragmento acima do parecer do também poeta Guilherme de Almeida, mostra-nos quão impressionista é o julgamento feito pelo escritor paulista, principalmente através dos adjetivos “centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo tudo o que temos e somos”, os quais revelam a tamanha pretensão do poeta em afirmar que os intelectuais de nossa literatura mantêm uma necessidade de provar que a literatura brasileira pode contribuir para a formação de outras literaturas, já que, desde o nosso Romantismo, mantiveram

um laço bem atado com as culturas do outro lado do oceano (Portugal, França, Alemanha, Itália, e até do Japão). Logo, adiantamos que inútil é buscar na poesia de Guimarães Rosa, o escritor de obras como *Corpo de baile* (ciclo novelesco de 1956), *Grande sertão: Veredas* (1956), *Primeiras Estórias* (1962). O que há de semelhante, em alguns poemas, é uma temática voltada ao ambiente rural mineiro, fato que se condensa na narrativa rosiana através da transformação dos causos mineiros em ficção.

A análise que mais adiante é feita evidencia que o eu-poético rosiano está muito mais preocupado em confirmar a contribuição literária assinalada por Guilherme de Almeida em seu parecer, do que, através da poesia, representar o Brasil pelos temas que o tornam um país subdesenvolvido, como fazem os regionalistas de trinta. O que aparece nos poemas rosianos são exaltações de temas peculiares ao Brasil. Assim como o faz Carlos Drummond de Andrade, conterrâneo do poeta da cidade de Cordisburgo.

2.3. O Brasil em Magma

Guimarães Rosa imagina em *Magma* um Brasil que é rico pelas lendas folclóricas, pela fauna e flora exuberantes, pela mistura de raças que categorizam nossa heterogeneidade cultural. O sujeito que se enuncia nestes versos reflete a fuga que o eu mantém de sua situação atual e a busca do mesmo para um plano imaginário que se constrói esteticamente com metáforas, sinestesias, exagero cromático e realidades fraturadas pela

insatisfação que o eu-poético revela diante do caráter de mudança social provocado pela modernidade tardia.

Optamos por analisar os poemas em simultaneidade com alguns fundamentos teóricos que explanamos anteriormente, a fim de que fique claro o exame dos elementos estéticos e sociais que se escondem por trás do desejo de Guimarães Rosa escrever uma poesia, considerada por muitos, como autêntica e essencialmente brasileira.

Para tanto, selecionamos os poemas que, de uma forma ou de outra, apresentam uma temática voltada para o Brasil, que é visto sob uma ótica romântica, idealizado, portanto, pela sua beleza natural, pelas raças que formam o mameluco(o branco, o índio e o negro), pelo cromatismo que se configura como uma estratégia de mostrar a coloração tropical de nossa nação, pelo canto angustiado e denunciador de um sentimentalismo exagerado em relação à condição de ser poeta.

2.4. A estrutura e a temática da obra

A estética presente nos versos rosianos oscila entre o tradicional e o moderno. Há o verso livre; uma sintaxe mais coloquial do que erudita; a ausência de rimas perfeitas, o que denota um labor mais condensado por meio das palavras; uma temática voltada para o popular, principalmente quando o eu-poético canta especificamente a sua terra.

O primeiro contato com a poesia de Guimarães nos permite notar as dúvidas e as inquietações do ser humano face aos seus enigmáticos destinos. Rosa faz surgir uma voz poética preocupada em viajar por muitas literaturas para, quem sabe, construir algo totalmente seu. Como afirma Eduardo Lourenço (2001; p.207-219):

Guimarães Rosa desce ao porão do Brasil como língua, e nessa descida atravessa as camadas da fala, os tempos de uma língua que se reinventa para poetizar memórias de um passado aparentemente morto, e que é simplesmente a língua portuguesa, sem sujeito e com todos os sujeitos. Como quem brinca, ele põe e repõe não apenas o imaginário brasileiro, mas também o lusófono, na hora zero, alfa, ômega de uma história que só existe porque alguém sonha e conta para os outros.

Há em Guimarães Rosa, o desejo de dizer algo sobre a sua terra, mesmo que o canto seja subsidiado pelo viés da admiração, de um patriotismo que se cobre com outras bandeiras. Em *Gruta de Maquiné* (Rosa, 1997: 35-37), viajamos ao som de uma voz que nos chama para a gruta de Ali-Babá, instante de alta sublimação do poeta da cidade de Cordisburgo em relação à visão prévia que nos oferece da verdadeira gruta. Da simplicidade daquele espaço geográfico, somos lançados através da imaginação do poeta numa gruta fantástica, que se confunde com as das fábulas infantis. Guimarães nos conduz numa viagem incansável pelas literaturas ocidentais e orientais, transformando

o ambiente grutesco menos numa representação daquela caverna de Minas Gerais do que num espaço de ingenuidade e poesia.

Borges e Calvino (in: Nestrovsk; 1996; p.72-73) nos fazem crer que a viagem do poeta é possível, pois “o espaço geográfico torna-se um parâmetro predileto, conquanto pouco preciso, para as representações literárias”. A geografia não se deixa reproduzir com facilidade; entre o elementar e o infinito as imagens espaciais propostas por Guimarães Rosa se apresentam como elegantes, sedutores, inconsoláveis labirintos, ou cavernas tanto mais verdadeiras quanto mais invisíveis. O poeta mineiro se coloca na condição de *homo viator*. A viagem é algo que marca o imaginário aguçado do iniciante poeta: a pátria é o *leitmotiv* para tal fruição literária.

A gruta de Ali-babá ainda existe
 Graças a Deus, ainda existia,
 Quando eu disse:
 _Abre-te, Sésamo!
 Na fralda da serra,
 e fui entrando, deixando cá fora
 também o sol, a meio céu, querendo
 entrar...

Bafio quaternário. O preto
 da imensa noite, anterior ao mundo,
 com pesadelos agachados

e pavores dormindo pelos cantos
enrolados nas caldas da gelatina fria,

vem comprimir o peito e os olhos.

E ao acendermos as velas e as lanternas,
a treva se retrai, como um enorme corvo,
das paredes paleozóicas,
salitradas.

Subterrâneos de Poe, salões de Xerazade,
calabouços, algares, subcavernas,
masmorras de Luis XI, respiradouros
do centro da terra,
buracos negros, onde as pedras jogadas
não encontram fundo, como pesadelos
de um metafísico...

Flores de pedra,
cachoeiras de pedra,
moitas e sarças de pedra,
e sonhos d'água, congelados em calcário
Andares superpostos, hieróglifos, colunas,
estalagmites subindo
para estalactites,
marulhos gotejando de pontas rendilhadas
_ Plein!... ritmos do Infinito...
_Plein! ... é séculos medidos por milímetros

Não falemos, que as nossas vozes, baças,
recuam espavoridas
das galerias ressumantes, das reentrâncias
de um monstruoso caracol...
Rastros de ursos apeleus e trogloditas,
candelabros rochosos,
lustres pendentes de ogivas,
e a visão de Lund, sorrindo, sonhando
com fâmuress de homens primitivos,
com megatérios e megalodontes...
Mas é preciso sair. Já é hora
da noite deslizar para fora da fuma,
e subir, desenrolado as voltas
do píton ciclópico,
para encaixar todos os anéis, na altura,

com milhões de escamas fosforecendo
e o enorme olho frio vigiando...
(Rosa, 1997; p.35-36)

O poema nos transporta do *locus* proposto pelo eu-poético no título do poema, levando-nos a crer que a imagem que poeta exalta não é a mesma pensada pelo leitor ingênuo, pois percebe-se a sublimação a cada instante iluminado pelos rápidos focos de luz. A gruta cantada pelo poeta mineiro é quase a caverna platoniana pelo avesso, a escuridão(presente nas trevas que

escurecem a segunda estrofe) sugere e não limita o conhecimento. Os focos de luz são os instantes de poesia que nos reportam a um diálogo com a literatura universal (Lund, Poe, Xerazade). A gruta é uma espécie de portal mágico para o imaginário, âmbito da ingenuidade, condição para que a mímese atue.

A condição moderna do poeta em questão nos leva a concordar com Fábio Lucas(1973: 82) no que diz respeito ao fazer literário da modernidade. Segundo o crítico, há duas instâncias: “uma nos mostra a poesia social, outra a sedução pelo experimentalismo; a primeira ameaça a rotina e a segunda, a inocuidade.”

Guimarães Rosa cria uma voz seduzida pela literatura universal como estratégia estética de conciliar sua arte com um mundo, fato que podemos definir como pretensioso para um poeta que ainda engatinha em versos. A pátria é percebida de maneira fraturada pelo mineiro que substitui sua nação por um mundo imaginário, onde outros mundos existem para explicar o dele.

Allen Tate (in: Lima, 2002; p.623) diria que o autor de *Corpo de Baile*(1956) chega a um estágio de tensão pessoal no qual a noção de que se escreve algo para uma leitor é perdida; o poeta lê a si mesmo através da poesia. Os limites da poesia são ultrapassados, ou seja, a poesia não comunga mais com uma causa política porque o sistema não agrada; a cidade natal é substituída por desabafos ou lugares que extrapolam os limites do *locus* geográfico real e possível (as metáforas são transpostas : A Gruta de Maquiné é a de Ali-Babá, por exemplo); não há mais diálogo com o leitor, pelo fato de as coisas terem perdido o sentido, nem tampouco há uma conciliação com as

camadas sociais privilegiadas porque o eu-poético moderno se faz intimista e não mais categórico, o que o torna de fácil identificação.

O discurso do poeta nos faz lembrar o pensamento de Adorno (2002; p.59) sobre a voz que narra algo para si. A visão totalizante perde toda a razão de ser, por isso o escritor moderno se volta para si mesmo e tenta se analisar, como fazem os poetas ultra-românticos, focalizando o mundo pelo próprio umbigo (egocentrismo mal resolvido). O que Adorno não percebeu é que tanto o poeta como o narrador se sentem fraturados e precisam se reificar pela auto-análise: metapoesia e monólogo interior, respectivamente.

Guimarães, nesse sentido, mantém a auto-análise através dos elementos que compõem sua identidade nacional: o negro, o índio, as lendas, as águas mineiras, a gruta (como observamos anteriormente), os pássaros, etc.

Muitos aspectos que evidenciam o imaginário mineiro são exaltados pelo diplomata de Cordisburgo como estratégia para não se desterrar. Há, portanto, em *Magma* uma visão panorâmica da *urbe* mineira iluminada pela modernidade que se instaura como uma porta aberta à exposição de fraturas ideológicas, sociais e estéticas.

De acordo com Leonel(2000; p.77) a coletânea de poesia do autor de *Sagarana* está dividida em blocos de acordo com a temática: animais, natureza, vida no campo, manifestações culturais negras e indígenas e temas filosóficos os quais não serão expostos em nossa análise, pois o nosso estudo só se direciona àqueles poemas que focalizam o imaginário nacional e rural, as quatro primeiras temáticas, portanto.

3. Animais, campos e brasis rosianos

Os poemas de Guimarães Rosa revelam um Brasil vasto: animais, natureza, vida no campo, manifestações culturais e indígenas, mitos e crendices são alguns dos focos em que o eu-poético rosiano se centraliza para imaginar uma nação que se mostra por sua riqueza natural e cultural.

A nossa nação é vista pelo cantar rosiano de uma perspectiva panorâmica. O poeta explora ao máximo os elementos temáticos que se voltam ao objetivo de apresentar o Brasil ao brasileiro, como pontua Eduardo Portella (1975; p. 45).

3.1. Os animais

Vários estudos biográficos sobre o autor denunciam o amor que o médico mineiro possuía pelos animais. Por este motivo, o bestiário rosiano é muito bem tratado em sua literatura, o burrinho pedrês é apenas uma síntese desta afeição.

Em *Magma* (1997) vários animais são chamados para o canto de exaltação de Guimarães Rosa: *Boiada* (Rosa, 1997; p.28), *Luar* (Rosa, 1997; p.26); *Caranguejo* (Rosa, 1997; p.42), *Azul* (Rosa, 1997; p.57); *Meu papagaio* (Rosa, 1997; p.86), *A aranha* (Rosa, 1997; p.101); *Madrigal* (Rosa, 1997; p.116) e *Cágado* (Rosa, 1997; p.126). Poemas considerados por Maria Célia

Leonel (2000: 78) não um grande exemplo de poesia, mas boas associações entre sons e significados.

Dos poemas que assinalamos o que melhor projeta o cenário mineiro é *Boiada*.

_ Eh boi!... Eh...boi!
É gado magro,
é gado bravo,
que vem do sertão.
E os cascos pesados,
atropelados,
vão martelando o chão
na soltura sem fim do Chapadão do Urucuia...

_ “ Boiada boa!...”
ancas cavadas,
costelas à mostra,
chifres pontudos de curraleiros,
tinir de argolas de bois carreiros,
sol de fornalha... poeira vermelha...
Úberes murchos,
corcovas rombas,
berros, mugidos,
bafagem suada,
sangue de ferroadas,

muita bicheira...

_ "Que sol!... Que poeira!..."

E a manada corre,

cangotes baixos,

focinhos em baba,

sacolejando ossos e couros,

num tropel de trovão...

_ "Boiada boa!"

_ Galopa, Joaquim,

que o gado estoura

por esse Goiás afora!...

Enterra a espora!..."

_ "Que sol!... Que poeira!"

barbelas moles,

lombos selados,

cachaços brutos,

_ "Eh caracu mocho, como berra feio!"

_ "Eh boi!... Eh boi!..."

Golpes de raspa,

refugos tontos, cornadas doídas,

gado selvagem, gado sem ferro...

_ "Olha a vaca malhada

investindo os outros!...

Ferra a vara, Raimundo!..."

_ "Que terra brava!..."

_ " Que sol!... Que poeira!..."

Cacundas ondulantes,

desabaladas,

como as águas de um rio...

_ " Eh boi!... Eh boi!...

Novilhos rajados,

garrotes mateiros,

zebus enormes,

vacas turinas,

cheiro de curral...

_ " Corre, Zé Grande cercar o boi preto

que esparramou!..."

_ " Olha o bicho atacando!...

Olha o bicho crescendo na vara!...

Firma na vara, mulato bom!..."

_ " Põe pra lá, marrueiro!..."

_ " Verga e não quebra,

que é de pau-d'arco da beira d'água,

Seu Coronel!..."

_ " Boiada boa!..."

O gado rola cansado,

e a trovoada trota
do fundo do chão...

_ Ó João Nanico, por que canta assim?...

Tem aumentado seu gado miúdo?..."

_ " Gabarro e peste mataram tudo..."

_ " Está pensando será na crioula?..."

_ " Fugiu, que tempo, foi para Bahia,
por esse mundão de Deus..."

_ " Está lembrando então de seu filho?..."

_ " Morreu no eito, já faz um ano,
picado de urutu..."

_ Então, João Nanico,
por que canta assim?!..."

_ " Ai, patrão, que a vida é uma boiada
e a gente canta para ir tocando os bois..."

_ "Ó João Nanico, mineiro velho,
quer vir comigo pro Paracatu?!..."

_ " O gado é bravo? ...A pinga é boa?!..."

Ai, Patrãozinho, vamos embora,
vamos embora pro Paracatu!..."

O boi é um animal muito representado pelos escritores que se concentram no cenário rural brasileiro. Ele conduz os vaqueiros para as descobertas no sertão, faz parte do imaginário místico daqueles que não foram atingidos pelo avanço do progresso, como teoriza Roberto Schwarz (1986; p.128). A ingenuidade deste povo que guia os bois e é guiado por eles é um dos fatos que fazem rica a cultura popular.

A presença da oralidade é muito forte nos versos rosianos acima. A temática da boiada que é conduzida pelo sertão mineiro é algo que leva o eu-poético rosiano a privilegiar, na construção desses versos, diálogos que tratam de estórias de doença e morte, algo que é comum à zona rural de todo o nosso país. Guimarães Rosa não foge desta tradição oral porque, como intelectual, o escritor era insatisfeito em relação ao conhecimento, ou seja, era um socrático moderno, quanto mais sabia, tinha certeza de que ainda havia muito a ser descoberto. Os poemas de *Magma* nos revelam este eu-poético curioso, insatisfeito e sempre disposto a reproduzir fatos possíveis ou abstrações histórico-geográficas que se situam no âmbito do imaginário maravilhoso e sobrenatural que trazem para o plano da poesia, narrativas extraordinárias, fictícias, acima das *misérias cotidianas*, para usar termo do Cascudo (2002; p.334).

O eu-poético rosiano, neste poema, representa bem melhor o imaginário do animalesco do que os poemas analisados por Maria Célia Leonel(2000:78). A boiada magra que desce o chapadão do Urucuia ilustra com mais verossimilhança o cenário mineiro, pois animais como a aranha, o cágado, a

vanessa, o besouro, a águia, entre outros também exaltados pelo poeta mineiro, apenas registram um possível diálogo autobiográfico, tendo em vista que Guimarães possuía profunda admiração pela fauna e flora brasileira, o que se condensa na temática bestiária como uma poesia de exaltação à natureza, ou seja, o Brasil, nesta instância, se revela, na poética rosiana, como *locus* imaginado pelo que possui de mais belo: a natureza embeleza o que a condição social omite. O poema acima, neste sentido, embeleza o que o progresso social e político não modificou: o gado é magro, as costelas estão à mostra, o sol é quente, a poeira é alta, a terra é brava, o gabarro e a peste matam o gado.

Roberto Schwarz(1987: 128) coloca que “a mística terceiro-mundista encobre o conflito de classes e traz uma visão ingênua, herdeira dos aspectos retrógrados do nacionalismo”, os quais compõem o cenário brasileiro cantado pelos boêmios do nosso romantismo. Nesse sentido, os outros poemas que possuem uma temática voltada para os animais cantados por tal concepção estética, representam a nação brasileira por uma concepção amena ou débil de arte, de acordo com colocação de Candido (1986; p.141).

Além do que, o autor de *Sagarana*(1956) tinha a preocupação de registrar informações sobre os mais variados assuntos e também conhecê-los em maior e menor profundidade; o interesse de anotar a forma e nomear os objetos. Há um processo intenso de elaboração que precede a feitura dos textos. O escritor se subsidiou em tal condição amena de representação pelo fato de ser um poeta iniciante. Quase toda a sua obra é fruto de reescrituras e

releituras de obras da literatura universal, de termos ligados à diversidade da fauna e flora brasileiras, e de termos do cânone filosófico.

3.2. A natureza

Sendo subsidiado por tal concepção de produção literária, Guimarães Rosa resgata a estética e ideologia românticas para cantar a beleza da natureza do Brasil, assim como todo poeta romântico que exalta as riquezas de sua nação.

Affonso Ávila (1994; p.46-55) mostra que o artista romântico se impregna de uma forte carga afetiva revestida por uma capa retórica quase sempre ingênua, impressionista e generosa quanto ao aspecto de sugerir mais do que se instaurar como estética de contemplação de uma legítima identidade.

O avanço tecnológico nos faz ver a natureza de outra forma: parece que o progresso aliena o homem moderno de tal maneira que este tenta se refugiar, como os artistas românticos, na fugacidade do tempo, no século que é passado. Para aqueles poetas que vivem as várias revoluções estéticas e sociais do século XX, o qual tem como objetivo principal ter uma resposta para todas as perguntas feitas pela humanidade através da ciência. A causa da alienação se faz, portanto, pela consciência de que sempre haverá perguntas sem respostas e o homem sempre recorrerá a uma instância divina.

O homem, também poeta, atônito, não se dá conta de que sem a inteligência humana a ciência não avança, as máquinas das várias indústrias,

principalmente da cultural, não podem funcionar eximidas da criatividade que é peculiar à racionalidade humana. É por este motivo que os poetas que cantam o sertão, ambiente de moradia das camadas menos privilegiadas, revelam a ingenuidade romântica com mais evidência.

Na Mantiqueira

Por entre as ameias da cordilheira
dormida,
a lua se esgueira,
como um lótus branco,
na serra de dorso de um crocodilo,
brincando de esconder.

Dá para o alto um arranco,
repentino,
de balão sem lastro.
E sobe, mais clara que as outras luas,
quase um sol frio,
redonda, esvaindo-se, derramando,
esfarelando luz pelos rasgões, do bojo
farpeado nas pontas da montanha.

(ROSA,op.cit., 1997:70)

O predomínio da função emotiva da linguagem é um dos tons modernos do lirismo romântico que o poeta mineiro busca para cantar uma montanha do estado de Minas Gerais. A cordilheira que se encontra no alto da serra revela o olhar sublimado e flutuante do poeta que se impressiona com a pintura sugerida pela natureza. A serra da Mantiqueira se torna mais bela quando os reflexos da lua, que foge lentamente, dão movimentos luminosos às formas rochosas.

Guimarães Rosa adere à estética modernista que o forma e assume a postura de um sujeito romântico individualista, termo utilizado por Salete de Almeida Cara (1998; p.29), que se posiciona em um estado de espírito distanciador de sua condição existencial. Os versos cantados por esta voz que se limita a admirar a beleza natural do revérbero do sol nascente na Mantiqueira sugerem o cromatismo e a sinestesia, peculiares ao poeta romântico que já anuncia breves diálogos com a estética simbolista.

O olhar rosiano que se direciona ao monumento rochoso parece mais uma idealização romântica: o poeta canta a serra pela sua exuberância, assim como o sol chora por causa da lua pelo fato de a mesma não poder tocá-lo. Tal animismo não pode ser subsidiado por uma ideologia de confronto político e cultural, como o era a poesia dos modernistas, mas sim por um pensamento individualista, o que é um resgate da expressão literária romântica.

Outro poema que mostra a visão sublimada do poeta de Minas Gerais é *Caranguejo* (Rosa, 1997; p.42-44), animal que Guimarães utiliza como transporte para as suas viagens ou passeios curtos por outras culturas:

Caranguejo

Caranguejo feiíssimo,
monstruoso,
que te arrastas na areia
como miniatura
de um tanque de guerra...
gosto de ti, caranguejo,
câncer meu padrinho
nas folhinhas,
pois nasci sob as bênçãos do teu signo
zodiacal...

Teu par de puãs cirúrgicas oscila
à frente do escudo lamacento
de velho hoplita.
E mais oito patas, peludas,
serrilhadas,
de crustáceo nobre,
retombam no mole desengonço
de pés e braços muito usados,
desarticulados,
de um bebê de celulóide.

Caranguejo sujo,
desconforme,
como um atarracado Buda roxo,
ou um ídolo asteca...

És forte, e ao menor risco te escondes
na carapaça bronca,
como fazem os seres evoluídos,
misantropos, retraídos:
o filósofo, o asceta,
o cágado, o ouriço, o caracol...

Caranguejo hediondo,
de armadura espessa,
prudente desertor...
para as lutas do amor, quero aprender contigo,
quero fazer como fazes, animalejo frio,
que, tão calcariamente encouraçado,
só sabes recuar...

Neste poema, há uma exaltação ao símbolo do signo de Câncer: o caranguejo, para o qual são atribuídos inúmeros adjetivos, efeito lingüístico muito comum aos poetas que contemplam uma estética erudita, pois não é fácil atribuir tantos modificadores a um único modificado.

Em relação a estes modificadores, pode-se perceber que o caranguejo cantado por Guimarães Rosa possui atributos clássicos que determinam o diálogo do poeta como o paradigma estético europeu de criação literária.

O caranguejo simboliza o isolamento e o fechamento do eu-poético em relação ao mundo. A movimentação do decápode é marcada pela extensão do poema em 37 versos, sendo a 1ª estrofe com 10 versos, a 2ª com 14, a 3ª com 6 e 4ª com 7. O poeta mineiro, pelo uso de termos lingüísticos que remetem à 2ª pessoa do discurso (*te, ti, teu, arrastas, escondes, contigo, fazes, sabes*), nos permite dizer que há uma proximidade de discurso entre ele e o crustáceo. Na 1ª estrofe, a partir do sexto verso, o eu-poético evidencia um dado comum ao plano biográfico do poeta: o signo de Câncer abençoa tanto o eu-biográfico como o poético. Na 2ª estrofe, exatamente no terceiro verso, a adjetivação de *velho hoplita* faz com que o feio se torne belo aos olhos de quem lê o poema. Nos demais versos, Rosa utiliza uma enumeração de adjetivos que enaltece o ato de isolamento do crustáceo: *Buda roxo* e *ídolo asteca*, no final da 2ª estrofe; *misanthropo*, *filósofo* e *asceta*, na 3ª estrofe; e *prudente desertor*, na 4ª estrofe.

Saber recuar é a ideologia moralizante que existe no poema acima, cuja essência é de fábula. Fica implícita na adjetivação que o poeta mineiro faz do caranguejo, a qualificação do homem moderno como avesso às diversas oscilações de um sistema político, cultural e literário. Tal fato permite que os intelectuais se isolem em estilos distintos, como é o caso de Guimarães Rosa, que constrói uma literatura que se individualiza de um todo literário já escrito.

3.3. *Vida no campo*

O jovem poeta da cidade de Cordisburgo renova a estética modernista como um estratagema de melhor representar o rural em sua poesia, algo que é pouco explorado por poetas modernistas que cantaram sua cidade, assim como o fez Manuel Bandeira, que, insatisfeito com a *urbe* e o *orbe*, cria a sua Pasárgada. A nostalgia, a solidão, a ânsia de morte expressa pelos poetas modernistas, ultra-românticos em sua essência, serão substituídas pelas seqüelas da maleita: doença conhecida como malária, moléstia provocada por protozoários, causa de delírios e febres intermitentes dos habitantes da zona rural mineira.

Maleita

Não vem mais chuva.

- Xô, rio velho!...

O Pará está desinchando, devagarinho,
está ajuntando a água.

As várzeas estão vermelinhas de lama,

E o capinzal virou um brejo podre.

_ "Vem, Compadre, ver os novinhos nadando no meloso,
e as matrinchãs pastando barro na inevernada!..."

-Xô, rio velho!...

- “Vamos pescar, Compadre?...

Até no fundo do quintal

tem mandis de esporão,

tem timburés, tem cascudos,

tem bagres barrigudos,

e curimatãs.

Acende o pito, Compadre,

que os moçorongos vieram também...

olha o mosquito rajado!...

Zzzzu!...

Olha o mosquito borrachudo!...

Zuuuum!...

- Xô, riachão!

O negrinho, dentro do poção,

Está pegando piabas com a peneira.

- “ Cavaca fundo, Compadre,

que as minhocas vão fugindo terra adentro.

Enrola na folha de inhame.

Traz o anzol de dourado,

Bem encaestado.

Traz fumo goiano,

E as pílulas de quinino também.

- “ Mas não treme tanto, Compadre!...

- Xô, riachão!...

- “Que frio!... que fri-í-io!...

Que mosquitada brava!...

Estou com a sezão dos três dias...

Ei, Compadre, vamos quentar sol naquela pedra?...”

- “Volta pra casa, Compadre, deixa de bater queixo,

vai cortar a febre

com cachaça com limão...”

- “Você também está tremendo?!...

Que frio!... Tudo treme!...

Olha os pernilongos

zunindo nos meus ouvidos!...

Olha o quinino zunindo

dentro dos meus ouvidos!...

Que frio!...

Zzzzu!... Zuuum!...

As traíras estão tremendo nas locas...

Que frio!... Até a água empoçada

está arrepiada...

- “vamos pra casa, Compadre?...”

- “Não, vamos chegar ali na ipueira,

que eu quero ver as árvores

tremendo também com a sezão...

(ROSA, 1997; p.38-41)

Guimarães Rosa na primeira estrofe expõe uma bela visão do rio Pará em seu processo de secamento das águas da chuva, quando os matrinchãs (peixes de carne saborosa) comem barro nas margens do rio. Momento sugestivo para a voz que dialoga em todo poema com seu Compadre e neste instante o convida para uma boa pesca.

O eu-poético rosiano aproveita para registrar seu vasto conhecimento sobre os cardumes que se banham nas águas do rio Pará: mandis de esporão (peixes que quando saem da água emitem um som semelhante ao do choro), timburés (peixe de pequeno porte), cascudos, bagres e curimatãs (peixe que possui mais de vinte e quatro espécies em todo o Brasil) compõem o cenário de sobrevivência dos moçorongs que são espantados pela fumaça do pito do Compadre do eu que se enuncia nestes versos.

Mais adiante, aparece o negrinho que se configura no poema como um símbolo dos habitantes que povoam a margem do rio e saciam a fome com piabas (peixes minúsculos). Esta imagem, sugerida pelo eu-poético rosiano, permite-nos afirmar que, em alguns instantes de seus versos, há uma intenção de se revelar o imaginário rural mais verossímil de nosso país, fato que também aparece no poema através da linguagem bem próxima do discurso dos habitantes da zona rural.

Nesse sentido, no registro dos hábitos e mazelas deste povo que também compõe o cenário nacional, Guimarães Rosa deixa passar, no calor de

seu canto, um imaginário bem próximo do verdadeiro costume dos povos de camadas menos privilegiadas. Camadas que melhor representam a cena do subdesenvolvimento do nosso país. A literatura canônica ocidental, que é tomada como paradigma para elaboração de outras literaturas, não apresenta em suas poesias e narrativas, personagens que fumam pito, enrolam folha de inhame com fumo goiano e pílulas de quinino para curar a malária, pois estes objetos de representação só são encontrados na literatura de escritores que tem como referencial de exaltação espaços geográficos marcados pelo atraso econômico.

3.4. Manifestações culturais negras e indígenas

Por mais que se diga o contrário, a arte literária ainda é o espaço onde se observam registros que mostram como se dá a consciência humana em relação a alguns aspectos sociais. A representação do índio e do negro em nossa literatura é um desses registros.

Os escritores pioneiros em relação a esta temática não se preocuparam com o princípio aristotélico da verossimilhança. O índio e negro exaltados pelos intelectuais do século XIX já mostravam uma postura de escravo obediente aos ideais da colonização européia, pois ainda não havia a certeza, por parte dos intelectuais românticos, de que “a literatura em suas relações interdiscursivas nega o caráter de produto isolado e autônomo, sem redução ao simples reflexo

especular do contexto sócio-cultural que a informa”, de acordo com a colocação de Farias(1997; p.8).

Muitos poetas românticos brasileiros limitaram-se a esta redução e esqueceram que estavam deixando aflorar, através de sua literatura, o desejo de ser mais um escritor reconhecido pelo cânone europeu, como aconteceu com Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevêdo, etc.

Nesse sentido, percebemos que manifestações culturais negras e indígenas aparecem em nossa literatura como um eixo temático de revelação da formação de nossa nação. Os artistas do século XX retomam esta temática, mais romântica do que moderna, com a finalidade de amadurecer estética e ideologicamente o que não foi desenvolvido no século XIX. Guimarães Rosa utiliza esta sugestão e canta, como também dialoga, como os escravos mineiros:

Batuque

A negrada dança,
e nunca descansa,
no chão do terreiro,
de pés no chão...

_ “A premera imbigada
é papudo qui dá.

Eu também sou papudo,
eu também quero dá...”

E o batuque ferve,
e a sanfona geme,
e a violada chora,
arrastando a função...
comidas finas, querendo comer,
bebidas finas, querendo beber:
pau-a-pique, cobre, bolo de fubá,
cachaça queimada, garapa e aluá...

Cheiro de negro, catingada brava,
chitas luzentes, já amarrotadas.
o Felão que vão veio, graças a Deus,
que eu tenho muito medo de seu Felão...
(Tenente Felão, cabra malvado,
que foi capitão-do-mato, noutra encarnação...,

_ “Felão veio?”

_ “Num vei não...”

_ “Pruquê qui nun veio?...”

_ “Nun sei não...”

Sapateio, patadas, em pés, em pancadas,

pisando, pelados, aos pulos pesados,
a poeira do chão...

_ "Corre, gente, fui envém sordado!...

Some, gente, qui envém Felão!..."

_ "Pula, negrada, no meio do terreiro,

que eu vou ensiná vocês a dançá!...

Dança de refe, sanfona e rebenque,

Olá, violero, começa a tocá!...

Quem fugi, fogo nele, no meio da testa,

E não tem i nem a, se a justiça manda!..."

E têm de dançar a noite inteira,

a noite toda, sem parar...

_ "Canta, cambada, o que tavam cantando

antes de Felão chegá!..."

_ "Felão veio?..."

_ "Nun vei não..."

_ "Pruquê que nun veio?..."

_ "Nun sei não..."

E a negada dançando, e os refes batendo

nossa gente preta,

que em trezentos anos

sofreu a apanhar..

(ROSA, 1997:104-107)

O canto rosiano traz à nossa memória todo o cenário do povo que sofreu com a dominação da classe alta brasileira formada pelos ideais burgueses dos colonizadores europeus, ou seja, o poeta mineiro nos mostra que a cultura hegemônica assimila o outro, recalcando hierarquicamente, os valores autóctones ou negros que com ela entram em embate, para lembrar as palavras de Silviano Santiago(1982; p.17), que reforça a idéia, dizendo que no Brasil, o problema do negro, "antes de ser a questão do silêncio, é a hierarquização dos valores."

O poema *Batuque* deixa evidente a hierarquia dos valores na figura do capitão do mato Felão, que representa a ordem dos donos dos escravos; fazendeiros que usavam as negras como objeto de desejo e os negros como máquinas lubrificadas pelo suor provocado por meio do calor do sol que não iluminava a consciência desses que impunham aos negros os valores da colônia.

Ao contrário do índio, o negro, em nosso país, era um estrangeiro que não tinha nenhum privilégio. Enquanto o rei de Portugal visitava o Brasil como sua nova colônia, os reis negros eram tratados de forma inóspita nas senzalas. Segundo Luís da Câmara Cascudo(2002, p.418-420), este mesmo negro africano nos legou vários hábitos e costumes religiosos, culinários, enriquecendo a nossa cultura.

Muito da cultura popular brasileira se formou a partir da contribuição de nossos irmãos da África. Tal dado fica registrado no poema de Guimarães Rosa no início da segunda estrofe, no instante em que o eu-poético rosiano se utiliza de um canto popular que é retomado pela música popular brasileira. Batuque, título do poema de Guimarães, é uma dança de origem africana que aparece em várias localidades, sendo conhecida em São Paulo como dança do terreiro ou Umbanda, e no Rio Grande do Sul como Macumba, realizada em praça pública ou em terreiros. Da cerimônia, participam homens e mulheres que cantam e dançam, batendo palmas ao som de atabaques (tambores). Na coreografia, há o passo da umbigada, encontro ligeiro dos ventres, para indicar que o dançarino solista deverá ser substituído por outro. A umbigada aparece no primeiro verso da segunda estrofe do poema de Rosa escrita pela forma popular, dando mais originalidade ao canto do poeta.

A arte literária deve instigar a nossa posição crítica em relação a esta condição humana que é a certeza de não poder alterar ou anular a cultura do outro, pois deve prevalecer a idéia de acréscimo cultural, tendo em vista que cada nação tem algo a contribuir para as demais.

Flora Süssekind (1982; p.22), quando busca as representações do negro na literatura dramática brasileira, estabelece três conceitos relevantes em relação à função deste personagem. O negro é uma *metáfora* dentro de um discurso amoroso e patriótico; um *arlequim*, quando tece e desfaz tramas, mas está sempre submetido, enquanto eterna criança, à autoridade e ao lar senhoriais; e como *negro*, num momento posterior à Abolição, em que se

necessita de uma máscara racial que, colada ao rosto negro, sirva de instrumento de controle nas mãos daqueles que desejam mantê-lo a seu serviço.

O negro aparece no poema rosiano sob a perspectiva do segundo modo de representação: como um negro-arlequim que teme a chegada de Felão, tenente que foi capitão do mato, representação de figura senhorial, que, nestes versos, aparece para acabar com a alegria dos estrangeiros africanos. A dança perpassa todo o poema, o discurso coloquial, presente no poema em prosa, separa, pela hierarquia lingüística da norma culta e coloquial, a voz do poeta e a do negro.

Pelo valor social o negro pode ser visto sob dois aspectos, conforme Paulo Prado (1931; p.190), " como fator étnico, intervindo pelo cruzamento desde os primeiros tempos da colônia, e como escravo, elemento preponderante na organização social e mental do Brasil". O poema de Rosa, como observamos, traz a segunda perspectiva. O negro que, dentro de sua senzala, dança provocado pelo ritmo da sanfona e da viola, que mais tarde vai dar origem ao famoso samba brasileiro.

A cultura africana também forma de maneira indireta a nossa cultura, através da culinária, dos dogmas religiosos, da dança, e principalmente por meio do respeito às alteridades sociais e hegemônicas. O aspecto culinário aparece nos sétimo e oitavo versos da segunda estrofe, através do pau-a-pique, cobu, bolo de fubá, cachaça queimada, garapa e aluá; aspecto religioso, pela recorrência a Deus para que seu Felão, representação do senhor, não

chegue à senzala; e a dança é mais evidente na sexta estrofe pela aliteração da consoante “P”: *sapateio, patadas, em pés, em pancadas,/ pisando, pelados, aos pulos pesados,/ a poeira no chão...* Paulo Prado (1931; p.193) afirma que “o negro não é um inimigo: viveu, e vive, em completa intimidade com os brancos”. O negro é uma raça feliz que, mesmo sofrendo o poder de quem tem os chicotes na mão, contribui para a formação do povo brasileiro.

Outro cenário explorado pelo canto de exaltação rosiano são os ritmos inerentes às matas brasileiras, sons que revelam ao naturalismo dos povos que foram aqui encontrados quando das naus lusitanas os colonizadores lançaram as cordas do enforcamento e as âncoras da imposição:

Ritmos selvagens

O pica-pau, vermelho e verde,
paralelo ao tronco
branco de papel de uma mirtácea,
como um poeta, que desde a madrugada
vem fazendo o retoque dos seus versos,
martela com o bico, na casca da árvore,
o poema dos índios caiapós:

- “Índios escuros, das terras fechadas,
que ninguém pisou,
dos chapadões a meio caminho dos grandes rios,

brancos e brutos, sem arcos nem flechas,
 rompem cabeças de missionários a cacetadas,
 fazem tremer, fazem correr as outras tribos,
 voam no campo atrás dos cascos dos veados,
 matam veados só com pauladas,
caiâmu-poguê-dje-ipô!..."

Depois de pendurar num ramo de cajueiro
 a casa de cômodos
 em cartolina cônica e amarela,
 os estúrdios marimbondos-de-chapéu
 saem dos alvéolos e fermentam no ar,
 num remoinho de ferrões e de asas,
 zumbindo o hino dos índios das matas:

- " Bem escondido entre as ramadas da beira d'água,
 como curta e grossa jibóia quieta,
 toda enroscada nas penas lindas de uma arara
 que devorou,
 o nhambiquara, de rosto escuro, zigomas pintados
 a jenipapo,
 fica dez horas, todo encolhido, de bote armado,
 os olhos vivos, o arco pronto, muita paciência,
 e trinta flechas envenenadas..."

O paturi, no alto,
deixa escapar do bico a piaba,
que desce no ar como uma gota
de mercúrio vivo,
e grasna para a lontra, que avança n'água,
em linha reta, como um torpedo,
notícias novas que trouxe do Xingu:
- "O bacairi, belo e tranqüilo,
com o arco vermelho de guarantã,
parece mudo, parece bobo, olhando a água,
e joga a flechada no rio crespo, fisingando o lombo
de um surubi...
E fica triste, e fica bravo, só porque a ponta da flecha
longa
pegou dois dedos mais para baixo, no dorso liso do peixe
de ouro,
que ele nem viu..."

Triste tucano, de bico armado,
descompensado, maior que o corpo,
chega voando e toma de assalto
um dos fortins de terra vermelha
que as térmitas vão escalonando pela campina,
e, bem na grimpa de cocoruto,
desprende a queixa dos índios do sul:

-“Os índios moles, sujos e tristes,
que não têm redes, que falam manso e dormem no chão,
e pulam batendo com as mãos nas pernas
ensangüentadas
das ferroadas das muriçocas,
e cantam semanas, tirando da carne dos esqueletos, o
bacororo,
grandes batoques nos beijos grossos, sempre tremendo,
pobres bororos,
sentem a onça a três quilômetros, na mata espessa,
bem antes da fera os farejar...”

E o jacaré crespo, de lombo verde, de papo amarelo,
ensina à arara,
toda azul, de patas pretas, de pálpebras pretas,
que ensina o gavião, que passa no vôo, fino e pedrês,
que ensina a um bando, que vai de mudança, de
maracanãs,
o canto das índias dos carajás:

- “Carajás das praias do Araguaia,
meio vestidas, meio peladas, mal domesticadas,
mulheres roxas, de nariz chato, de pés enormes,
trincando piolhos nos dentes brancos,

índias pesadas, quase na hora de dar à luz,
vêm nas pirogas, em troncos bambos, finos, compridos,
com cachos de meninos, curumins vivos, equilibrados,
dependurados,
e as canoinhas passam, à flor das águas, como coriscos,
à frente dos ventos, batendo piranhas, vencendo asas e
pensamentos
Araguaia abaixo, do Caiapozinho até Conceição...”

O dia inteiro, as águas ouviram,
e as matas entenderam,
as vozes que o vento vai levando
para o oeste, para longe, para além do Cuelene,
onde o sol se apaga, como a fogueira da última taba,
onde os cocares dos buritis pendem imobilizados,
e o rio marulha a canção dos guerreiros
que vão desaparecer...
(Rosa, 1997; p.20-25)

Na primeira estrofe do poema acima, o eu-poético compara seu processo de elaboração de versos com as bicadas do pica-pau na casca do tronco da árvore. A produção destes versos, para o eu-poético rosiano, parece, pelo que denota a comparação, o resultado de trabalho lento e árduo. Assim como é

trazer para o cenário poético os índios caiapós, selvagens que foram resistentes ao processo de colonização, ricos por preservar suas terras até os dias atuais. Na segunda estrofe, fica clara a resistência, quando o eu-poético canta *Índios escuros, das terras fechadas/ que ninguém pisou*. A selvageria é presente no quinto verso da segunda estrofe, quando é dito rompem *cabeças de missionários a cacetadas*. O poeta mineiro coloca o índio caiapó em seu cenário natural, momento em que deixa fluir sua percepção deslumbrada no instante em que é cantado o hino do índios das matas, ato que revela a veneração pela fauna brasileira: jibóia, o paturi, a lontra, o bacairi, o surubi e o tucano que do bico armado se queixa dos índios do sul. O poeta deve se referir, como informa Graziela Silva (disponível em www.brazcubas.br), aos índios Xokleng e Kaingang, indígenas pertencentes ao grupo linguístico jê. Sua área de ocupação abrangia entre o litoral e o planalto desde as proximidades de Porto Alegre - Rio Grande do Sul, até as proximidades do Rio Paranaguá – Paraná. Estes índios lutavam entre si pela caça e pela pesca. As duas últimas estrofes deste poema são dedicadas à beleza do canto das índias Carajás.

Flora Süssekind (1982; p. 20), quando analisa as obras dramáticas de José de Alencar, afirma que “ não é mais o índio, o grande herói da nacionalidade.” Guimarães Rosa nos mostra que a proposta do escritor moderno diverge um pouco da exaltação do poeta romântico, no momento em que o índio é representado, em seus versos, pelas suas peculiaridades e não como um ser modificado por um sistema de catequese, como nos mostram os registros literários dos séculos XVIII e XIX.

O índio cantado por Guimarães Rosa é bem diferente do exaltado por Gonçalves Dias e José de Alencar. Ele não é vestido com as pompas lusitanas, nem tampouco se comporta como herói da tradição clássica, assim como são Peri e Iracema, simplesmente representa um símbolo da nossa formação heterogênea, miscigenada. A espontaneidade de um ser selvagem é o que marca a sua brasilidade.

Várias tribos são exaltadas pelo eu-poético, que, em instância épica, caracteriza os índios caiapós como guerreiros que rompem cabeças de missionários e não se deixam romper, são avessos ao processo de colonização. Os índios nhambiquara, tribo do Mato Grosso, se vestem de brasis (ramadas da beira d'água, penas de arara, pintura de jenipapo, armado com flechas envenenadas). Os índios dos sul são mansos, dormem no chão, têm sensibilidade animal. As índias carajás do Araguaia não apresentam a beleza afrodisíaca de Iracema: são mal domesticadas, roxas, de nariz chato, de pés enormes, trincam piolhos nos dentes.

A mimese de representação, conforme teorização de Luiz Costa Lima (2003; p.180), se propõe a trazer para plano poético o correlato das representações sociais que mostram ao indivíduo o meio a que ele está ligado, "a mimese supõe algo antes de si a que se amolda, de que é análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade". A referida categoria mimética não parte da destruição de um substrato, não radicaliza o trabalho poético no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade. Este é o recurso utilizado por Guimarães para

enaltecer os indígenas brasileiros, utilizar os elementos que são peculiares e familiares aos mesmos. O belo se faz pelo verossímil e não pela desconstrução do que já está desconstruído. Não se pode ver o Brasil pela imagem desfocada. O eu-poético rosiano imortaliza o índio pelo que ele apresenta de natural e discrepante em relação ao cantado por um viés romântico que mais enfatiza o sema da diferença do que o da semelhança. Costa Lima (2003; p.25) mostra que a nossa mímese é a imitação da imitação, pois nos leva a compor e valorizar nossos aspectos culturais em função de um padrão metropolitano que dita como a realidade deve ser imitada assim como o faz Guimarães quando canta o seu índio.

Na esteira da exaltação às peculiaridades do povo brasileiro, Rosa canta em sua coletânea os mitos e crendices de nossa nação:

A Iara

Bem debaixo das colinas de ondas verdes,
onde o sol se refrata em agulhas frias,
descem todas as sereias dos mares e dos rios,
irreais e lentas, como espectros de vidro,
para palácio de madrépota de Anfritite,
em vale côncavo, transparente e verde,
num recanto abissal, como uma taça cheia,
entre bosques de sargaços, espumosos,
e rígidos jardins geométricos de coral...

Por entre os delfins, sentinelas de Possêidon,
afundam, suspensas, soltas, como grandes algas,
carregando os jovens afogados:

Ondinas das praias, flexuosas,
Nixes da água furtacor do Elba,
Havefrus do Sund e Russalkas do Don...

Loreley traz nos esmalte doce dos olhos
duas gotas do Reno...

E Danaides laboriosas se desviam dos cardumes
de Nereidas,
que imergem, ondulando as caudas palhetadas
dos seus vestidos justos de *lamé*...

Mas a Iara não veio!...

Mas a Iara não vem!...

Porque a Iara tem sangue,
porque a Iara tem carne,
sangue de mulher moça da terra vermelha,
carne de peixe da água gorda do rio...

Iara dos olhos verdes de muiraquitã,
cintura pra cima cunhantã,
cintura pra baixo tucunaré...
que veio, dormindo, Purus abaixo,

filha do filho do rei dos peixes
com uma índia branca Cachinauá...

Lá bem pra trás da boca aberta do rio,
onde solta seus diabos
o bicho feroz da pororoca,
ela ficou, cheia de medo,
brasileira, tapuia, morena,
tão orgulhosa,
que não quer ser desprezada pelas outras...

A Iara é preguiçosa,
tão preguiçosa,
que não canta mais as trovas lentas
em nheengatu:

- "Iquê, ianê retama icu,
Paraná inhana tumassaua quitó..."

Nem mais se esforça em seduzir
o canoeiro mura ou o seringueiro,
meio vestida com a gaze das águas,
na renda trançada dos igarapés...

E eu tenho de chorar:

- "Enfeitiça-me, ó Iara,
que eu vim aqui pra me deixar vencer..."

Mas custa-me encontrá-la,
e só à noite sem bordas dessas terras grandes,
quanto a lua e as ninféias desabrocham soltas,
posso beijá-la,
nua,
dormida,
esguia,
bronzeadada,
oleosa,
na concha carmesim de uma vitória régia,
tomando o banho longo
de perfume e luar...
(Rosa, 1997; p.16-19)

O neo-romantismo do eu-poético rosiano o embebeda de uma imagem de sereia que foge aos padrões da mitologia greco-romana, muito embora apareça nos versos acima toda uma imagética mítica clássica como Danaides, Nereidas, delfins, o deus Possêidon. A Iara, mito do folclore brasileiro lembrado por escritores como Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Cecília Meireles entre outros, aparece nos versos rosianos como uma ninfa da Amazônia que se distancia das características físicas das Danaides e das Nereidas, pois tem sangue quente “da terra vermelha” (O Brasil), da cintura para cima é uma adolescente, é neta de Netuno, preguiçosa como Macunaíma.

A Iara não seduz os nautas das grandes carinas do ocidente e sim o canoeiro e o seringueiro da Amazônia. O eu-poético quer ser enfeitado pela sereia brasileira que nasce da credence popular do povo mineiro.

A índia mais uma vez aparece vestida com peculiaridades de nossa brasilidade. O eu-poético rosiano não se exime da exaltação deslumbrada dos poetas românticos, porém constrói a imagem de nossos antepassados com o exagero da beleza de arquétipos que lhes são comuns (da cintura para baixo é um tucanaré, tapuia morena que se veste com a renda trançada dos igarapés, etc). Porém, apela quando mostra seu contato com a sereia, situando-a em uma morada dos mitos gregos: a concha carmesim (*locus* do nascimento da deusa Vênus) de uma vitória régia (planta característica da Amazônia).

A presença de relações com a mitologia greco-romana é uma forma de mascarar a cultura popular folclórica de nosso país. Guimarães Rosa poderia cantar a Iara sem fazer analogias com ninfas ou Danaides gregas, pois o contexto é totalmente diferente. A Iara é uma personagem tipicamente brasileira que dispensa analogias, suas próprias características já são um bom poema, pois como afirma Câmara Cascudo (2002; p.214) as lendas são a tradição viva do pensamento primitivo e do desenvolvimento intelectual das épocas de sua origem.

Outro mito buscado por Guimarães é o do caboclo, personagem típico da miscigenação brasileira:

O caboclo d'água

No lombo de pedra da cachoeira clara
as águas se ensaboam
antes de saltar.

e lá embaixo, piratingas, pacus e dourados
dão pulos de prata, de ouro e de cobre,
querendo voltar, com medo do poço,
da quarta volta do rio,
largo, tranqüilo, tão chato e brilhante,
deitado ao meio bote
como uma boipeva branca.

Na água parada,
entre as moitas das sarãs e canaranas,
o puraquê tem pensamentos
de dois mil volts.

À sombra dos mangues,
que despetelam placas vermelhas,
dois botos zarpam, resfolegando,
com quatro jorros,
a todo vapor.

E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados,
soltam latidos, e vão fugindo,
estabanados, às rabanadas, espadanando,
porque do fundo

do grande remanso, onde ninguém acha o fundo,
vem um rugido, vem um gemido,
tão pouco e feio, que as ariranhas
pegam no choro, como meninos.

O canoeiro
que vem no remo, desprevenido,
ouve o gemido e fica a tremer.
É o caboclo d'água,
todo peludo, todo oleoso,
que vem subindo lá das profundas,
e a mão enorme, preta e palmada,
de garras longas,
pega o rebordo da canoinha
quase a virar.

E o canoeiro, de facão pronto.
fica parado, rezando baixo,
sempre a tremer.
Crescendo d'água, lá vem a máscara,
negra e medonha,
de um gorila de olhar humano,
o caboclo d'água
ameaçador.

E o canoeiro já não tem medo,
 porque o Caboclo o olhou de frente,
 todo molhado,
 com olhos tristonhos, rosto choroso,
 quase falando,
 quase perguntando
 pela ingrata Iara,
 que, já faz tempo, se foi embora,
 que há tantos anos o abandonou...
 (Rosa, op.cit.; 1997: 92-94)

A recorrência às lendas da Iara reforça o que já foi dito anteriormente. Por ser considerada a mãe das águas, a Iara, como dicionariza Cascudo (2002; p.248) é conhecida em todo Brasil como sereia européia, alva, loura, meio peixe, cantando para atrair o namorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para as bodas no fundo das águas. No poema rosiano, isto se repete, só que a Iara não é um loira européia e o namorado apaixonado é um caboclo. Rosa sempre retoma temas já explorados pela literatura brasileira para se distanciar do já dito.

O que Cascudo (2002;p.88) chama de caboclo d'água, "criatura fantástica que vive no rio São Francisco, favorece tudo aos amigos, a quem ele chama de compadres do caboclo d'água, e persegue ferozmente os pescadores e barranqueiros com quem antipatiza, virando canoas, erguendo ondas, derrubando as barreiras, afugentando pescarias. Mora nas ribanceiras mais

profundas, ermas e sossegadas”. Este arquétipo é retomado pelo poeta mineiro.

O que Guimarães Rosa acrescenta através de uma percepção amena de exaltação sobre o caboclo d’água é seu instinto animalesco. Ele geme e não chora, ruga a ponto de assustar as ariranhas, espécies de lontras que se banham nas águas do rio Amazonas. Aliás, Rosa, quando idealiza o Brasil, em seu aspecto selvagem, sempre se volta para um imaginário que tem como âmbito as águas e os rios da Amazônia. O caboclo exaltado por Rosa é como o cantado pelos versos populares do poeta paraibano Zé da Luz:

O qui é Brasí Caboco?
É um Brasi diferente
do Brasí das capitá.
É um Brasi brasileiro,
sem mistura de instrangero,
um Brasi nacioná!

É o Brasi qui não veste
liforme de gazimira,
camisa de peito duro,
com butuadura de ouro...

Brasi caboco só veste,
camisa grossa de lista,
carça de brim da “polista”
gibão e chapéu de coro!

Brasi caboco num come
assentado nos banquete,
misturado cum os home
de casaca e anelão...

Brasi caboco só come
o bode seco, o feijão,
e as veiz uma panelada,
um pirão de carne verde,
nos dias da inleição
quando vai servi de iscada
prus home de posição.

Brasi caboco num sabe
falá ingrês nem francês,
munto meno o português
qui os outros fala imprestado...

Brasi caboco num inscreve;
munto má assina o nome
pra votar pru mode os home

Sê gunverno e diputado

Mas porém. Brasi caboco,
é um Brasi brasileiro,
sem mistura de instrangero

Um Brasi nacioná!

É o Brasi sertanejo
dos coco, das imbolada,

dos samba, dos viajeiro,

zabumba e caracaxá!

É o Brasi das vaquejada,

do aboio dos vaquero,

do arranco das boiada

nos fechado ou tabulero!

É o Brasi das caboca

qui tem os óio feiticero,

qui tem a boca incarnada,

como fruta de cardoro

quando ela nasce alejada!

É o Brasi das promessa

nas noite de São João!

dos carro de boi cantano

pela boca dos cocão.

É o Brasi das caboca

qui cum sabença gunverna,

vinte e cinco pá-de-birro

cum a munfada entre as perna!

Brasi das briga de galo!

do jogo de "sôco-tôco"!

É o Brasi dos caboco

amansadô de cavalo!

É o Brasi dos cantadô,

desses caboco afamado,

qui nos verso improvisado,
sirrindo, cantáro o amô;
cantando choraro as mágua:

Brasi de Pelino Guedes,
de Inácio da Catingueira,
de Umbelino do Texera
e Romano de Mãe-d'água!

É o Brasi das caboca,
qui de noite se dibruça,
machucando o peito virge
no batente das jinela...

Vendo, os caboco pachola
qui geme, chora e soluça
nas cordas de uma viola,
ruendo paxão pru ela!

É esse o Brasi caboco.

Um Brasi bem brasileiro,
sem mistura de instrangêro

Um Brasi nacioná!

Brasi, qui foi, eu tô certo
argum dia discuberto,
pru Pêdo Arves Cabrá.

(Luz, Zé da; disponível em www.secrel.com.br/jpoesia)

O poeta paraibano, assim como o poeta mineiro, exalta o brasilidade de nosso país, libertando-o das influências estrangeiras, fato que, segundo o canto deste poeta, não impede que o povo brasileiro descubra o Brasil caboclo, mestiço. Concordamos com Roberto Schwarz (1986; p.31-32) quando este endossa que a intelectualidade brasileira deve buscar um nacionalismo de fundo genuíno, sem o adultério provocado por dependência às modalidades artísticas do influxo externo. O Brasil possui uma riqueza invejável. Os intelectuais brasileiros, quando tomam a sua pátria pelo aspecto verossímil, deixam que os leitores percebam que a nação brasileira possui algo a ser explorado. É isso que encontramos tanto no canto do poeta nordestino como no canto poeta mineiro, claro que em proporções estéticas bem divergentes, mas em essência ideológica idêntica porque o Brasil é forte pelas várias mestiçagens que o formam. Isso só é possível pelo olhar neo-romântico que embebeda os poetas que propõem, como diz Antonio Candido (2000; p.121), separar a mãe pátria (Portugal) da mãe filha, antiga Terra de Santa Cruz.

Um outro aspecto que merece atenção, no poema de Guimarães Rosa, é o amor do caboclo pela ninfa do Amazonas, sentimento que faz o selvagem sofrer a ponto de misturar suas lágrimas com as águas do rio. Como em todo texto que possui uma nuance mítica em relação às gêneses de um povo, pois é através do amor mestiço que surge a nação brasileira, como bem idealiza de forma simples o poeta de Minas Gerais.

3.5. O poemeto épico rosiano

Como todo poeta de formação europeia, Guimarães também tenta escrever a sua epopéia. As sagas homéricas e camonianas são mais um subsídio que revela como o poeta mineiro era pretensioso diante de sua construção em versos.

Havia, por parte de Rosa, o desejo de surpreender os intelectuais da Academia Brasileira de Letras por meio da inovação lingüística e estrutural, e as veredas do Araguaia, nesse aspecto, é o mote para tal pretensão. O poeta mineiro recorre à figura do índio, buscando uma nova forma de o inserir no cenário nacional.

Os poemas citados abaixo não são poemas épicos, mas possuem uma voz que, segundo Jakobson (in: Wellek & Warren; p.285), é considerada épica por estar em terceira pessoa no tempo passado, característica comum ao narrador das epopéias clássicas. O eu-poético rosiano exalta a figura de um índio carajá que vive em terras por onde passa o Rio Araguaia.

Não encontramos também nos versos abaixo o paradigma estético clássico da epopéia. O poema é composto de quatro cantos que exaltam o índio carajá Araticum-uassu. Nestes versos, as partes da epopéia (proposição, invocação, dedicatória, narração e o remate ou epílogo), conforme colocação de Soares (2001; p.39-40), não são observadas, pois o fato cantado não é grandioso como os feitos das epopéias homéricas e da camoniana. O que há é um poema em prosa de nuances épicas.

No Araguaia I

Nestas praias sem cercas e sem dono
do velho Araguaia,
achei um amigo, escuro,
de cara pintada a jenipapo e urucum:
o carajá Araticum-uassu

Seus músculos são cobras grossas
que incham sob o couro moreno;
suas narinas têm sete faros;
e nos seus ouvidos há cordas sutis, onde ressoa o pio
curto e triste,
que, mais de um quilômetro distante,
solta o patativo borrageiro.

Quando o rio ensolado enruga, em qualquer ponto,
a lâmina lisa de níquel molhado,
ele traduz, na esteira da mareta,
com o binóculo faiscante dos olhos,
o tamanho e a raça do peixe que navega escondido.
E a flechada vai arpoar, certa, debaixo d'água,
o pacamã ou o pirarucu.

A mata não lhe dá mais surpresas
(tem vinte presas de onça preta no colar),
nem o rio lhe conta mais novidades

(ele é capaz de flutuar, até dormindo,
correnteza abaixo, como um pau de pita).

Hoje, eu lhe perguntei:

- “Como foi feito o mundo,
ó patrício Araticum-uassu?...”

Ele riu, deu um mergulho no rio,
E emergiu, com a cabeleira em gotas,
Sem precisar de falar...

-“ Bem mas o que é mesmo a vida, meu irmão
moreno?...”

Araticum-uassu riu com mais gosto ainda,
e saiu a remar, com esforço simulado,
tangendo a piroga corredeira acima...

-“Muito bem, amigo, quero saber, agora,
o que pensas do amor...”

Desta vez ele não riu – franziu o rosto ,
e jogando o remo de taquara,
deitou-se na canoa, indiferente,
com olhos fechados, braços cruzados,
e deixando-se levar pela corrente, à-toa,
sumiu na curva, atrás do saranzal...

(Rosa,1997; p.102-103)

O Rio Araguaia, espaço escolhido para o canto rosiano, rio das araras ou papagaio manso, no dialeto Tupi, nasce em Goiás e faz parte da bacia amazônica. Os índios Carajás habitam às margens deste rio que o poeta mineiro exaltou em quatro poemas. O eu-poético aparece explicitamente no poema e exalta o índio pelas suas características específicas (caçador, pescador, observador e guerreiro). Os versos apresentam metáforas simples, conforme teoria de Gerard Dessons (1992; p.70), como *seus músculos são cobras grossas*. Na terceira estrofe, o poeta utiliza uma organização formal diferente para dizer que quando rio seca, os peixes são visíveis à distância dos olhos atentos do índio, momento em que o poeta utiliza mais uma metáfora simples, *binóculo faiscante*.

Outro ponto importante do poema é quando o poeta, na quinta estrofe, inicia o primeiro verso com o advérbio hoje, para mostrar que o passado não é tão distante para o leitor.

O índio tem nome, Araticum-uassu, e conversa com o intelectual, personificado no poema pela voz do poeta. A estratégia de trazer o índio para o plano literário é uma estratégia iniciada pelos poetas românticos de primeira fase, mas a forma como esta temática é organizada no texto é extremamente moderna. A esta oscilação entre o romântico e o moderno, para reforçar, lembramos que é o que Mário de Andrade (2001; p.41) chama de neo-romantismo, uma das características das poetas da década de trinta.

No Araguaia II

O mato está cheio de caminhos frescos,
que eu não posso enxergar.

Mas Araticum-uassu vem comigo,
cheirando o ar escutando o vento.

ele matou um tracajá

e mandou as tocandiras

fazerem uma saboneteira para mim.

-Vamos mais devagar, Araticum-uassu,
que eu não tenho pernas de suassu-pucu...

Araticum-uassu ficou parado,

ouvindo,

está namorando o capinzal rasteiro,

virou bicho do mato.

E mostra com os dedos:

- Aqui tem três rastros!...

para mim tudo aqui é cerrado sujo,

mas ele está vendo uma encruzilhada.

Sinal de pés calçados, na terra fofa,

capim amarrotado.

Cortaram com facão a cordoalha de cipós,

e botaram, lá diante, um saco no chão.

Deve ter muito fumo, muita carne-seca,
na bagagem dos Padres da missão.

Um bem-te-vi, como um floco ouro-verde,
avisa, do pique da lança de um coqueiro:

- Auri coti!... Auri coti!...

Auri!... Auri!...

Aqui a floraram, de leve, o chão,
os pés de veada de uma carajá.

deve ser a bonita Auá-naru,
que deixou cair um cacho de bogari,
e vai pela praia, procurando amor...

As rolinhas sussurram, nos ramos de assa-peixe:

- Inantu diadomã!... Inantu diadomã!...

Dia-domã!... Dia-domã!...

O que leva à mata é rastro largo,
gente forçada, cheiro de carniça,
sangue miúdo respingado,
fiapos pretos nos carrapichos.
Foram três guerreiros tapirés,
carregando morto um jaguaretê-pixuna.
Riscos de lança na gameleira,
vêm armados, querendo brigar...
Um caratá traça três zeros no alto,

e comanda, fanhoso:

- Uer-rrê!... Uer-rrê!...

Corrotê!... Corrotê!...

Araticum-uassu está calado...

- Auri!... Auri!...

Araticum-uassu está sorrindo...

- Dia-domã!... Dia-domã!...

Araticum-uassu alisa o porrete

- Corrotê!... Corrotê!...

Araticum-uassu levanta o peito,

berra como cabrito,

e bate nas minhas costas.

Já escolheu, e some,

entre os tucuns espinhentos,

atrás do rastro que vai dar na mata...

As tocandiras já descarnaram a carajá:

Minha saboneteira está quase pronta...

(Rosa, 1997; p.108-110)

No segundo poema, o índio se encontra em outro espaço também comum: o mato. O poeta admite que não tem a habilidade de Araticum-uassu, ou seja, delimita a distinção de valores, o que não havia na estética dos românticos, o índio conhece o mato; o poeta; a literatura. Outro dado relevante

vem com estes versos. Há o registro dos Padres da missão na terceira estrofe, mas eles não tomam a cena do índio caçador que o poeta mineiro canta.

No Araguaia III

Os carajás de baixo estão brigados
com os carajás de cima.
Porque roubo-se um gramofone velho
do Capitão Bacuriquiropa,
e tem também a história de um menino índio
morto no mandiocal.
Vai ter barulho feio!...

Três chefões reunidos
na maloca do Capitão Codunê:
Cobra-Grande, Arco-Verde e Ariranha,
bebendo pinga e fumando coti.

A fogueira está acesa,
e, lá em cima, ainda há muitas fogueiras.
E a maior delas é a estrela
fogo-grande-da-lua,
iaci-tatá-uassu

Araticum-uassu me veio trazer

uma pele de lontra e camaleão moqueado.

Mas não quer cobertores, nem facas, nem fumo,

só quer muita pólvora e uma arma de fogo.

Vai ter barulho feio!...

Alguém vai cantando, lá longe, lá longe,

uma voz dentro d'água, sem boca, sem garganta.

Tem uma luzinha passeando e pulando,

na praia comprida,

fogo que o vento não espalha nem apaga,

fogo do fundo, que deve ser frio.

E estão rasgando, na macega clara,

uma gargalhada fina.

São três mães do índio órfão:

A Mãe do Ouro, a Mãe d'Água, a Mãe da Lua...

Os índios velhos estão combinando

saques e ataques aos carajás de cima.

Haverá briga para todos...

E os três abanaram a uma voz as cabeças,

depois de esvaziados já três garrações.

Bacuraus voam perto do fogo.

E Ariticum-uassu está quieto, esperando

a hora de brigar.

Mas, pela praia enlutarada, um homem vem vindo,

trazendo, de paz, alguns garrações.

É o Capitão Uachiatê, dos de cima.
 E todos lhe falam, e fumam, e bebem.
 Não vai ter mais briga...

De manhã cedo,
 os chefes estão dormindo, emborcados,
 e deve estar bem longe Araticum-uassu.
 Mas, no trilho da Missão, tem um homem morto,
 grande e feioso como uma capivara.
 É o Capitão Uachiatê,
 com a cabeça quebrada a porrete,
 e a cara medonha sujando de sangue
 os espinhos da moita de joá.
 Ronda ali perto, nos galhos do pau-d'óleo,
 meia dúzia de exploradores de vanguarda
 da gente dos urubus...
 (Rosa, 1997; p.113-115)

Neste terceiro poema, o poeta vai cantar outras características do índio: o espírito guerreiro, a luta entre as tribos que viviam no Amazonas, as estratégias de batalha ministradas pelos caciques, as crenças. Na quarta estrofe, aparece um dado importante, o índio órfão cujas mães são a mãe do Ouro, a mãe d'Água, que já foi analisada anteriormente, e a mãe da Lua, fato que registra a crença indígena. Para o índio, a natureza (fauna, flora, terra, água) é um solo uterino, por isso o título de mãe aos elementos da natureza.

Câmara Cascudo (2002; p.348-349) diz que em uma lenda do Rio Araguaia, entre os Carajás, Imaeró transformou-se em uma ave noturna porque Tainacan (estrela d'alva) preferiu sua irmã Denaquê para esposa, daí o mito da mãe da Lua, ave noturna cujo canto é melancólico e estranho, lembrando uma gargalhada de dor. A mãe do Ouro é uma lenda típica da América do Sul, segundo Cascudo (2002, p.350) é uma mulher que se apresenta de formas variadas aos olhos do caboclo ou de outros que nela acreditam: ora como passarinho, ora como lagarto, ora como mulher de longos cabelos; vive em lugares montanhosos e no litoral.

Na quinta estrofe, aparece o índio velho, a quem os demais devem obediência por ser um membro da tribo que viveu mais e, por este motivo, sabe mais das coisas da vida em grupo.

Podemos dizer que Guimarães Rosa consegue explorar mais a questão do índio do que os poetas românticos indianistas, os quais apresentavam os índios, em seus poemas, como alegorias de brasilidade.

No Araguaia IV

Quando Coroisurocê escondeu atrás da perobeira,
e Araticum-uassu caiu morto do batelão,
empalitado de flechas como um ouriço afogado,
o rio o levou para um remanso bonito,
forrado com todos os lírios d'água:

nelumbos azuis, nenúfares rubros e ninféias alvas.
 Um lençol de garças se abriu por sobre o poço,
 o martim-pescador verificou a morte, com bicadas,
 e os marrecos, de barrete cor de folha,
 colete pardo e colarinho branco,
 grasnaram longos réquiens pelo ar.
 Lontras choramingavam.
 E, até a hora de chegarem as piranhas,
 houve um extenso luto de asas nas árvores da margem.
 O rio parou todo o marulho no remanso,
 mas não deixou de correr, porque tem pressa
 de descer para a foz, no Grande Rio,
 onde borbulha,
 nos dias equatoriais, nas noites amazônicas,
 abraçado ao Tocantins, rolando juntos
 para o suicídio no mar...
 (Rosa, 1997; p.117)

O poeta mineiro termina a sua exaltação ao Araguaia de forma bem ultra-romântica. Araticum-uassu morre em batalha como todo guerreiro indígena. A voz do poeta se refere ao índio, no oitavo verso, pelo nome de martim-pescador. Câmara Cascudo (2002; p.369) define martim-pescador como “um orixá dos candomblés bantos em Salvador, entidade local, criada pelo interesse, imaginação e mítica mestiça e negra dos afro-brasileiros. O caso do martim-pescador é único na história do fetichismo negro no Brasil”. O que

comprova, mais uma vez, que Guimarães Rosa representa o Brasil pelos elementos que lhe são peculiares.

O poeta rompe com o esperado quando mostra o rio como túmulo do índio, fato notado em todos os versos do poema acima. Se o herói cantado morre, o poeta também mostra a sua morte no momento que deixa as águas equatoriais e amazônicas do rio se suicidarem no mar.

Para definir o plano estético do poema, concordamos com Massaud Moisés(1983; p.238), quando ele afirma que “a palavra épico em sua etimologia não está desvinculada da recitação”. Para ele, o gênero épico orienta os grandes poetas, independente de sua época ou movimento literário aos quais estão inseridos, seja medieval, clássico, romântico, simbolista ou moderno. Todo poeta, que se considera superior, tende para o épico.

Só que Guimarães Rosa utiliza um recurso formal, denominado por Massaud (1983:258) como *poemeto épico*, que se configura como uma breve extensão poética e se baseia em assuntos de cunho significativo, os quais não assumem a grandiosidade das epopéias homéricas e da camoniana, mas representam certa relevância para um discurso nacionalista. Rosa faz apologias a respeito do índio amazonense Araticum Uassu, o qual assume a posição de herói na recitação acima. Referências de tal estilo, em nossa literatura, são a *Prosopopéia* de Bento Teixeira, *Caramuru*, de Durão, *O Uruguai* de José Basílio da Gama, etc. O índio, nessas obras, assume uma postura bem diferente do poema de Rosa.

Guimarães divide o seu poemeto em quatro cantos. No primeiro, o eurasiano situa o seu índio carajá nas praias do velho Araguaia e o provoca a refletir sobre o surgimento do mundo e do amor, ou seja, é dada voz ao colonizado indígena, fato que só ocorre em *Caramuru* de Frei de Santa Rita Durão. No segundo canto, percebe-se uma proximidade da voz que recita e Araticum uassu, quando o índio amazonense pede para as tocandiras(formigas pretas que muito ferem) fazer uma saboneteira com o casco de um traçajá(tartaruga da Amazônia), como também, pelos hábitos selvagens fareja os missionários, a sinestesia agradável e desarmante da bonita Auá-naru, o cheiro de carniça da onça preta morta pelos tapirapés, os quais já se colocam em posição de combate por sentir o território invadido. No terceiro canto, há o registro de um desentendimento entre os carajás de cima e os carajás de baixo. A mãe d'Ouro, a mãe d'água e a mãe da lua são as deusas que vão intervir na proteção do índio morto pelos índios que estão em pé de guerra. Os pajés planejam saques e ataques, enquanto o capitão Uachiatê tem proposta de paz, fato que ocasiona sua morte. Araticum uassu vai interceder pelo amigo, e ao contrário do que acontece nas grandes epopéias, o herói é morto e entregue ao trabalho de decomposição natural feito pela natureza amazônica.

O poemeto *No Araguaia* não é uma grande produção épica, mais sim uma tentativa de mostrar o índio como referência humana da natureza brasileira, sem ranços medievais e resgates clássicos inadequados para a representação de um elemento típico e simbólico de nossa nação.

A estratégia de trazer para o plano poético o índio, o negro e o caboclo é o que Renato Ortiz (2003; p.38) chama de truísmo racial. O intelectual do século XX compreende e deixa claro em sua literatura, como acontece com os poemas de Guimarães Rosa, que o Brasil é fruto da mestiçagem de três raças: a branca, a negra e a índia. A abolição da escravidão acaba com o sistema senhorial e deixa evidente que o fator de distinção entre o povo brasileiro é a questão da cor da pele, que vai se revelar, conforme Paulo Prado (1931; 193), como um problema de biologia, de etnologia e mesmo de eugenia. O que vai interessar aos intelectuais de nossa literatura é sugerir, através do discurso literário, o rico hibridismo cultural e social que forma a nossa nação.

Ao contrário do que diz Flora Süssekind (1982; p.20), no momento em que analisa a obra dramática de José de Alencar, o índio não deixa de ser o herói que representa o que há de nacional em nossa pátria, nem o negro assume o lugar deste. Os intelectuais da época romântica não representam o índio pelas suas peculiaridades, o que acontece é muito mais uma metaforização³ deste, para que os olhos do colonizador não se espantem com os selvagens da terra vermelha. Claro que este tratado estético não é tomado como sugestão pelo poeta moderno, como é o caso de Guimarães Rosa. O poeta mineiro aceita a sugestão de representar o Brasil pelas suas peculiaridades, sendo uma delas a estratégia de buscar nos indígenas o que eles possuem de específico: a crença no poder místico da natureza, o sistema

³ O termo índio como metáfora é tomado da análise que Flora Süssekind (1982; p.22) faz do negro como metáfora, ou seja, exaltado pelo discurso amoroso ou patriótico.

doméstico de convívio (a tribo), a sobrevivência por meio da caça e da pesca, e a verossimilhança imagética dos aspectos físicos deste aborígine brasileiro.

3.6. A credence popular no poema rosiano

Como Guimarães Rosa também exalta as crenças dos habitantes da zona rural mineira, ativemo-nos ao exame dos poemas que remetem a uma temática que explora o metafísico, o medo, as superstições, comuns a quem não se envolveu com o progresso, conforme colocação de Roberto Schwarz (1987: p.126).

A superstição é algo fruto da tradição popular. Segundo Câmara Cascudo (2002; p.648) ela resulta essencialmente do vestígio de cultos desaparecidos ou da deturpação ou acomodação psicológica de elementos religiosos contemporâneos, condicionados à mentalidade popular. As superstições participam da própria essência intelectual humana e não há momento da história do mundo sem a sua inevitável presença. O próprio Guimarães Rosa era por demais supersticioso. Todos os seus leitores sabem que um dos maiores medos do escritor era se candidatar a uma cadeira da Academia Brasileira de Letras, pelo fato de premunir que quando isto se concretizasse, a sua morte seria próxima, como realmente o foi. Por este motivo, encontramos, em *Magma*, poemas que se voltam para este eixo temático do imaginário supersticioso popular.

Reza brava

-“Saiu de casa, sem nenhum motivo,
e me disse que não vai voltar.

Dou-lhe o dinheiro e o cavalo arreado...”

-“Sossega, Dona, que o seu marido,
ainda hoje mesmo, tem de voltar!
Agora, silêncio, em honra dos Santos,
que eu vou começar:

-Chico!, volte para sua Dona,
que nenhum descanso você terá...

Três pratos ponho na mesa,
para mim, para minha Santa Helena,
e para você, quando chegar

Três vezes chamarei, três pancadas lhe darei!...

A primeira, na testa, para que você se lembre,
a Segunda, no peito, para que você sofra,
a terceira, nos pés, para você caminhar...

Se estiver comendo, pare,
se estiver conversando, cale,
se estiver dormindo, tem de acordar...

A meia-noite já vem chegando,

E é a hora boa de rezar.
Vou queimar pólvora, vou traçar o sino,
vou rezar as sete ave-marias retornadas,
e depois a reza brava de São Marcos e São Manso,
com um prato fundo cheio de cachaça
e uma faca espetada na mesa de jantar.
Agora, Dona, fique esperando,
que o seu marido tem de voltar...

Mas que barulho é esse, nessa hora morta?
Vem muita gente, batem na porta...
-Ai, Siá Dona, nós não sabemos
como isso aconteceu...
Estavam todos alegres, bebendo cachaça,
sem briga nenhuma, sem discussão...
- Entrem todos, podem entrar...
Jesus!... que é isso,
Vem carregado...
É o marido, ensangüentado,
com um oco de faca no peito esquerdo,
bem no lugar do coração...
(Rosa,1997; p.111-112)

Candido (1986; p.188) afirma que uma das características da literatura da década de 1930 é engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos,

como o mineiro Guimarães Rosa. Houve algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério. Tal espiritualismo católico levou à simpatia da solução de problemáticas sociais. O poema acima mostra um típico caso da periferia da zona rural : uma mulher perde o seu marido e vai apelar para práticas divinatórias alimentadas pela crença popular. O Brasil é o país de maior ecletismo religioso e as camadas sociais periféricas sempre buscam pelas várias manifestações divinas em situações de conflito . O caso acima poetizado por Guimarães Rosa retrata muito bem o perfil do povo brasileiro no que diz respeito à hegemonia do catolicismo fraturado pelas rezas de benzedadeiras do alto sertão, as quais em muitos casos são beatas fervorosas.

A aparição de Santa Helena, São Marcos e São Manso é portanto justificável na oração acima. Santa Helena, como endossa Cascudo (2002; p.273) era muito popular devido a uma oração a ela atribuída em que se pedia uma resposta divina por intermédio do sonho, como nos oráculos gregos terapêuticos. O sonho de Santa Helena constitui uma das confianças inabaláveis da fé coletiva. O eu-poético rosiano chama esta santa em sua reza para endossar a força da oração popular. São Marcos é chamado na reza para amansar o coração do marido que não volta para casa, pois este santo , segundo Cascudo (2002, p.365) protegia o gado e amansava o mau gênio e turbulências infantis. O animal simbólico de São Marcos é o leão. No Brasil, não houve culto a São Marcos, mas a figura é presente no devocionário supersticioso de orações fortes, dedicadas justamente à doma de touros bravos, como o marido da Dona que foi embora de casa sem expor os motivos.

O Santo Manso não é dicionarizado por Câmara Cascudo, mais pelo direcionamento semântico do poema, podemos afirmar que ele também é chamado junto com São Marcos, propositadamente, para abrandar o coração da mulher solitária. A reza traz o marido de volta, mas há uma ruptura como o psicologicamente esperado, para utilizar teorização de Carlos Bousoño (in: Ferreira; 2004; p.25), pois o marido vem para casa quase morto.

O poema acima revela a força da oração utilizada para solucionar problemas a qualquer custo. Este credo é legítimo nas zonas rurais mais íntimas de nosso país e sempre de caráter defensivo, respeitado para evitar o mal maior ou distanciar sua efetivação.

Outro poema que se refere ao credo popular, também mostra as superstições dos habitantes de um vilarejo:

Assombramento

Meia-noite amarela de sexta-feira,
com lua cheia, na meia quaresma,
no pequeno arraial.

Tinidos secos de matracas,
gente cantando orações tétricas
em frente as cruzes das encruzilhadas,
pedindo ao povo que está dormindo

rezas para as almas do purgatório
que eles estão encomendando.

E logo atrás vêm vultos brancos,
almas penadas sussurrando,
com ossos de defuntos alumiando nas frias mãos brancas.

Mulas-sem-cabeça galopam doidas
pelas estradas,
queimando o capim com as chispas dos cascos.
Há lobisomens uivando,
na velha igreja tábuas rangendo,
caixões pretos juntos das cruzes,
mortalhas largadas diante das portas,
uma mulher longa sentando nos telhados,
e o Pitorro, assentado no morro,
de chapéu na cabeça, cachimbando.
Por entre as sepulturas,
o fogo-fátuo de fósforo escorre:
é um grande raio de lua amarela,
que desce por engano, ao cemitério,
e lá vai fugindo,
assombrado, amedrontado,
sem tempo de subir.
Latiram ao longe:

Foi a noite, soltando os seus cachorros
"Corta-Vento", "Rompe-Ferro", "Acode-a-Tempo",
para o socorrer...
(Rosa, op.cit,; 1997: 122-124)

Mais uma vez o catolicismo é distorcido em prol das crenças populares, o que Maria Célia Leonel(2000; p.113) chama de transmutação dos elementos. A interferência do sobrenatural dá voz ao imaginário dos povos mais antigos do alto sertão. Estão presentes em ambos os poemas tendências espirituais aceitas e praticadas pelo povo brasileiro (rezas, crença em santos católicos específicos para cada problema social, orações em encruzilhadas, simpatias, mitologias populares como a mula sem cabeça e o lobisomem).

Alguns elementos temáticos do poema devem ser justificados. O medo de escuro e da noite é algo amadurecido pela cultura popular. A meia-noite, a sexta-feira, o defunto, o cemitério são temáticas que nos fazem, através dos versos rosianos, viajar por este imaginário místico popular. Na terceira estrofe do poema acima, aparecem alguns personagens que compõem este imaginário: mulas-sem-cabeça e os lobisomens.

Câmara Cascudo (2002; p. 402-403) diz que mula-sem-cabeça é a forma que toma uma concubina do sacerdote. Na noite de quinta para sexta-feira, transforma-se num forte animal, de identificação controvertida na tradição oral, e galopa, assombrando quem encontra. Lança chispas de fogo pelas narinas e pela boca, como versa o eu-poético mineiro na terceira estrofe do poema acima. O lobisomem, personagem da mítica popular, surge logo no verso

seguinte da mesma estrofe. Cascudo (2002; p.335) considera este mito universal dos homens-lobos da África. Mas, no Brasil, há modificações regionais. O lobisomem se transforma em um bicho grande, bezerro de alto porte, com imensas orelhas, cujo rumor é característico. Procura sangrar crianças, animais novos e, na falta deles, a quem encontrar antes de quebrar a berra, antes que o dia se anuncie. Para desencantá-lo basta o menor ferimento que cause sangue ou bala que se unte com cera de vela que ardeu em três missas de domingo ou na missa do galo, à meia-noite de natal.

É exatamente esta mística popular que o eu-poético rosiano traz em seus versos para assombrar os seus leitores e deixar o registro do imaginário popular como mais um dos eixos temáticos que tornam a poesia da década de trinta liberta de mística européia.

Assim, podemos dizer que o Brasil é revisitado pela poesia rosiana através de um estilo neo-romântico adaptado à estética moderna e renovada do escritor mineiro que demonstra em sua arte, ainda em tempos de formulação de seu projeto literário, o desejo de cantar a nação brasileira a partir de uma perspectiva admirada que enaltece as especificidades culturais que a tornam um solo rico pela sua capacidade de filtrar as inferências culturais do oriente e do ocidente europeu.

Conclusão

Baseados nos conceitos de assimilação cultural proposto por Alfredo Bosi, na distinção entre perspectiva amena e catastrófica de arte exposta por Antonio Candido, no conceito de estética do Terceiro Mundo de Roberto Schwarz e na definição de literatura anfíbia de Silviano Santiago, classificamos *Magma* como uma obra que exalta o Brasil pela sua beleza natural e cultural através da voz de um eu-poético neo-romântico que olha a nossa nação pelo viés da individualidade e da centralização em espaços geográficos específicos (a Amazônia e o sertão mineiro).

As abordagens acima assinaladas permitiram que fossem detectadas as excentricidades indígenas, as leituras fraturadas de Brasil, a contemplação de particularidades sociais específicas do credo popular que Guimarães Rosa assimila com retrato de identidade nacional.

Para realizarmos a presente pesquisa, optamos por dividi-la em três capítulos. No primeiro capítulo, estudamos os conceitos de perspectiva cultural, mantendo um diálogo constante com a estética da Semana de Arte Moderna, do Romantismo e da geração de trinta, a fim de conceituar e justificar as respectivas oscilações estéticas e temáticas da poesia rosiana. A temática bestial, da natureza, das manifestações culturais e indígenas, da crença popular se configuraram como uma estratégia do poeta mineiro passear por várias tendências temáticas, o que o define como artista que representa o Brasil pelos elementos que o mesmo oferece. No segundo capítulo, criticamos a apreciação de Guilherme de Almeida a respeito dos versos rosianos,

desenvolvendo analogias entre os intelectuais de trinta e os versos de *Magma*, com o propósito de mostrar que a avaliação de Almeida é subsidiada por uma perspectiva amena de arte, conforme teorização de Antonio Candido.

No terceiro capítulo, examinamos os poemas que apresentam uma temática voltada para o cenário nacional e detectamos que o eu-poético rosiano assume uma postura neo-romântica para cantar o Brasil, pelo fato de contemplar, em seu processo de representação da nação brasileira, uma perspectiva amena de arte que tem como objetivo olhar a nação por meio de um embelezamento que se dá pelo uso de temáticas que se voltam ao projeto romântico de construção literária e de uma estética modernista que as renovam.

Para atingir os objetivos do presente trabalho, pareceu-nos mais produtiva- e acreditamos mais eficaz- a ampliação da teorização de Antonio Candido sobre perspectivas de arte, incorporando ao estudo que o crítico brasileiro faz das consciências em relação à arte, o conceito de neo-romantismo, para desta forma melhor problematizar e teorizar sobre a poesia de Guimarães Rosa.

Outros aspectos, além do cenário brasileiro, são explorados pelo poeta mineiro, o que não coloca a nossa leitura como fechada em relação ao acolhimento de outros análises a respeito de *Magma*.

Logo, nossa leitura se configura como uma provocação para outras leituras sobre a poesia de Guimarães Rosa, principalmente, sobre algumas teorias filosóficas que se incorporam a determinados poemas de *Magma*, obra

que nos fez descobrir um outro Guimarães, condutor de travessias embrionárias, mas não menos inovadoras, provocantes e sugestivas.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura 1*. São Paulo: Duas cidades(Ed 34),2002.

ARISTÓTELES. *A arte poética*(tradução de Pietro Nasseti).São Paulo; Martin Claret, 2004.

ALEMBERT, Francisco. *A semana de 22. Aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Congresso internacional do medo*. Disponível em www.secrel.com.br/jpoesia. Acesso em 24/04/2006.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia,2002.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Os sapos*. Disponível em www.secrel.com.br/jpoesia. Acesso em 24/04/2006.

BOSI, Alfredo Bosi. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1990.

_____. *O nacional e suas faces*. São Paulo: USP-FFCHL, 1983.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, Aderaldo. *Modernismo*. São Paulo: DIFEL, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.v2.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Global, 2001.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1966.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

DESSONS, Gerard. *Théorie de la poésie*. Paris: Bordas, 1992.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *Literatura e Cultura: tradição e modernidade*. João Pessoa: Idéia, 1997.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Teoria da poesia (material de aula)*. Recife: UFPE, 2004.2

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2002.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades(Ed 34), 2000.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: do arquivo à obra*. In: *Scripta (Revista do PPGL da Puc Minas)*. Belo Horizonte: Ed Puc Minas, 1998.

_____. *Guimarães Rosa: Magma e a gênese da obra*. São Paulo, Ed UNESP; 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.v.2

_____. *Mímesis e modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2003

LOURENÇO, Eduardo. "Guimarães Rosa e o terceiro sertão", In: *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUCAS, Fábio. *As faces do visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Do Barroco ao moderno(ensaios)*. São Paulo: Ática, 1989.

LUZ, Zé da. *Brasi Caboco*. Disponível no site [www.secrel.com.br/ JPOESIA](http://www.secrel.com.br/JPOESIA). Acesso em 26/04/2006.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária (poesia)*. São Paulo: Ática, 1984.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAZ, Octavio. *Convergências; ensaios sobre arte e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *El arco y la lira: lengua y estudios literarios*. México: Fundo de Cultura, 2003.

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo, Martin Claret, 2003. (Tradução de Alex Marins).

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro, F.Briguet & cia, 1931.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

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

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SAMUEL, Rogel. *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Graziela B. *Índios brancos no sul do Brasil: a batalha do extermínio*". Disponível em www.brazcubas.br/professores/sdamy, acesso em 24/05/2006.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2001.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *O negro como arlequim*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Publicações Europa-América, s/d.