

Magma ou o diário de campo lírico

FÁBIO MARTINELLI CASEMIRO *

RESUMO: *Magma* (1997) é o único livro de poemas de Guimarães Rosa. Sua poesia ainda é pouco estudada pela crítica literária brasileira que, muitas vezes, insiste erradamente em diminuir sua força diante da inegável potência de sua prosa posterior. Seus versos tratam de vários temas, mas em geral revelam o olhar do autor sobre a natureza, sempre tratando as particularidades culturais e étnicas dos povos originários. Esse olhar telúrico apropria-se das formas do romantismo indianista para criar uma poesia legitimamente modernista e que se motiva pelo que chamo de busca antropológica que caracteriza grande parte do pensamento crítico e artístico das décadas de 1930 e 1940 no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia; Guimarães Rosa; *Magma*; Modernismo; Poesia; Telurismo.

ABSTRACT: *Magma* (1997) is the only book of poems that Guimarães Rosa wrote. His poetry is still understudied by the Brazilian literary criticism, insisting on overshadowing its strength in the face of the undeniable power of his later prose. Despite dealing with various themes, his poetry showcases the author's view on nature, which addresses the cultural and ethnic particularities of the native peoples. This telluric approach appropriates the forms of Indianist romanticism to create undeniable modernist poetry that is motivated by what I call an anthropological quest that characterizes much of the critical and artistic thinking of the 1930s and 1940s in Brazil.

KEYWORDS: Anthropology; Guimarães Rosa; *Magma*; Modernism; Poetry; Tellurism.

* Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de São Paulo – Unifesp – 07252-312 – Guarulhos – SP – Brasil. E-mail: fabiomcasemiro@yahoo.com.br

Vencedor de um concurso literário da Academia Brasileira de Letras ao final de 1936, *Magma* é o único livro de poemas do escritor brasileiro Guimarães Rosa. Somente sessenta e um anos depois do concurso, em 1997, a obra vem a público pela Editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, recebendo o já consagrado tratamento editorial dado às demais obras de Rosa, famoso pelas ilustrações de Poty Lazarotto. Não só o venceu como não houve, naquela edição do concurso, sequer premiação para os 2º e 3º lugares, tamanha a distância qualitativa entre o livro de Rosa e os demais concorrentes, como afirmaria a comissão julgadora. Guilherme de Almeida, poeta e crítico literário, foi o relator do concurso e, sobre a poesia de *Magma*, afirmou tratar-se de uma “poesia autêntica e completa, que é beleza no sentir, no pensar e no dizer” (ALMEIDA, 1997, p. 6). Mais adiante, ainda no parecer da comissão julgadora, confirma ser Guimarães Rosa “um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava” (ALMEIDA, 1997, p. 6), já que se tratava de poesia

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 o seu mal. (ALMEIDA, 1997, p. 6).

Há quem diga que o autor nunca almejou a publicação da obra, minorada pela crítica posteriormente. A obra, no geral, ainda passa bastante despercebida, mesmo por muitos dos mais atentos críticos da literatura de Guimarães Rosa como Antonio Candido, Luiz Roncari ou Willi Bolle¹. Justiça seja feita, esses e outros críticos costumam ater-se à obra magna de Rosa, o *Grande Sertão: Veredas* (2015), ou aos demais volumes em prosa do autor, como os livros que compõem *Corpo de Baile* (1956) ou ainda a reunião de contos Sagarana (1964)– o que, convenhamos, já é por si só trabalho suficientemente árduo.

Grosso modo, *Magma* é uma reunião de 71 poemas de formas e temáticas bastante variadas. O livro já apresenta em germe as bases do que encontraremos nas consagradas narrativas de Sagarana (1964), *Estas estórias* (2001), *Corpo de Baile* (1956) e *Grande Sertão: Veredas* (2015). Sem nenhum exagero, podemos afirmar que em *Magma* começamos a ver nascer o autor que tanto apaixonou a literatura brasileira: a natureza, o indígena, o caipira, o negro já aparecem ali, se não na “língua” própria que encontramos no *Grande Sertão*, mas numa linguagem bastante desprendida das formas poéticas tradicionais de composição. Em *Magma* há a forte presença do telurismo, e a coloquialidade e a oralidade dão a coloração própria da obra.

Certamente o estudo mais consagrado sobre *Magma* é de autoria de Maria Célia Leonel, publicada pela Editora da Unesp, nos anos 2000. A obra é um potente estudo sobre a gênese da poética de Guimarães Rosa: Leonel estuda a fixação, a produção do livro de 1997, firmando o pé na crítica genética. A pesquisadora realiza uma investigação cuidadosa em dois manuscritos da obra existentes no Arquivo Guimarães Rosa no IEB (Instituto de

¹ As produções dos críticos citados estão dispersas em várias publicações. A título de nota, indico aqui as obras mais representativas, a saber: RONCARI (2018), BOLLI (2004), CANDIDO (2002) e CANDIDO (2017b).

Estudos Brasileiros). A partir dessas minúcias, compreende como temas, imagens e demais recursos presentes em *Magma* vão se desenvolver posteriormente na obra rosiana. O livro *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (LEONEL, 2000) quer mostrar como o autor de *Grande Sertão: Veredas* já está sendo esboçado nos versos de *Magma*. No livro de poemas de 1936, Guimarães Rosa estaria rascunhando, Tateando o universo que consagraria sua prosa futura: as imagens de natureza e de sertão têm sua primeira aparição.

Se esse reconhecimento genético é o valor do texto de Leonel ele é, também, sua deficiência: para a autora, *Magma* não é. Vale apenas por aquilo que permitirá ser. A obra é apenas potência de um escritor que será gigantesco. A obra *Magma* é julgada por aquilo que ela não pode ser: é julgada por ainda não ser *Sagarana* (1964) ou, tampouco, por não ser o *Grande Sertão: Veredas* (2015). O prefácio assinado por Beth Brait já deixa claro o que a obra crítica nos anuncia, eis o título: “Assim como rosa não é rosa, magma não é a verdadeira expressão da poesia rosiana” (BRAIT, 2000, p. 11). Páginas adiante, podemos ler que o livro de poemas é “obra menor de um escritor maior” (LEONEL, 2000, p. 12). Continuando a leitura, poderemos reconhecer que o posicionamento crítico de Leonel diante de *Magma* é mesmo bastante taxativo: “O livro, embora tente o caminho da poesia, raramente chega a ela e é muito difícil o delineamento de um perfil poético” (LEONEL, 2000, p. 264). Para a autora, a mediocridade dessa poesia (ou “não poesia” como parece caracterizar) deve-se, principalmente por dois motivos: o primeiro por supostamente não corresponder aos protocolos da boa lírica que Leonel compreende como absolutos, pautando-se pelo necessário e simultâneo alinhamento a duas tradições críticas, a saber a de Jean Cohen *Estrutura da linguagem poética* (1974) e a de Hugo Friedrich *Estrutura da lírica moderna* (1978); o segundo motivo que caracterizaria essa “lírica minorada”, por assim dizer, deve-se ao alinhamento político literário que ela estabelece.

Segundo Leonel, o primeiro lugar obtido por *Magma* no concurso da Academia Brasileira de Letras teria se dado pela proximidade estética que a obra estabelece com as poesias de Guilherme de Almeida (relator da comissão julgadora) e de Frederico Schmidt. Ou seja, Leonel vê em *Magma* uma filiação a uma estética que, segundo ela, implicaria num “retrocesso” poético quando comparada aos avanços da poesia modernista brasileira. A ausência de certas posturas irreverentes e a não participação de Rosa nas agremiações modernistas, junto ao excessivo uso dos cromatismos nessa poesia (poemas como “Vermelho”, “Alaranjado”, “Amarelo” etc.) de *Magma*, somados aos recursos estilísticos mais próximos da lírica de Guilherme de Almeida (como os Hai-Kais), confeririam um valor menor à sua poesia.

Tais esquematismos críticos conferem a *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* uma visão muito rígida, caricata, tanto no que diz respeito à compreensão sobre poesia, como no que diz respeito à história da literatura brasileira. Primeiramente porque os estudos de Cohen e Friedrich não devem ser tomados como régua absoluta para julgarmos a poesia: seria pouco proveitoso tomá-los radicalmente como “leito de Procusto”. Como veremos mais adiante, outros critérios valorativos mais generosos à constituição da obra podem ser observados, como, por exemplo, a organicidade própria de *Magma*, bastante marcada pelo telurismo e pela criatividade antropofágica e antropológica. Em segundo lugar, no que diz respeito ao

contexto histórico e literário no qual o livro se encaixa, vale a pena adotarmos, certamente, uma visão menos estreita sobre as possíveis tramas que compõem a história da literatura brasileira. Ainda que tais diatribes marcassem a literatura da época, majorar os embates entre escolas ou agremiações de escritores tomando-os como verdade indelével às forças históricas, que efetivamente fecundam as representações ficcionais, é não compreender os movimentos mais delicados que organizam os entrelaçamentos das muitas linhas de força que tramam (ora se dilacerando, ora se amalgamando umas às outras) à composição do tecido ficcional. Trocando em miúdos: se premiação de concurso determinasse valor à obra poética, o livro *Mensagem* (1998) de Fernando Pessoa seria poesia de segunda grandeza.

Contudo, não se trata de, simplesmente, recusar tais questões de ordem político-literárias pontuadas pelo trabalho de Leonel: muito possível que o exagero de Guilherme de Almeida no julgamento da obra (coroando *Magma* e desqualificando os demais trabalhos) se devesse mesmo a questões de filiação poética, por reconhecer naqueles versos específicos agenciamentos estéticos que reluziam ali (ora como diamantes, ora como espelhos) traços da verdade lírica que sintetizava os anseios de determinado grupo literário. Tal verdade, contudo, não impede nem invalida a autenticidade da poesia de *Magma*, tampouco anula sua capacidade criativa e criadora capaz de fecundar uma poética que, se não propriamente revolucionária, segundo os critérios de Cohen ou Friedrich, certamente se mostra bastante vanguardista por ser capaz de, simultaneamente, reler certas estruturas de nossa tradição literária ao mesmo tempo que projetaria seus esporos em futuros textos da literatura rosiana (ou ainda para além da própria literatura de Guimarães Rosa).

Mas do que trata a obra? Quais forças poéticas relê e o que projeta sobre nossa história da literatura? *Magma* tematiza a natureza brasileira sem simplesmente vinculá-la à *cor local* própria do romantismo: a fauna, a flora, os povos originários, o africano e o sertanejo participam de um jogo de natureza que visa à universalidade. Em *Magma* começamos a entender a grande tônica da literatura rosiana, a saber, a não fronteira entre o regional e o universal; em outras palavras, o tão conhecido “Sertão-mundo” (LEONEL, 2009) na expressão da própria Célia Leonel em artigo para a ABRALIC. Investiguemos o *Magma* mais de perto.

“Águas da Serra”, poema de abertura, é composto de uma única estrofe de 22 versos. Quanto aos seus aspectos formais, constitui-se de versos brancos e livres, e mostra-se um poema mais rico em sua dimensão fanopaica do que melopaica. Despido de impositões grandiosas, a musicalidade de “Águas da Serra” se apresenta bastante permeável à sonoridade do falar cotidiano, o que nos permite aproximar a poesia de Rosa de um lirismo de colorações mais prosaicas, bastante característico dos nossos primeiros poetas modernistas como Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada* (2016), ou ainda Manuel Bandeira em *Libertinagem* (1993). Descritivo, o primeiro poema funciona como gênese cosmogônica, iniciando e anunciando a obra como dia da criação. No centro da cena, temos como protagonista a água, porque substância primeira criadora da vida. Ela nem recusa tampouco exalta Deus, mas escapa de suas mãos, das mãos de uma divindade poderosa, contudo desatenta.

Águas da Serra

Águas que correm,
claras,
do escuro dos morros,
cantando nas pedras a canção do mais-adiante,
vivendo no lodo a verdade do sempre-descendo...
Águas soltas entre os dedos da montanha,
noite e dia,
na fluência eterna do ímpeto da vida...
Qual terá sido a hora da vossa fuga,
quando as formas e as vidas se desprenderam
das mãos de Deus,
talvez enquanto o próprio Deus dormia?...
E então, do semi-sono dos paraísos perfeitos,
os diques se romperam,
forças livres rolaram,
e veio a ânsia que redobra ao se fartar,
e os pensamentos que ninguém pode deter,
e novos amores em busca de caminhos,
e as águas e as lágrimas sempre correndo,
e Deus talvez ainda dormindo,
e a luz a avançar, sempre mais longe,
nos milênios de treva do sem-fim... (ROSA, 1997, p. 15).

A abertura do livro se oferece como origem mítica da vida, anunciando um canto telúrico, como uma água/natureza autônoma: por duas vezes apresenta-se a desatenção do Deus que dorme enquanto a água escapa dos “diques [que] se romperam” (ROSA, 1997, p. 15), água essa oriunda dos paraísos perfeitos. Ela irrompe em sua desobediência/autonomia primordial para criar a vida no planeta (essa água carrega amores e dores que rolam contíguas às lágrimas, porque formam essas lágrimas). Corre contígua à luz e ruma “sempre mais longe,/ nos milênios de treva do sem-fim...” (ROSA, 1997, p. 15).

Essas águas são águas da Serra. Ainda que criadoras da vida cósmica, universal portanto, são simultaneamente tão brasileiras porque vêm das serras das Minas Gerais, território planáltico, composto por inúmeras serras como as da Mantiqueira, do Espinhaço, da Canastra e do Caparaó². Notemos, do mesmo modo, que essa imagem do “sem-fim” é carregada de alguns sentidos que se convergem para essa distensão entre o regional e o universal na obra de Rosa. O Sem-fim é: 1 – O infinito, o eterno, o metafísico; 2 – O passarinho denominado “Sem-fim”, que aparece no nosso sertão paulista e é lido pelos caboclos como o própria metamorfose do saci³; 3 – O sem-fim que é o Sertão do *Grande Sertão* de Rosa, o Sertão

² Sobre as serras de Minas Gerais, veja *Geografia do Brasil* (ROSS, 2003).

³ Certa vez, eu ainda menino, andando a cavalo com meu tio Maximiliano, ouvi o pio tão soturno de um passarinho. Perguntei ao tio qual passarinho era aquele e ele me disse que era o Sem-fim e que era também o saci. Disse que era isso mesmo, passarinho era o saci e que se ele aparecesse, tinha que dar fogo prá ele. Reencontro hoje o saci nas poesias de Rosa. Em pesquisas recentes descobro que a lenda não vinha só da cabeça do tio: “Crispim, Peixe-frito, Maty taperê, Matinta-pereira, Sem-fim, Seco-fico, Tico-tico-três-cabeças ou simplesmente Saci. Ave agourenta, tihosa; para muitos, é o próprio Saci-pererê em forma de ave; para outros, é a Matinta-pereira que, em forma de ave, põe-se a importunar a todos com seu assovio melancólico”.

do Urucuia que vai aparecer em contos de *Sagarana* (1964) e já nos poemas de *Magma* (em “Boiada”, temos: “na soltura sem fim do Chapadão do Urucuia”). Tal profusão de sentidos, como sabemos, é na verdade uma convergência rizomática rosiana: a mítica caipira funde-se à cosmogonia do sertão e à grandeza do mundo ele mesmo.

A força de *Magma* mostra-se na organicidade de sua construção: ainda que a obra apresente episódios de menor inovação lírica (afinal, trata-se de um livro de estreia do escritor), é bastante notório como o sentido da terra, o telurismo, perpassa toda a obra. Diferentemente do que poderíamos compreender como “cor local” (STÄELL, 2011), conceito tipicamente romântico definido por Mme. de Stäel, que representa a natureza como paisagem típica de uma nação, como representação pinturesca e pitoresca de uma nação e/ou estado nacional (e em busca de fundar mitos de nacionalidade), o telurismo, como aqui definimos, enfatiza a expressão *do protagonismo da natureza* (e de suas forças) que se insere na voz lírica da experiência poética humana. Em outros termos, diríamos que, no telurismo, de diferentes formas, é o ser humano que escreve, mas a voz é a da natureza que canta. Ao invés de nos valermos somente do conceito de “eu lírico”, esta investigação debruçar-se-á sobre a voz poética da natureza ela mesma, e, assim, lançamos mão de um novo conceito correspondente: o “eu terra”. O que encontramos em cantos telúricos como os que predominam nessa obra de Rosa é uma composição de vozes: às vezes temos o eu lírico, às vezes o eu terra, às vezes ambos, mas a tônica da obra é, certamente, o diálogo, a correspondência entre os seres humanos e os seres da natureza. A poética que reconhecemos aqui em *Magma* é, certamente, um dos mais importantes momentos de nossa história literária (mas certamente não o único, nem o primeiro) em que podemos reconhecer a força desse “sentido da terra” (NIETZSCHE, 2011)⁴. Notemos como o segundo poema, “A Iara”, dá continuidade a esse sentido.

Em “A Iara” (ROSA, 1997, p. 16-19), temos um contraponto interessante entre as culturas europeia e indígena. Nesse poema narrativo, que conta sobre a Iara, a deusa das águas, própria dos mitos de nossos povos originários amazônicos, temos a reunião de várias deidades das águas, oriundas de diferentes culturas, reunidas num panteão, nas profundezas do oceano (numa espécie de abóboda atlante). Ali se encontram nereidas, sereias, Ondina, Anfitrite, Danaides, Nixes e Loreley – algumas trazendo os corpos de marinheiros afogados, exceto a deidade brasileira amazônica, ausente encontro. Ela fica na terra porque tem carne e sangue; ela tem os olhos verdes, mas são os olhos “verdes de muiraquitã” (ROSA, 1997, p. 18). Ainda amedrontada pela pororoca, recusa o congresso subaquático: não quer o desprezo das demais deidades europeias, já que “tão orgulhosa” (ROSA, 1997, p.18).

Sobre o Sem-fim, veja: <<http://www.revistauru.com/saci-tapera-naevia-striped-cuckoo/>> Acesso em: 10 ago. 2020.

⁴ “Sentido da terra” ou ainda “fidelidade à terra” são expressões comuns ao pensamento de Nietzsche, expressos especialmente em *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (NIETZSCHE, 2011). Tais expressões sintetizam o vitalismo, o dionisismo do filósofo que cultivava uma filosofia afirmativa da vida, da experiência sensível, da ligação do homem com a natureza. Afirma assim o pensador alemão em seu *Zaratustra*: “O super-homem é o sentido da terra. Que a vossa vontade diga: o super-homem *seja* o sentido da terra!” (NIETZSCHE 2011 p. 14).

Carregado de simbologia amazônica, o poema traz versos em *nheengatu* (tupi moderno)⁵ e mostra que Iara não canta mais as trovas lentas, mas canta: “– Iquê, iâne retama icu, / Paraná inhana tumassaua quitó...” (ROSA, 1997, p. 19). Em minha livre tradução: “Aqui é nossa terra, / Nosso lugar junto da foz do rio”⁶. O poema estabelece um jogo de oposição entre mitologia clássica e mitologia indígena bastante marcado por uma postura antropofágica: Iara é sereia, ser mítico correspondente à cultura europeia, mas a metade humana é de *cunhantã* (mulher indígena) e a metade peixe é *tucunaré*, peixe amazônico. Essa mulher que é peixe amazônico e que tem “sangue de mulher moça da terra vermelha” vai ser encontrada pelo eu lírico, masculino que quer entregar-se, afogar-se em sua paixão, somente quando ela, em sua vaidade, estiver “tomando o banho longo/ de perfume e luar...” “na concha carmesim de uma vitória-régia” (ROSA, 1997, p. 9).

Segundo Sávio de Freitas (2006) em dissertação de mestrado intitulada *Representações de Brasil na poesia Rosiana*, a fusão dos mitos empobreceria a cultura folclórica de nosso país:

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 [...] as lendas são a tradição viva do pensamento primitivo e do desenvolvimento intelectual das épocas de sua origem. (FREITAS, 2006, p. 98).

Notemos, contudo, que não se trata de mero curvar-se diante da mitologia europeia. Se o poema começa com essa reunião de deidades, Iara despreza a reunião e fica preguiçosamente em seu habitat natural. Ao final do poema, como destacado acima, ela é finalmente encontrada na concha carmesim da vitória régia, o que nos aponta para a fusão dos elementos clássicos e indígenas, como numa antropofagia: a concha é vermelha em seu interior porque é vermelho o interior da vitória régia. Metonimicamente a vitória-régia torna-se a concha brasileira – vermelha do sangue e da carne dessa deusa real, de sangue e carne “da terra vermelha” (ROSA, 1997, p. 18) – de onde nasce nossa *vênus manauara*. O que assistimos aqui é o devoramento do clássico quadro renascentista *O nascimento da Vênus* de Sandro Botticelli (século XV), fazendo-o renascer sob a estética indígena, em pleno século XX.

No início do poema, todas as deidades estão levando seus mortos (homens) ao fundo do oceano como quem faz oferendas a Possêidon. Iara não. Ela recusa o encontro e, preguiçosa, canta sua canção em *nheengatu* e nem ao menos se esforça para seduzir o canoieiro ou o seringueiro que clama pela sua paixão. O eu lírico precisa rogar que ela o enfeitice e só de noite irá encontrá-la, em meio aos seus ritos de beleza. Se o eu lírico é um narrador que

⁵ O *nheengatu* vem sendo ensinado no Brasil em nível de graduação, no curso de Letras da Universidade de São Paulo e, como resultado desse ensino, obras e vídeos vem sendo disponibilizados para o público em geral, para que esse patrimônio de nossa cultura seja devidamente valorizado e não se perca no mundo globalizado. Sobre o ensino e produção do *nheengatu* na FFCLCH/ USP, recomendo o vídeo que segue: <<https://www.youtube.com/watch?v=L73GUWZS8NM>> Acesso em: 10 ago. 2020.

⁶ Para realizar essa tradução, pautei-me pelo dicionário de *Nheengatu Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português* (STRADELLI, 2014).

deseja a musa, ela – ser telúrico, em sua forma antropomórfica – o despreza, deixa que ele chore, antagonizando com os desejos desse eu lírico narrador:

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...” (ROSA, 1997, p. 19).

O que temos aqui é mais uma equiparação dos mitos europeus e indígenas como quem busca uma correspondência e que subseqüentemente será substituída por um empoderamento do símbolo nativo “brasileiro”. Iara, plena em seu mundo, desdenha dos homens, desdenha da reunião das divindades europeias. Satisfaz-se embelezando-se em seu próprio habitat: os homens que se entreguem, que se ofereçam. Ela sequer busca cantar as “trovas lentas”, como fazem as demais sereias. Iara basta-se a si mesma. É, no poema, a voz telúrica que antagoniza com os desejos dos homens, desdenhando-os. Preguiçosa e orgulhosa, devora a tradição ocidental.

Vale destacar o canto em nheengatu que aqui traduzo: “Aqui é nossa terra, / Nosso lugar junto da foz rio”. Notemos como o canto reitera o lugar dessa tradição justificando a preguiça da deusa em se deslocar até a reunião das deidades europeias. Ela tem seu lugar; cõscia de sua beleza, de sua formosura, sequer tem o trabalho da sedução dos homens. Trata-se de uma consciência de sua autossuficiência: ela deixa para as demais deidades o fardo de carregar o corpo dos homens vitimados até o universo de Possêidon – as sereias da Europa que se esforcem no canto de sedução. Já a grandiosidade de sua beleza – é neta do rei dos peixes, mestiça de “índia branca Cachinauá” – é capaz de libertar o poder dos diabos que se mostram sob a forma do bicho feroz da pororoca:

Mas a Iara não veio!...
Mas a Iara não vem!...
Porque a Iara tem sangue,
(...)
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, (ROSA, 1997, p. 18).

Iara manifesta-se deusa manauara, mas sua lenda é cultivada por grande parte da cultura popular brasileira, formando uma cultura mestiça de tonalidade indígena: é o nosso

caipira, caipora, o brasileiro mameluco, cafuzo e que fala sua própria língua, o nheengatu. Iara tem os olhos verdes da muiraquitã, a pedra do sapo, sagrada para os indígenas, símbolo da cultura dos povos originários⁷. A muiraquitã é também importante imagem para o nosso modernismo: é a pedra sagrada dada por Ci, a mãe do mato, para Macunaíma, o protagonista do romance de Mário de Andrade (ANDRADE, 2017).

Voltemos ao primeiro poema de *Magma*. No poema de abertura, temos a potência divina criadora das águas, uma força da natureza que escapa do controle do Deus criador judaico cristão (“das mãos de Deus”). Dessa água primordial, surge Iara (no segundo poema), a mulher deusa que é de carne, que é de sangue “da terra vermelha”. Notemos como há a necessidade de essa poesia recuperar a tradição ocidental para devorá-la. O que encontramos aqui é algo muito distante da subserviência cultural ou importação estética. Há um primeiro esforço de trazer o universal/eurocêntrico, mas para logo em seguida devorá-lo pela antropofagia da cultura brasileira que, como Iara, desdenha da tradição (ainda que se mostre cônica de sua existência, inclusive reconhecendo o embate, sabendo que seria “desprezada pelas outras” na reunião da musas).

Em *Magma*, logo nesses dois primeiros poemas, temos a universalidade, a consciência de uma poesia antropofágica, modernista, capaz de recuperar as altissonâncias de nosso romantismo. Vejamos o início de “A Iara”:

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 os palácios de madrépora de Anfitrite,
em vale côncavo, transparente e verde,
num recanto abissal, como uma taça cheia,
entre bosques de sargaços, espumosos,
e rígidos jardins geométricos de coral... (ROSA, 1997, p. 16).

Há que se destacar como soa grandiloquente a primeira estrofe do poema. Notemos como é reiterada a construção das ondas em colorações verdes, rastreando o movimento profundo das sereias em vale “transparente e verde”. Essa postura exageradamente grandiosa difere bastante dos versos em nheengatu que vimos anteriormente, no mesmo poema: à luz dessa diferença de tons, a abertura do poema soa irônica, sua inicial grandiosidade que representa a mitologia europeia acaba por se esboroar na grandiosidade da natureza americana, que tem na figura de Iara sua representação máxima e cheia de desdém diante das representações da cultura do colonizador. Para além desse jogo de recusa/apropriação da cultura europeia, essa grandiloquência possui outra função, mais antropofágica ainda, observemos:

⁷ Sobre a importância da Muiraquitã na cultura dos povos originários, veja “Muyrakytã ou muiraquitã, um talismã arqueológico em jade procedente da Amazônia: uma revisão histórica e considerações antropogeológicas” (COSTA; SILVA; ANGELICA, 2002).

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. (ALENCAR, s/d, p.78-82).

Na abertura do poema, Rosa recupera a imagem das ondas verdes que originalmente foram marcadas na nossa tradição literária no romance *Iracema* (s/d) de José de Alencar –cujo início está citado logo acima –, famoso pela construção da natureza brasileira como *cor local*, própria do nosso romantismo mais ufanista. O poeta de “A Iara” brinca com as colorações da abertura de *Iracema* (reconhecido também como “poema em prosa” de Alencar), mas para estampá-las nas representações míticas europeias, para, em seguida, diminuí-las diante da realidade da deusa Iara, “sangue de mulher moça da terra vermelha” (ROSA, 1997, p. 18).

Esse jogo de desconstrução/reconstrução, essa antropofagia nos recursos formais, certamente é prática própria dos grandes manejadores da forma lírica, de poetas bastante inventivos e tipicamente modernos. Tal estratégia não é mera coincidência, ainda mais se tratando de Guimarães Rosa, escritor reconhecido tanto hábil no trato com as palavras. No poema que segue “A Iara”, o terceiro de *Magma*, esse recurso de devoramento ganha novo fôlego. Vejamos.

Em “Ritmos Selvagens” essas e outras estratégias de composição saltam-nos aos olhos. O poema parece estar ali colocado para coroar essa tradição antropofágica indigenista que ali se constrói. “Ritmos Selvagens” é também um poema narrativo e, em essência, trata do conflito, da luta pela sobrevivência entre os seres vivos que pertencem aos biomas brasileiros. A mescla de perspectiva entre as narrativas dos seres animais e dos humanos é plena: as narrativas dos humanos de diferentes etnias entrelaçam-se às dos bichos, sem hierarquia, mas em profunda intimidade. Há uma ética nas relações entre e intra comunidades dos diferentes seres vivos que encontramos no poema: as relações de cooperação e de predação alternam-se e imiscuem-se umas às outras sem diferenças morais. Aliás, o poema inicia-se com a apresentação do animal que irá cantar, em seus versos, o poema dos índios caiapós:

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!...” (ROSA, 1997, p. 20).

Vejamos que, nesse poema, a voz que canta a ação dos indígenas é a voz grafada pela escrita do “pica-pau, vermelho e verde”, que se vê como um poeta. Ao longo de todo o poema, teremos as ações humanas (de diferentes etnias de povos ameríndios) apresentadas pelas ações dos bichos: Caiapós pelo pica-pau, Nhambiquara pelos marimbondos, Bacairi pela lontra, Índios do sul pelo Tucano, Carajás pelos maracanãs. Os humanos agem também como bichos, os bichos agem também como humanos: o que temos nesse poema é o “perspectivismo multinaturalista ameríndio” de Eduardo Viveiros de Castro (2017). Neste poema, especialmente, vemos cantado e contado (em sua forma poética) aquilo que o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2017) mostra-nos em *A Inconstância da Alma Selvagem*:

Tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais [...] Os animais predadores e os espíritos entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores: “O ser humano se vê a si mesmo como tal. A lua, a serpente, o jaguar e a mãe da varíola o veem, contudo, como um tapir ou um pecari, que eles matam”, anota Baer [...] sobre os Machiguenga. [...] Esse “ver como” refere-se literalmente a perceptos, e não analogicamente a conceitos, [...]. (CASTRO, 2017, p. 304).

Ao longo de toda a trama do poema, o que temos é a narração das ações humanas pelos bichos que, assim como os humanos caçadores, caçam-se entre si (ao mesmo tempo que comunicam aos outros bichos os feitos dos humanos):

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 garantã,
parece mudo, parece bobo, olhando a água,
e joga a flechada no rio crespo, fisgando 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...” (ROSA, 1997, p. 23).

Os Marimbondos-de-chapéu, ao zumbir, contam as histórias dos Nhambiquara que, pintados para a guerra, veem-se como jiboia; o tucano que caça as térmitas (cupins) no alto

do cupinzeiro revela a queixa dos índios do sul: são os Bororo que, dançando o “bacororo”⁸ com seus “grandes batoques nos beiços grossos” conseguem farejar a onça antes que ela os fareje. O jacaré crespo ensina para a arara, que ensina para o gavião e este para um bando de maracanãs até que, finalmente, o canto alcance as índias dos Carajás.

Essa correspondência entre ações humanas e animais, já que “[...] a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (CASTRO, 2015, p. 60), esse multi-humanismo dos seres, não nos aponta uma pacificidade idílica; ao contrário, é conflituosa e o que assistimos nesse poema não é uma versão de “antropologia versão Disney” (CASTRO, 2015, p. 54) mas, antes, o embate entre povos de diferentes etnias. O que faz Rosa nesse poema é trazer-nos uma cena de batalha múltipla, onde seres animais e humanos trocam experiências culturais e de violência entre si. Não seria exagero nenhum reconhecer que o episódio retoma outro momento da mítica indigenista em nossa literatura. A saber, o poema resgata um tipo de conflito entre diferentes comunidades indígenas que estabelece uma interessante releitura de outro famoso episódio de nossa literatura: o poema “Ritmos Selvagens” relê a obra *I-Juca Pirama* de Gonçalves Dias.

Em *I-Juca Pirama*, também temos o conflito entre indígenas de diferentes etnias, mas o que caracteriza a obra são os laços de nobreza, de bravura e de família que vão levar a narrativa ao seu desfecho trágico final: o sacrifício ritual do protagonista. Essa bravura, essa honradez, é valor típico da imagem de nobreza indígena cultivada pela nossa literatura romântica. Tal representação funciona para nosso romantismo como substrato mitopoético da nação brasileira. Contudo, o que assistimos em “Ritmos Selvagens” segue uma outra lógica, uma nova abordagem da cultura dos povos originários: o modernismo de Guimarães Rosa, distante dos embates semanistas, parte mais solidamente para conhecer a cultura popular, para explorar cultural e etnicamente os mais profundos rincões da nação brasileira⁹. O que encontramos aqui é um autor imbuído de um espírito mais dado ao etnográfico, mais

⁸ O Bacororô é a dança indígena que está nas origens da dança/canto conhecida como “cururu”, importante manifestação da cultura popular caipira. No mesmo período em que Guimarães Rosa está reunindo seus poemas para apresentá-los ao concurso da ABL com o título *Magma*, outro importante investigador da cultura brasileira está mergulhando no universo das culturas populares, mais especificamente, na cultura caipira: é o sociólogo Antonio Candido que, sob a orientação do professor Roger Bastide, está na região de Tietê, interior paulista, realizando conjunto de pesquisas que resultará na obra *Parceiros do Rio Bonito* (2017a). Sobre as relações da cultura do cururu com a dança indígena bacororô, veja “Possíveis raízes indígenas de uma dança popular” (CANDIDO, 2018). Sobre a cultura caipira e seus elementos sociais, etnográficos e políticos, veja *Parceiros do Rio Bonito* (CANDIDO, 2017a).

⁹ Nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil, podemos reconhecer um amadurecimento do pensamento crítico modernista brasileiro. Não é exagero notar que esse desenvolvimento faz-se sentir de modo bastante amplo, espraiando-se tanto pela literatura e pelas artes em geral quanto pela produção acadêmica, propriamente dita. É nesse momento que temos a viagem de Mário de Andrade à Amazônia, que temos o florescimento de determinadas correntes da sociologia e da antropologia brasileira (a própria universidade de São Paulo é fundada em 1934 e, em 1938, temos a vinda da “missão francesa” para a FFCLH. Dentre os professores convidados, estavam Roger Bastide e Levi Strauss). Acredito que havia um clima de motivação antropológica/etnológica que caracterizava a efervescência cultural do período. Sobre a “missão francesa” na FFLCH/USP, veja <<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/historia/usp-teve-auxilio-de-missao-francesa-em-seu-inicio,1ce23b465aa827f5a9941d1c27b6b19bgttwizje.html>>. Sobre a produção e crítica literárias nas décadas de 1930 a 1940, veja “A Revolução de 30 e a cultura” (CANDIDO, 1987a) e “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)” (CANDIDO, 2000).

próximo da perspectiva dos povos que retrata. Se em *I-Juca Pirama* a natureza é pano de fundo, em “Ritmos Selvagens” ela é protagonista; se a perspectiva romântica é a da bravura que irá fundar-nos como nação, em *Magma* o tom aproxima-se do perspectivismo multinaturalista ameríndio que encontraremos futuramente teorizado nos estudos de antropologia de Eduardo Viveiros de Castro. O próprio Viveiros de Castro, quando toma o xamanismo ameríndio como modelo ao seu fazer antropológico, é quem nos mostra a proximidade de seus estudos com o que faz nosso poeta de Cordisburgo:

conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, *daquele*; pois a questão é a de saber “o quem das coisas” (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência à questão do ‘por quê.’ A forma do Outro é a pessoa. (CASTRO, 2015, p. 50).

Contudo, essa proximidade temática (mas a partir de abordagens tão distantes) certamente não nos permitiria concluir que o poema de Guimarães Rosa necessariamente relê o poema de Gonçalves Dias. O que nos garante esse processo antropofágico de releitura é o trabalho que Rosa novamente executa no que diz respeito à incorporação das formas poéticas da tradição romântica. Olhemos mais de perto a 7ª estrofe de “Ritmos Selvagens”:

Triste tucano, de bico armado,
descompensado, maior que o corpo,
chega voando e toma de assalto
um dos fortins da terra vermelha
que as térmitas vão escalonando pela campina,
e, bem na grimpada do cocoruto,
desprende a queixa dos índios do sul: (ROSA, 1997, p.23).

O esquema rítmico dessa estrofe pode ser representado pela tabela que segue abaixo:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/	
2	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/	
3	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/	
4	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/	
5	19 sílabas, verso livre, métrica que nos convida à prosa										
6	-	/	-	/	-	/	-	-	/		
7	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/

LEGENDA:	
*	átonas [tese] = [-]
*	tônicas [arse] = [/]

Esses ritmos selvagens que aqui encontramos recuperam outras formas mais tradicionais de nossa literatura que, de outro modo, buscavam se alimentar das mitologias dos povos indígenas. Trata-se de *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. Notemos o padrão rítmico da primeira estrofe da obra do vate maranhense:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;

São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
 Temíveis na guerra, que em densas coortes
 Assombram das matas a imensa extensão. (DIAS, 2007, p. 11).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/
2	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/
3	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/
4	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/
5	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/
6	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/

LEGENDA:	
* átonas [tese] = [-]	
* tônicas [arse] = [/]	

Assim, a sétima estrofe de “Ritmos Selvagens” (a de rítmica mais marcante) estrutura-se, em grande parte, a partir de 3 pés anapésticos (anapesto [- - /]) somados de uma tônica (arse) anterior. Comparemos com a estrofe de abertura de *I-Juca Pirama*: ali, certamente mais regulares, temos nos seus seis versos, igualmente três pés anapésticos, somados de uma sílaba átona (tese) no início e de uma tônica (arse) ao final.

Sabemos da recorrência da apropriação das temáticas românticas pela literatura modernista brasileira¹⁰. Isso posto, o que encontramos em *Magma* é uma apropriação que transcende a questão temática: a forma romântica gonçalvina é recuperada e rearticulada antropofagicamente para garantir a releitura e, mais que isso, promover a natureza a um outro lugar de expressão, bastante distante do idealismo nacionalista romântico. A postura de Rosa, como escritor moderno e modernista, é de não simplesmente se contentar com as visões idealistas acerca das muitas culturas que compõem a civilização brasileira: fez-se mister revisitá-las em perspectiva, abordá-las em maior riqueza, produzindo um novo conceito estético que fosse mais complexo, que se aproximasse mais “etnograficamente” da perspectiva dessas culturas. Rosa (e demais modernistas nesse momento) parece se aproximar de uma postura não somente antropofágica, como também antropológica.

No lugar do narrador ufanista que, em *I-Juca Pirama*, narra a história do conflito entre nações para tratar da grandiosidade e nobreza indígena, idealizando-o como herói nacional, aqui, em *Magma*, o que temos é o olhar antropológico que busca compreender a cultura indígena integrada à natureza. Se, no Romantismo, o protagonista é o homem, em *Magma*, o protagonista é a natureza que, por extensão, constitui a realidade dos povos originários desse lugar que, depois, foi chamado Brasil.

¹⁰ A apropriação, paródica tantas vezes, de tópicos românticos pelo modernismo não é rara: Oswald de Andrade e Murilo Mendes recuperam “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias; Manoel Bandeira recupera “O adeus de Teresa” de Castro Alves. Tantas outras paródias e releituras caracterizam o diálogo romantismo/modernismo brasileiros. Essa apropriação de formas e tópicos é bastante recorrente e dá-se, certamente, devido à motivação comum a ambas as tradições (ainda que alicerçadas em posturas muito diversas) de fundar (ou refundar, no caso do modernismo) a cultura nacional. Atrevo-me a afirmar que é sobre a arte romântica que o modernismo brasileiro vai erguer seu edifício antropofágico (um edifício que, muitas vezes, já se ergue como ruína de si mesmo, diga-se de passagem). Sobre essa relação simbiótica entre romantismo e modernismo, há que se destacar o que nos diz Antonio Candido: “Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836 – 1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922 – 1945). Ambos representam faces culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita (...)” (CANDIDO, 2000, p. 103).

Notemos que a decomposição da forma, preservando traços de sua rítmica oriunda, vem corroborar para a decomposição dos valores éticos e estéticos do romantismo, compondo-os, simultaneamente, numa melodia mais prosaica, mais natural ao falar brasileiro. Ao mesmo tempo que essa estratégia populariza o poema, aproxima-se da perspectiva das culturas indígenas.

O que encontramos nesses versos é um escritor que, conhecedor da tradição literária tanto brasileira quanto universal, dominava as formas poéticas de composição (isso fica bastante claro pelo modo como opera sua escrita, quer em verso, quer em prosa). Trazer o leitor para perto, convidá-lo para que beba do “novo”, para que devore o velho e (re) conheça, sob o olhar do “estranhamento”¹¹ etnográfico, as culturas que compõem o país: eis a antropofagia antropológica rosiana em ação. Sob esse prisma, não se trata, definitivamente, a poesia de *Magma*, de mera “prosa poética” ou de um “prosaísmo” (LEONEL, 2000) que gratuitamente reuniria temas próprios da cultura nacional como quem compila “ambientações pitorescas” em busca do “exótico” (LEONEL, 2000).

O que encontramos aqui nesse início de obra, nesses três poemas que analisamos mais detidamente, pode ser reconhecido em grande parte dos poemas de *Magma*. Não porque se atenha apenas à temática indígena; ao contrário, também a cultura caipira, a cultura negra, as sonoridades da cultura popular permeiam a grande maioria dos poemas. Em *Magma*, Rosa é detentor de um “celeiro de provisões populares” (MARQUES, 2012)¹², onde cabem os matizes que compõem a múltipla etnicidade brasileira: o telurismo em suas múltiplas vozes, e não mais o estado-nação. Eis o que organiza esse canto, que vai do étnico ao popular e ao recitativo: daí que o alinhamento aos cromatismos e hai-kais de Guilherme de Almeida, como nos mostrou Leonel (2000) em sua obra crítica, em nada impede ou diminui a força literária que encontramos em *Magma*. Isso posto, *Magma* não é um caderno de rascunho da prosa rosiana, como nos parece sugerir Leonel, mas, sim, um caderno de poesia etnográfica, ou melhor, um diário de campo lírico.

Essa poesia etnográfica, telúrica, assim se constrói porque busca não a si, mas o outro, aproximando-se de uma postura que, no período, mostrava-se bastante em voga no Brasil e no mundo¹³. Para *Magma* esse *élan* antropológico mostra-se como uma força

¹¹ É com Malinowski que, na etnologia, temos o conceito de “estranhamento” que, em termos bastantes genéricos, poderíamos compreender como um paradigma que se funda no: “[...] respeito à alteridade em que cada cultura somente faria sentido se considerada em seu contexto particular, e não em comparação com outras sociedades supostamente mais ou menos evoluídas; pois a humanidade, enquanto espécie portadora de idênticas necessidades biológicas, seria a mesma em todo lugar”. (SOUZA, 2007, p. 38). Sobre Malinowski e sua etnologia, veja *Argonautas do Pacífico Ocidental* (MALINOWSKI, [s/d]).

¹² Há uma dimensão na poesia de *Magma* que, creio, é bastante próxima ao que podemos reconhecer nos versos de outro poeta igualmente celebrado no período, Olegário Mariano. Com “um pé no conhecimento popular e outro na educação europeia” (MARQUES, 2012, p. 5), há também na poesia de Rosa essa capacidade típica da lírica de Olegário Mariano, ou seja, essa capacidade de ambos de elaborar uma arte de grande penetração nos círculos literários do período e que, ao mesmo tempo era capaz de habilmente manejar a cultura popular circulante, tornando-se assim verdadeiros “celeiro[s] dessas provisões populares” (MARQUES, 2012, p. 7).

¹³ Acredito que, como vimos anteriormente aqui, as produções culturais brasileiras das décadas de 30 e 40 do século XX foram bastante marcadas por um estímulo de natureza antropológica e etnológica. Muitos fatores combinam-se para concluirmos precisamente acerca das causas dessa postura motivacional do período. Creio

de mão-dupla, uma poética de sentido duplo, porque seu narrador (seu eu lírico) lê um mundo ao mesmo tempo em que é lido por ele. Não é esse jogo que teremos, num Rosa ainda futuro, pondo em prosa (mas igualmente poesia) a narrativa que nos é dada entre Riobaldo e o Doutor e que resulta na sua obra maior *Grande Sertão: Veredas*? Mas Guimarães Rosa não era antropólogo, não podemos esperar que suas experiências de campo (ainda que certamente buscasse experiências dessa ordem) dessem conta de tal posicionamento. Sua literatura organiza reflexões repletas de um dinamismo antropológico. Para além dos vínculos estético/literários que certamente estabelecia (como reconhece Leonel quanto à proximidade da poesia de Guilherme de Almeida e Alberto Schmidt), a literatura de Rosa é uma literatura que performa a experiência, a vida ela mesma.

Certamente, os vínculos sociais que o jovem Guimarães Rosa estabelecia nos círculos literários da época haveria de influenciar sua escrita. Razoável supor que outras forças históricas atuassem no autor fecundando sua criatividade tão peculiar: a vida como jovem de pequena cidade do sertão mineiro (Cordisburgo), a experiência com a população de enfermos, a vivência no ambiente de guerra quando prestou serviços voluntários à Força Pública (sob o governo Vargas) em Belo Horizonte, participando como médico na Revolução Constitucionalista de 32, aos 24 anos de idade.

Sabemos que Guimarães Rosa era um escritor de movimento, um correspondente: aos 21 anos toma posse como agente itinerante da Diretoria do Serviço de Estatística Geral do Estado de Minas Gerais; quando médico, além da experiência com a guerra (aos 25 anos tornou-se oficial-médico no 9º batalhão de infantaria em Barbacena), trabalhou no Serviço de Proteção ao Índio (o ancestral da atual FUNAI) e, logo em seguida, fixou-se não em cidade grande, mas no município de Itaguara-MG, município esse pertencente à cidade de Itaúna (reconhecida como cidade apenas em 1943, quando Rosa já representava o Brasil em Bogotá, Colômbia). Além das viagens e residências pelo globo como diplomata (Colômbia, Paris, Londres, Alemanha), em 1952 retorna às Gerais para participar de comitiva de vaqueiros, culminando (atribui-se)¹⁴ na famosa seção de fotos e gerando anotações de campo para obras como *Estas Estórias* e *Grande Sertão: Veredas*.

que uma das forças que imprimem energia a esse *zeitgeist* é a publicação e o sucesso da obra do etnólogo polonês Bronislaw Malinowski (1884–1942) intitulada *Argonautas do Pacífico Ocidental* (publicada originalmente em 1922), cujo prefácio foi assinado pelo também ilustre antropólogo escocês James Frazer (1854 – 1941). A importância da obra de Malinowski reside justamente na prática do etnólogo da pesquisa de campo, que é registrada pelo pesquisador em um “diário de campo”, elemento, como se sabe, bastante conhecido da prática literária de Guimarães Rosa.

¹⁴ Segundo artigo de Bairon Escallón, a famosa viagem de Rosa pelo interior das Minas Gerais em lombo de mula (viagens que geraram famoso ensaio fotográfico com Rosa em poses de John Wayne) teria sido realizada, na verdade, na Bahia. Tal ensaio fotográfico foi produzido a fim de criar uma imagem de Rosa, contribuindo para a criação de uma aura literária em torno do autor. Tal performatividade não diminui, ao meu ver, a dimensão antropológica que sua literatura apresenta; ao contrário, reitera uma motivação de dar veracidade a um fazer que não é propriamente de campo, mas que se debruça na cultura brasileira carregando a própria experiência como lugar privilegiado de “estranhamento”. Sobre essa performatividade na literatura rosiana, bem como sobre experiência efetiva de Guimarães Rosa com indígenas da região do Centro-Oeste brasileiro, veja “Zero nada, zero”: uns índios Guimarães Rosa, sua fala (ESCALLÓN, 2018).

Sua biografia mostra-nos que as experiências com viagens e outras culturas não estão restritas à sua carreira de embaixador; certamente, a capacidade de observação e de aprendizagem com o mundo que o cercava haveria de ser importante alimento à sua criatividade, influenciando não apenas na obra do escritor, mas nas práticas farmacológicas do médico que sabia fazer uso das ervas e recursos medicinais próprios da *sabença* brasileira. Em artigo da revista *Globo Rural*, podemos encontrar o seguinte relato:

Elatério. Ruibarbo. Extrato de fel de boi. Esses são alguns dos produtos receitados por João Guimarães Rosa de 1931 a 1932, quando atuou como médico da roça em Itaiguara. A utilização desses medicamentos pode ser comprovada nas receitas prescritas por ele e preservadas por uma moradora da cidade Nair Edite de Carvalho¹⁵.

Sem dúvida, para Rosa, a literatura e a experiência confundiam-se, formavam uma amálgama, uma massa, um só magma fecundado sob a forma de versos tão sonoros e tão saborosamente marcados pela sonoridade da prosa cotidiana. Mas afinal, o que representa *Magma*?

Trilhando alguns caminhos da estética rosiana, pelo *Magma*, a obra apresenta-nos uma literatura ávida pela complexidade da experiência humana, brasileira e universal, mas que não se conforma com o ser humano simplesmente: é preciso que esse humano seja outro, seja seres outros, é preciso que se perspective pela natureza.

A poesia de *Magma* revela-se episódio muito importante para a compreensão da literatura brasileira: a própria década de 1930 foi momento de pujantes “fermentos de transformação” (CANDIDO, 2000, p. 108): coube ali aos nossos poetas, escritores, críticos e demais intelectuais uma busca pela interiorização no Brasil, um movimento bastante amplo que rumava para que a cultura brasileira fosse compreendida em maior profundidade. É nesse período, por exemplo, que temos a viagem de Mário de Andrade pelo interior do Brasil, pesquisando o folclore, a cultura e a musicalidade popular: em 1927, Mário de Andrade está na Amazônia enviando carta a Manuel Bandeira¹⁶; em 1928, publica o romance *Macunaima*, fruto de sua genialidade e de sua experiência pela Amazônia. Em 1931, Raul Bopp publica *Cobra Norato*¹⁷, poema épico de inspiração folclórica em que o protagonista veste-se de serpente amazônica.

Se aceitarmos o desafio de tentar traçar uma linha histórica que trata do telurismo na literatura brasileira, creio que *Magma* apresentar-se-á como episódio fulcral: nossa literatura está indelevelmente marcada pelas representações de natureza; o exotismo, o pitoresco, marcam, certamente, os primeiros momentos de uma cultura construída sobre o signo da

¹⁵ Reportagem da Revista *Globo Rural* resgata a passagem de Guimarães Rosa pela cidadezinha de Itaiguara – MG. Disponível em: <http://revistagloborural.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/0,3916,1682611-1641-1,00.html>. Acesso em: 14 ago. 2020.

¹⁶ Sobre a viagem de Mário de Andrade à Amazônia e a importância dessa experiência para a construção de suas produções artísticas e críticas, veja “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas” (BOTELHO, 2013).

¹⁷ Em *Cobra Norato*, o protagonista veste-se de serpente a fim de conseguir o coração de sua amada. Certamente, a obra integra essa busca, bastante recorrente em artistas brasileiros do período, por um olhar que contemplasse a perspectiva da natureza ela mesma. Veja *Cobra Norato* (BOPP, 2016).

violência colonizadora e, à medida que rumamos para o século XX, novas forças e novos personagens ganham voz. Emblemático que possamos encontrar ali, já esboçado em *Magma*, um aroma do multinaturalismo ameríndio (CASTRO, 2017) que encontramos sistematizado no pensamento do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. Em *Magma*, creio, podemos diagnosticar uma busca bastante intensa pelo que aqui denominamos de *sentido da terra*: certamente a obra é uma das mais radicais experiências de telurismo empreendida por nossa literatura até a primeira metade do século XX. Acredito que *Magma* recupera uma busca pela natureza que, anteriormente, só foi experimentada – mas em tonalidades trágicas e decompositórias – nos versos de *Eu* (1912), do poeta paraibano Augusto dos Anjos¹⁸, cuja primeira voz poética que se apresenta é ela mesma a voz da “natureza exausta” (ANJOS, 2006, p. 96). A organicidade de *Magma* (tanto pela organização dos poemas, quanto pela temática) seguramente espalha seus esporos em demais obras artísticas – de Guimarães Rosa e de outros poetas – ao longo dos séculos XX e XXI.

CASEMIRO, F. M. *Magma* or the lyrical field journal. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 12, n. 2, p. 215-235, 2020. ISSN 2177–3807.

Referências

ALENCAR, J. *Iracema*. Ciranda Cultural. Edição do Kindle. s/d.

ALMEIDA, G. de. Concursos literários de 1936: I – Poesia Parecer da Comissão Julgadora. In: ROSA, G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 6.

ANDRADE, M. de. *De Pauliceia desvairada à Lira Paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

_____. *Macunaíma*. São Paulo: Novo Século Editora, 2017.

ANJOS, A. *Eu e outras poesias*. 47. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BANDEIRA, M. *Estela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOLLI, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

¹⁸ Em 2015, concluí meu doutorado sobre o trágico dionísio na poesia de Augusto dos Anjos. Ao reconhecer as forças apolíneas e dionísicas (fruto da recepção do pensamento nietzschiano pelo poeta de *Eu*), pude compreender como essa energia trágica, que perpassa toda a obra, organiza-se em torno de um “sentido da terra”. A voz da natureza vitoriosa canta pela boca desse *Eu lírico* multipersona que se despe infinitamente de suas inúmeras máscaras. Veja *Augusto dos Anjos ou incipit tragoedia: as máscaras de Dioniso na poesia de EU* (CASEMIRO, 2015).

BOPP, R. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

BOTELHO, A. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, p. 15-50, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/76223>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

BRAIT, B. Assim como rosa não é rosa, magma não é a verdadeira expressão da poesia rosiana. In: LEONEL, M. C. G. R. *Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

CANDIDO, A. Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 101-126.

_____. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista USP*, n. 118, 2018. p. 150-168. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/10827>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

_____. *Tese e Antítese: ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017b.

_____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. A Revolução de 30 e a cultura. In: _____. *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987a, p. 181-198.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987b, p. 140-162.

_____. *Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2017a.

CASEMIRO, F. M. *Augusto dos Anjos ou incipit tragedia: as máscaras de Dioniso na poesia de EU*. Campinas, 2015. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270064>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

CASTRO, E. V. de. *A inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

COSTA, M. L. da; SILVA, A. C. R. L. da; ANGELICA, R. S. Muyrakytã ou muiraquitã, um talismã arqueológico em jade procedente da Amazônia: uma revisão histórica e considerações antropogeológicas. *Acta Amaz*, Manaus, v. 32, n. 3, p. 467, set. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0044-59672002000300467&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 ago. 2020.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

DIAS, A. G. *I-Juca Pirama e Os Timbiras*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

ESCALLÓN, B. O. V. Zero nada, zero: uns índios Guimarães Rosa, sua fala. *Alea: Estudos Neolatinos*, 20(2), 2018, p. 53-73. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/20182025373>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

FREITAS, S. de. *Representações de Brasil na poesia Rosiana*. Recife, 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7847/1/arquivo7818_1.pdf>. Acesso em 14 ago. 2020.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX à meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____; SEGATTO, J. A. O sertão-mundo de Guimarães Rosa. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, UEFS, v. 7, n. 5, 2009, p. 136-145. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/2025>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Ubu Editora. s/d.

MARQUES, P. *Olegário Mariano: cadeira 21, ocupante 3*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSOA, F. *Mensagens*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PEIXOTO, F. Diálogo “interessantíssimo”: Roger Bastide e o Modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 14(40), 1999, p. 93-109. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-69091999000200008>>. Acesso em 14 ago. 2020.

RONCARI, L. *Lutas e auroras. Os avessos do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

ROSA, G. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 1956.

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1964.

ROSS, J. S. (Org.). *Geografia do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2003.

SOUZA, M. R. de. *Experiência do outro, estranhamento de si: dimensões da alteridade em antropologia e psicanálise*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Psicologia Experimental) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47132/tde-23012008-113208/pt-br.php>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

STAËL, Mme de. Sobre as literaturas do norte e do meio dia. In: SOUZA, R. A. de, (Org). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1666-1922)*. Argos: Rio de Janeiro, 2011. p. 81-83.

STRADELLI, E. *Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português*. Revisão Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

Recebido em: 15 ago. 2020

Aceito em: 14 out. 2020