

O POPULAR E O ERUDITO: LIRISMO E REFLEXÃO NA OBRA ROSIANA

*Kathrin H. Rosenfield**

RESUMO

De *Magma a Grande sertão: veredas* e *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa percorre uma trajetória incomum no panorama da literatura brasileira. Discretamente, ele renuncia às tendências modernistas que marcaram a época da sua juventude e sua primeira obra. A partir de *Sagarana*, dedica-se a uma narrativa que procura conciliar as exigências mais modernas e universais com modelos imaginários e artísticos que parece considerar como os núcleos da identidade brasileira. Rastrearemos os atalhos e desvios que levam do *Magma* poético às veredas romanescas, passando por inúmeras associações híbridas com escritores e pensadores nacionais e mundiais.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Dostoievski; Poesia; Prosa; Metafísica.

Depois dos muitos trabalhos sobre a obra narrativa de G. Rosa, torna-se necessária uma análise sobre a formação desse escritor, que iniciou sua carreira como poeta. Focalizaremos o amálgama – difícil e, às vezes, mal sucedido – entre lirismo e reflexão no conjunto de poemas *Magma* (1997). Nas suas irregularidades, esta coletânea de poemas deixa entrever que Rosa não é só poeta, mas também e, sobretudo, intelectual – apesar de suas investidas contra o “bruxolear presunçoso” do intelecto crítico e cético (Rosa, 1981, p. 50). *Magma* mostra claramente os pendores antagônicos que chegarão a um equilíbrio perfeito apenas na prosa. Na poesia, entretanto, a espontaneidade lírica e o pensamento ético-metafísico não alcançam ainda a fusão harmoniosa da prosa posterior, cuja densidade merece o qualificativo de uma metafísica ou ontologia poéticas.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autora, entre outros, de *Grande sertão: veredas* – um roteiro (São Paulo: Ática/ Princípios, 1992); *Os (des)caminhos do demo*. Tradição e ruptura em *Grande sertão: veredas* (São Paulo/ Rio de Janeiro: Edusp/ Imago, 1993).

O presente trabalho situa-se numa linha de continuidade com uma série de artigos sobre a engenhosa inserção da obra rosiana na cultura brasileira e universal. Pesquisando seus amálgamas de formas eruditas com populares, destacamos, anteriormente, as estratégias retóricas e narrativas. De um lado, Rosa persegue as técnicas romanescas oriundas do realismo francês (o Rosa-pesquisador com bloquinho e caderneta está claramente nas trilhas de Flaubert). De outro lado, seus procedimentos inscrevem-se também na retórica do ensaísmo científico do século XIX. De Goethe a Michelet desenvolveu-se um gênero ensaístico que re-dramatiza o conhecimento empírico (lembramos os ensaios “A montanha”, “O Mar”, etc.). Este ensaísmo romanesco teve forte repercussão sobre Euclides da Cunha e, mais tarde, sobre Gilberto Freire, exercendo, por sua vez, um impacto decisivo sobre a arte de G. Rosa. Analisei esta absorção em vários artigos¹. As formas de expressão da tradição brasileira conferem um sabor muito particular aos problemas metafísicos – tempo, devir, eternidade, o bem e o mal, a verdade e o absoluto –, que tanto interessam Rosa nas suas leituras dos grandes textos universais (dos Veda a Goethe e Maeterlinck e de Heráclito a Nietzsche e Heidegger, ou de Dostoiévski a Musil e de Dante a Rilke). Aproveitaremos hoje para acrescentar algumas observações sobre o popular e o erudito, o lírico e o épico naquela fase de transição que leva Rosa da primeira poesia (**Magma**) à reelaboração de **Sagarana** e ao romance **Grande sertão: veredas**.²

Quem conhece os contos e o romance de J. G. Rosa, pode sentir uma certa surpresa ao ler ou reler os poemas do volume **Magma**. E isto por várias razões. Primeiro, porque logo reconhecemos, nestes poemas, seja os núcleos das grandes narrativas, seja os protótipos daquelas passagens líricas que conferem à épica rosiana sua aura particular. O conjunto, sem dúvida, representou uma inovação na literatura brasileira pelo distanciamento da grandiloquência pomposa, pelo esforço de intensidade contemplativa aliada à sobriedade e pela visão da beleza das coisas miúdas. No entanto, o que marca esta poesia como original é a sua incorporação das formas da poesia popular (parcela, martelo galopado etc.) e dos seus temas (águas, pedras, bichos, boiada). Além das inspirações formais, a poesia dos cantadores e vaqueiros forneceu o ponto de partida para uma interessante exploração do núcleo universal da espiritualidade popular. Este núcleo, que Rosa tende a identificar ao metafísico, vem à tona no frescor de uma simplicidade autêntica que os teóricos, desde Schiller, designam com o conceito de “ingênuo”.

¹ Cf. entre outros, Rosenfield (1997, p. 11-29); Rosenfield (2000, p. 59-75) e Rosenfield (1999, p. 151-173). No que diz respeito ao impacto de G. Freire, devo ao colega Luiz Roncari a indicação de um trecho de **Casa Grande e Senzala**, quase literalmente transcrito em **No Urubuquaquá, no Pinhem**. Cf. Roncari (2001, p. 446, nota 16).

² Cabe aqui um agradecimento particular a Lawrence F. Pereira, a quem devo uma magnífica introdução na poesia popular brasileira e que me ajudou decisivamente a compreender a poética rosiana. **Grande sertão: veredas** é citado a partir da edição J. Olympio, Rio de Janeiro, 1976.

No entanto, quem lê lado a lado os versos de **Magma** e os dos poetas populares – penso particularmente naquelas passagens de teor mais lírico das pelejas entre Cego Aderaldo e José Francalino ou entre José Chudu e Diniz Vitorino³ – sente, nestas últimas, uma qualidade superior, um frêmito mais intenso e autêntico, que é apenas parcial e intermitente no pequeno volume rosiano, recentemente reeditado e ilustrado pelas gravuras de Poty. Os primeiros poemas de Rosa são como elãs que queriam se espriar e levantar vôo, mas, freqüentemente, emperram e começam a estagnar numa certa abstração. Percorrendo os poemas que desenvolvem as *tutameias* do sertão, o leitor fica com a impressão de que, ali, algo queria ser contado, porém este algo, na forma lírica, não chegou ao seu desenvolvimento adequado.

Vejamos, por exemplo, “Águas da Serra”. Este poema é emblemático na concepção do volume. Ele abre o conjunto pontuando o inominável do próprio **Magma**, isto é, o mistério do incandescente centro da terra que não será mais tematizado. Em torno deste inominável, o volume evolui com modulações, partindo do concreto (água, terra, bichos, etc.) até o problema abstrato da “Consciência cósmica”, no poema que encerra o volume:

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 de vossa fuga,
 Quando as formas e as vidas se desprenderam das mãos de Deus,
 Talvez enquanto o próprio Deus dormia?...
 [...]

O poema pratica uma espécie de verso livre que fragmenta e recombina formas populares: no início, os versos de 4-5 sílabas, típicos da parcela (10 versos com 4-5 sílabas), porém aqui entrecortados por um verso de duas sílabas. Depois, versos bem mais complexos de 10 ou 12 sílabas e, inclusive, uma linha em prosa. Ou seja, Rosa parte do mais simples para ir bem além da complexidade do martelo galopado (10 versos decassilábicos, rima da décima comum) e a essa complexidade formal corresponde também uma gama de conteúdos muito diferenciados. Esses vão da singela sensação concreta até as sutilezas do pensamento abstrato.

³ A primeira é de autoria de José Firmino do Amaral, a segunda de Diniz Vitorino.

Os três primeiros versos captam e modulam o gesto fundamental da poesia popular: a improvisação que extrai sua força do impacto de uma impressão instantânea, transformada em verso pela perícia do poeta. O início de “Águas da Serra” lembra, portanto, o cerne da poesia popular – o “mergulho nas imagens, sem que nenhuma conceptualização ou abstração se intrometam entre o sentimento de calma e tranqüilidade, de balanço gentil das águas descritas” e os “flashes de imagens rápidas”⁴ ritmicamente imbricadas. Vejamos, por exemplo, os versos de Firmino do Amaral e o comentário de Lawrence F. Pereira:

Balanço e navio
Navio e balanço,
Água e remanso
Na margem do rio
Procura o desvio
O desvio procura
Carreira segura
Segura carreira
Molhando a barreira
Das águas escuras.

Nenhuma abstração surge aqui, mas, ao mesmo tempo, há uma beleza especial, uma Idéia que parece emanar desse poema, uma graça especial: o navio que balança, que busca sua passagem, que molha a barreira e que encontra finalmente seu caminho nas ‘águas escuras’. É um noturno que, embora jamais se desprenda da imagem concreta para assinalar um significado subjetivo, evidentemente sugere algo mais do que esses elementos extremamente concretos. Poderia chamar isso de contemplação silenciosa, na qual nada separa a idéia da sensação. (Pereira, 1995, p. 2)

É bem conhecida a luta de Guimarães Rosa por este elemento ingenuamente “metafísico” da poesia que reside na supressão do tempo, isto é, na sensação de rapidez e leveza – *effortless, mühelos*, diriam os poetas ingleses e alemães – que parece suspender o tempo, dando-nos a sensação de comunicarmos com uma outra dimensão. Nestes momentos, repentinamente, o poema nos propicia uma elevação, participamos, por um instante, do mundo das Idéias atemporais – para usar o vocabulário platônico, ao qual Rosa recorre nas cartas com Bizzarri “vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’ de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das idéias, dos arquétipos, por exemplo”. (Rosa, 1981, p. 63-64)

Rosa compartilha com os poetas populares – uma das raízes de seu gênio – uma admiração ingênua e poderosa pelas pequenas coisas de seu ambiente, um fervor admirável subjacente também no sincretismo místico da cultura popular. Este

⁴ Citamos um manuscrito inédito de Lawrence F. Pereira. (1995, p. 2)

misticismo poético identifica as belezas da natureza ora com a “mãe natureza” (registro pagão), ora com o Todo-poderoso (registro cristão), manifestando sua admiração pelo absoluto ao exaltar os segredos que se ocultam nas obras do deus e/ou da natureza. Esta exaltação, no entanto, plasma-se na capacidade sensível do homem de observar, ver e tornar palpável, quase que tangível, os elementos concretos, os detalhes envolvendo este segredo. Em poemas como “O caranguejo”, Rosa adota uma perspectiva análoga à de Diniz Vitorino Ferreira, que, na peleja com Chudu, lança um olhar perplexo sobre as abelhas (“abelhas pequenas, sempre mansas/ com asas peludas e ronceiras/ vão em busca das pétalas das roseiras...”).

O que interessa nesta comparação é o fato de que Rosa viu muito claramente o genuíno viés especulativo e metafísico da poesia popular, isto é, “o refinamento profundo do olhar sobre todos os fenômenos particulares da natureza”, um olhar sensível e ingênuo que, no entanto, “jamais perde de vista aquilo [aquela dimensão infinita] do qual essas particularidades são a manifestação” (Pereira, 1995, p. 5).⁵ Rosa, sem dúvida, percebeu a potencialidade que, neste ponto, liga a poesia popular à erudita – ao simbolismo francês (que, por sua vez, teve sorradeira influência sobre os próprios poetas populares, antes de fornecer inspiração aos poetas eruditos brasileiros) e ao pré-romantismo alemão e suas reflexões sobre o “fenômeno originário” ou as “experiências originárias: a admiração pela natureza e a beleza, a gratidão e o amor, nos quais se confundem, inextricavelmente, a experiência sensível e a intelectual. É bem conhecido que, desde Goethe, os poetas-pensadores alemães (Schiller, Hölderlin, Schelling, Novalis) procuraram romper a rígida clivagem da filosofia de Kant, que separa a coisa em si da experiência sensível e do conhecimento, ao apresentarem a experiência estética como elo entre a experiência e a idéia. No volume *Magma*, Rosa parece estar às voltas com este problema da passagem do concreto ao abstrato, da experiência viva à idéia, que se opera na consciência cósmica (título do último poema do volume rosiano).

No entanto, voltemos à nossa avaliação inicial relativa ao sucesso parcial da empreitada poética rosiana. Rosa reconheceu o valor e o encantamento da poesia popular, procurando desenvolver esta forma de expressão nos seus próprios poemas. Vimos, entretanto, como o motivo da água, iniciado na versão rosiana (“Águas da serra”) com os ritmos populares (4-5 sílabas), transforma-se, de imediato, em reflexão intelectual. O desejo de contemplação sensível é estilizado pela introdução de elementos heterogêneos. Na observação ingênua e concreta surge a reflexão sobre o infinito e o absoluto, a idéia do permanente devir e fluir cósmicos.

⁵ O popular e o erudito na poesia brasileira, manuscrito.

O poema inicialmente ingênuo faz o leitor percorrer rápido demais o caminho que leva da sensação estética a um conceito abstrato. Assim se perdem os encantos da poesia popular, sem que se ganhe o prestígio de um trabalho de reflexão filosófica rigorosa. ‘Mais adiante’ é um termo que propositalmente substitui ‘de- vir’ ou ‘vir a ser’, mas que, embora capte a atenção pela sua novidade interessante, impede uma apreensão direta do objeto. (Pereira, 1995, p. 3)

Perde-se também a sensação de elevação e a leveza atemporal que, na poesia ingênua, surgem da impressão de que a própria percepção do sensível (situado no tempo e na sucessão dos instantes) vem acompanhada de uma outra dimensão, supra-sensível, imaterial, eterna – isto é, liberada do tempo e do espaço, do peso e do esforço laborioso.

Este problema da passagem do popular ao erudito, do ingênuo ao sentimental, do particular ao universal, do sensível ao intelectual, é demasiadamente conhecido para insistir aqui. Já mostramos em outro artigo (“O mestre do amálgama lírico-narrativo”) que Rosa conhecia as discussões estéticas que se estendem da Antigüidade aos pré-românticos e aos inovadores do século XX (de Heráclito a Plotino e Kant e de Goethe, Schiller e Hegel a Kafka, Mann, Musil, Rilke e Eliot...). A luta contra o peso do conceito e da reflexão, o perigo de cair na prosa ou na abstração estéril expressa-se, aliás, em inúmeras investidas rosianas contra o “ceticismo”, a “megera cartesiana”, o “bruxolear do intelecto”, sem falar da hierarquia dos valores que privilegia o valor “metafísico-religioso” e a “poesia” em detrimento do “enredo” e da “realidade”. (Rosa, 1981, p. 58)

Às voltas com as sutis construções arquitetônicas que devem converter sensações em pensamentos e reconverter pensamentos em sentimentos – problema muito discutido por poetas e romancistas no início do século XX (por exemplo, Eliot e Musil) –, o poeta de **Magma** oscila, ainda inseguro, entre o frêmito do lirismo ingênuo e a aridez que requer o despojamento conceitual, deixando irromper, de vez em quando, a *Gelegenheitsdichtung* – os versos escritos a partir e em função de ocasiões, humores e demandas contingentes. Assim, ele aproxima-se perigosamente de um gênero que Musil considera como a armadilha que o gênio de Goethe legou aos seus epígonos e cujos espectros (ruinosos para a poesia alemã) foram dissipados somente graças à sofisticada simplicidade da obra madura de Rilke.

Estes poderiam ser alguns dos pensamentos subliminares que levaram Rosa a repudiar sua poesia qualificada como um mero esboço principiante, visando consolidar seu dom de contista, apoiando-se na poderosa tradição brasileira dos contadores de casos e causos. A opção não deixa de lembrar o feliz deslocamento operado por Stendhal, que, um século antes, renunciou às glórias da poesia francesa para inaugurar a aventura romanesca. Com efeito, **Magma** já contém a constelação dos núcleos narrativos – Desterro, Saudade, Angústia, Regresso, além das paisagens e

cores, da flora e fauna sertanejas – e aquela afinidade ou consciência cósmicas que caracterizarão os personagens dos contos – do Burrinho pedrês a Riobaldo.

Não é um acaso que o romance de Rosa lembre, em certos momentos, um dos mais famosos poemas de Rilke: “A Morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke” (1953). Walnice N. Galvão e outros comentaristas bem assinalaram que a travessia riobaldiana desenvolve o núcleo das epopéias medievalizantes difundidas na cultura popular sertaneja (Histórias dos doze pares da França ou do Rei Arthur). Mas o tom e a aura das aventuras de Riobaldo e Diadorim situam-se sempre em dois planos (épico e lírico, real e mágico), tendo assim grande afinidade com o poema épico de Rilke (que suscitou, entre outros, a admiração de Cecília Meireles).⁶

A narrativa rosiana compartilha algumas das predileções da poesia de Rilke – as temáticas solenes (amor, morte e condição do poeta) assim como o carinho pelas coisas pequenas. Em ambos temos os mesmos toques de doce comicidade que dá seu charme popular aos autores prediletos de Rosa (Dante, Cervantes e Flaubert, Dostoiévski, Kafka). Esta tradição erudita contém um forte elemento popular e lírico, brilhando pela incrível “simplicidade” de sua dicção. Nela respira, aparentemente, a fala natural. Essa naturalidade da simples conversa (seja ela discurso interior ou diálogo) dá à prosa de G. Rosa – como à poesia de Rilke e ao conto de Flaubert – suas ressonâncias incomparavelmente poéticas.

Nos papagaios e flamingos de Rilke encontramos o mesmo amálgama de comicidade e elevação que transforma em emblemas de uma transcendência “coisífica” os burrinhos e perus de Cervantes e Rosa ou os papagaios de Flaubert. A poesia de Rilke está evidentemente a anos luz de distância da “prosa”, já que sua “simplicidade” resume, num lance veloz, tudo o que, na narrativa, se estende, se explica e se analisa. A prosa de Flaubert e Rosa – o gesto de deixar que as coisas se contem por si mesmas – toca, porém, tangencialmente aquele carinho contemplativo que dá à aura extremamente preciosa, distante e elevada de Rilke um toque irresistivelmente próximo e familiar.

A poesia rosiana, entretanto, contém um forte viés reflexivo e especulativo (Rosa toca esse ponto nas entrevistas com Lorenz). Para colocar de um modo simples, ingênuo e desprezioso essas inquietações metafísicas, ele precisa abandonar a forma do poema e transformar em seres palpáveis e ações os problemas abstratos de

⁶ Tanto a figura emblemática de Rilke, o Pequeno Marquês, como o Diadorim rosiano têm a qualidade onírica e irreal de um poderoso narcótico, como gotículas de um perfume intenso pairando sobre as veredas poeirentas de um sertão desalmado. Na elaboração das figuras de Riobaldo e Diadorim, Rosa desdobra de modo romanesco o núcleo lírico do poema rilkeano: a evocação da morte como ápice da intensidade amorosa e vital. A batalha que põe fim à extenuante cavalgada é uma queda e dissolução na embriaguez dionisiaca e sublime. Tanto em Rilke como em Rosa, a temática medieval é despojada de qualquer mistificação da guerra, que tão só situa o clima de exaustão física e espiritual, aquele estado de deprimente insignificância, do qual brotará, miraculosamente, um inominável encanto.

sua lírica. Isso acontece, por exemplo, com o tema-conceito do permanente fluir das águas e do cosmos, em que se desvela a admiração intensa pela natureza – e seu corolário: a sensação angustiante da perda, do abandono e da solidão. A unidade dos opostos visada pela arte rosiana já está no extremo limite do poético, colocando o lirismo no limiar da reflexão filosófica. Nesse ponto, Rosa é um excelente leitor de Heidegger, que analisa os estágios de sofisticação que transformam a poesia em reflexão, fazendo com que a poesia perca sua aura simples e popular para mergulhar no meio de expressão prosaico da novela e do romance. Pontuada por núcleos líricos e cantigas populares, a narrativa rosiana desenvolve, como círculos concêntricos, os episódios de uma ação que emana do seu centro oculto – melhor: ocultado – de intensidade lírica. Rosa toma o cuidado de mascarar esse artifício: tudo é “natural”, por exemplo, o nome “Siruiz” em *Grande sertão: veredas*. Nesse nome aparentemente sertanejo ressoa o frêmito da busca do amor perdido, tema predileto de cantigas e contos desde a Idade Média. E o leitor brasileiro, embalado na evidência de que Siruiz é um legítimo jagunço, pode não perceber o sutil jogo de máscaras que mescla, nesse nome, o popular e o erudito, o familiar e o estranho, o próprio e o outro. *Sirroohis* (pronunciado exatamente como siruiz) significa, em armênio, “meu amor” (quando uma mulher fala do seu amante-homem) e a fórmula plasmou-se numa canção popular de mesmo nome.⁷

O artifício que alia a erudição à ingenuidade popular reflete-se na própria Canção de Siruiz no romance rosiano. A escansão de seu início saudoso evoca claramente a Canção do Exílio de Gonçalves Dias (que, por sua vez, se inscreve na forma popular do verso de sete sílabas):

Urubú é vila alta,
Mais idosa do sertão:
Padroeira, minha vida –
Vim de lá, volto mais não...
 Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho beatão:
Burití – água azulada,
Carnaúba – sal do chão...

Remanso do rio largo,
Viola da solidão:
Quando vou p’ra batalha
Convido meu coração... (p. 93)

⁷ Existe, aliás, uma gravação desta cantiga tradicional (com Kathy Barbarian).

A terceira estrofe termina com um fragmento de parcela – normalmente uma estrofe de 10 versos com 4/5 sílabas em cada verso –, usada sobretudo nas pelegas e que permite alternar os ritmos da refrega, ironia e escárnio com seqüências mais líricas de contemplação saudosa e melancólica.

Os amálgamas lírico-narrativos ganham força no romance rosiano, injetando agilidade poética nos desenvolvimentos épicos e animando a alternância dos episódios de ação e contemplação. Em qualquer momento da tensão dramática, o narrador Riobaldo é capaz de parar o relato da guerra jagunça para refletir longamente sobre algum detalhe sugestivo, passando da descrição concreta da realidade física à especulação sobre suas virtualidades metafísicas. Os fatos do enredo que se deixariam “alinhar” são “coisas de rasa importância”. Toda a história parece estar voltada para uma outra ordem – rítmica, melódica, imaterial e sobrenatural –, que o olhar perspicaz entrevê no fluir das águas, nas transformações de paisagens ou lugares, no nascer, morrer e devir dos seres vivos.

Estes temas centrais da poesia metafísica renascentista ganham, na travessia de Riobaldo e Diadorim, nova vida. Riobaldo, o narrador, tece estórias sobre aquele além, aquela outra dimensão que parecia passar despercebida do jagunço Riobaldo, mas que já se anunciava nas desconfianças e inquietudes deste:

Mire veja: naqueles dias, na ocasião, devem de ter acontecido coisas meio importantes, que eu não notava [...] Mas no justo momento, me lembrei em madrugada daquele nome: de Siruiz. Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava. O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual. Mas o Garanço já tinha respondido: – “Eh, eh, ô, ... O Siruiz já morreu. Morreu morto no tiroteio, entre o Morcego e o Suassùapara, passado para cá do Pacuí...”. Do choque com que ouvi essa confirmação de notícia, fui arriando para um desânimo. Como se assim ele tivesse falado: “Siruiz? Mas não foram vocês mesmos que mataram?...”. Eu, não. Nessa vez, eu tinha restado longe por fora, na Pedra-Branca, não vi combate. Como era que eu podia? O Garanço tomava rapé. Era um sujeito de intenções muito parvas. Perguntou se o Siruiz não seria meu amigo, meu parente. – “Quem sabe se era...” – eu respondi, de toleima. O Garanço, vi que não gostou. Viver perto das pessoas é sempre dificultoso, na face dos olhos. Nem eu quis indagar o mais, certo estava de que ele Garanço não sabia nada do que tivesse valor. Mas eu guardava triste de cor a canção recantada. E Siruiz tinha morrido. Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando, toda a vida:
Olerereêe, bai-
Ana... (1976, p. 136)

O que atormenta o herói rosiano é o problema ontológico, o mistério do ser. Saber e sentir o que é verdadeira e plenamente – eis a questão de Riobaldo. E explorar o que tem valor – isto é, viver mais nas potencialidades das coisas do que no

mundo real – eis a via que permite ao jagunço Riobaldo escapar do desânimo e da monotonia da jagunçagem. Rosa traduz no idioma dos sertanejos as preocupações metafísicas das tradições oriental e ocidental. Assim, ele nos torna o sertanejo simultaneamente mais próximo e mais enigmático, o jagunço transformando-se no espe-lho no qual contemplamos, perplexos, o enigma de nossa própria condição. Esta forma de “especulação” sertaneja-e-erudita é muito próxima de uma concepção moderna e complexa da metafísica. Pensamos, por exemplo, em Strawson (1979), que concebe a metafísica como um conjunto de proposições ou verdades atemporais que, a todo momento, precisam ser retraduzidas nas linguagens do presente, isto é, nas tramas das palavras, das ações e das coisas que regem diferentes épocas e espaços.

Pois há um lastro maciço e central do pensamento humano que não tem história [...] Trata-se dos lugares comuns das concepções menos refinadas; no entanto, ainda assim é este o lastro indispensável do equipamento conceitual dos seres humanos mais sofisticados [...]. Se não há verdades novas a serem descobertas, há, no entanto, verdades antigas que devem ser redescobertas. E embora o tópico central da metafísica descritiva não mude, o idioma crítico e científico da filosofia muda constantemente. Relações constantes são descritas num idioma não-permanente que reflete o clima espiritual da época e o estilo individual do pensador. Nenhum filósofo compreende seus predecessores até o momento em que tiver repensado seu pensamento nos seus próprios termos individuais.⁸ (p. 10-11).

Esse trabalho metafísico é, por definição, interminável. Trata-se de um esforço propriamente trágico que coloca a condição humana no horizonte da incomensurabilidade do tempo e do espaço físicos com uma outra dimensão, absoluta, da temporalidade e da espacialidade. Nesta abordagem rica e autêntica do metafísico, a primeira exploração da poesia popular constitui uma etapa importante e reveladora – independentemente de que o autor a tenha considerado como malograda, proibindo a reedição de **Magma**.

⁸ For there is a massive central core of human thinking which has no history [...]. They are the commonplaces of the least refined thinking; and are yet the indispensable core of the conceptual equipment of the most sophisticated human beings. [...] If there are no new truths to be discovered, there are old truths to be rediscovered. For though the central subject-matter of descriptive metaphysics does not change, the critical and analytical idiom of philosophy changes constantly. Permanent relationships are described in an impermanent idiom, which reflects both the age's climate of thought and the individual philosopher's personal style of thinking. No philosopher understands his predecessors until he has re-thought their thought in his own contemporary terms”.

ABSTRACT

From *Magma* to *Grande sertão: veredas* and *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa follows an unusual path in the scope of Brazilian literature, abandoning modernist trends of his youth and his first work. From *Sagarana* on, his narrative attempts to reconcile modern and universal demands with imaginary and artistic models which he seems to consider the core of Brazilian identity. This is a study of shortcuts and deviations leading from poetical *Magma* to an inventive, hybrid prose, based on elements combining lyrics, essay, novel and (the German) genre *Novelle*, thus dramatizing different aspects of that complex identity. He associates national and local, scholarly and popular forms of expression, accommodating them to the rhythms of popular poetry. He thus reconciles the Brazilian way of thinking with universal poetry, metaphysics and thought.

Keywords: Guimarães Rosa; Dostoievski; Poetry; Prose; Metaphysics.

Referências bibliográficas

- PEREIRA, Lawrence. **Figurações poéticas na literatura popular nordestina**. 1995. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Cecília Meireles. Prefácio de P. Rónai. Porto Alegre: Globo, 1953.
- RONCARI, Luiz. Irmão Lélio, Irmã Lina: incesto e milagre na “ilha” do Pinhem. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 413-448, maio/ago. 2001.
- ROSA, J. Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- ROSA, J. Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ROSA, J. Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.
- ROSENFELD, Kathrin H. Gilberto Freire no imaginário de J. G. Rosa. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, Ano 3, n. 4, p. 59-75, 2000.
- ROSENFELD, Kathrin H. J. G. Rosa: o mestre do amálgama lírico-narrativo. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, n. 1, p. 11-29, dez. 1997.
- ROSENFELD, Kathrin H. Os Sertões entre ciência e ficção, entre cordialidade e intolerância. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 1, p. 151-173, 1999.
- STRAWSON, P. F. **Individuals: an essay in descriptive metaphysics**. London: Methuen, 1979.