

MODERNISMO BRASILEIRO E GUIMARÃES ROSA

Maria Célia Leonel
UNESP – Araraquara

Os vínculos entre o modernismo e a produção rosiana numa instância fulcral na obra de arte - a dimensão humana que tem relações com a representação da realidade brasileira - são aqui examinados, a partir da investigação das diferenças e semelhanças no interesse e no tratamento das relações entre indivíduos e entre cidadãos e representantes do poder.

Para a reflexão sobre o modo como o modernismo tratou essa questão, tomamos como embasamento o testemunho de Mário de Andrade em “O movimento modernista”¹ - escrito vinte anos após a Semana de Arte Moderna - veículo de uma visão ora objetiva ora subjetiva, por vezes amargurada, das conquistas do movimento.

Cuidando das três conquistas por ele levantadas como consequência do modernismo, lembra que o direito permanente à pesquisa estética é a “vitória grande” do movimento, permitindo a independência da inteligência brasileira, de modo que o artista adquira o direito a “inquietações e pesquisa”, o que não ocorria com os participantes da Semana. Todavia, tratando da “atualização da inteligência artística brasileira”, que não se confunde com a liberdade da pesquisa estética, o autor de *Macunaíma* esclarece que a “inteligência estética” se manifesta “por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte”, e considera que, quanto a esse ponto, o “movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário.” Acrescenta ainda que há em muitos dos escritores “uma antiquada ausência de realidade”. Sua geração não se comprometeu como devia com a dimensão política do homem,

¹ Andrade, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967. p. 221-246.

não se revoltou “contra a vida como está”. No final do texto, proclama: “duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem.” (p. 246)

Se o balanço de Mário pode parecer muito severo, fato é que ele não exagera muito na avaliação do primeiro tempo modernista no que diz respeito à atitude interessada frente à vida. Sua própria poesia dos primeiros tempos, por exemplo, volta-se mais contra o modo de vida burguês, satirizando determinados comportamentos e hábitos, do que contra as dificuldades e injustiças provenientes das distâncias sociais e do descaso político nacional. Não que Mário e outros modernistas desconhecessem as dores humanas, as diferenças sociais, os desacertos políticos, mas o interesse por esses aspectos é esporádico e não suficientemente aprofundado. É interessante relacionar tais conclusões a outro pressuposto caríssimo aos modernistas: o nacionalismo. No texto citado, Mário lembra que o movimento teve como base um espírito nacional novo. Ainda que as “modas que revestiram esse espírito” tivessem sido “diretamente importadas da Europa”, isso não significa que os integrantes da Semana não fossem nacionalistas, ou fossem “antitradicionalistas europeizados”. Para justificar esse fato, Mário lembra, entre outros aspectos, o movimento regionalista iniciado pela *Revista do Brasil*, o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e o urbanismo neo-colonial, o fato de *Paulicéia desvairada*, primeiro livro do movimento, cantar “regionalmente a cidade materna”.

Todavia, a leitura da produção dos modernistas da primeira hora revela que a noção de nacionalismo é tomada de maneira amplíssima, de forma que bastava a presença de elementos da vida nacional, como a paisagem tropical, a flora, a fauna, os diferentes tipos nacionais, os mitos para que a obra fosse considerada modernista. O “espírito” nacional nem sempre é detectado nesses textos, havendo mais a presença da paisagem do que das relações sociais no país, em especial nos modernistas de segunda linha como Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Ronald de Carvalho.

A dimensão mais política e social, mais amplamente humana bem como o alcance mais crítico que a prosa e a poesia da década de trinta assumem, se têm vínculos com os novos tempos da vida político-social do país, resultam também da reação à relativa superficialidade no modo de ver a realidade nacional dos modernistas dos primeiros tempos. Depois da virada que se manifesta de maneira mais superficial em Raquel de Queiroz, alcançando dimensão universal em Graciliano Ramos, é que surge a produção de Guimarães Rosa.

Como é sabido, a despeito da recepção crítica positiva e elogiosa que sua narrativa recebeu logo após o lançamento de *Sagarana*, não são poucos os que a viram e a vêem como uma literatura alienada em relação à dimensão política e social do homem e do país. Embora essa não seja a tônica da avaliação da obra rosiana, ela fez escola, baseada na idéia de que tal produção se fixa na orientação metafísica, religiosa, mítica ou alquímica mesclada com deturpações formais excessivas.

Tal maneira de ver a produção rosiana não se apaga mesmo frente a vários estudos abalizados provando o contrário, que se iniciam com Antonio Candido, passam por Walnice N. Galvão, prosseguem, entre outros, com Willi Bolle, Sandra G. T. Vasconcelos, Ettore Finazzi-Agrò. Referem-se à relação da obra rosiana com a vida brasileira, com sua história, com sua dimensão política e social. Nessa crítica, destaca-se a presença da violência, resultante de excessos do poder e também de paixões individuais. O ensaio que mais de perto trata desse tema é o de Ettore Finazzi-Agrò², em que se mostra a gratuidade da violência em momentos de *Grande sertão: veredas* e também sua inevitabilidade. Em “Meu tio, o iauaretê”, o ensaísta examina a representação do interior da violência arraigada no homem. Nessa composição, evidencia-se a

² Finazzi-Agrò, Ettore. A força e o abandono: violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001. p. 181-201

relação de cada um com aquela “alteridade medonha” que se supõe ter cancelado, mas que aflora no contato com a natureza, com nosso *habitat* primordial.

Como possível solução para essa violência, que se auto-alimenta, Finazzi-Agrò lembra o conto de *Primeiras estórias*, “Soroco, sua mãe, sua filha”, em que, pela repetição do canto sem sentido da mulher enlouquecida, a comunidade solidariza-se com o protagonista. Nesse limiar, no espaço não situado de um canto sem sentido, surge a possibilidade de escapar-se à brutalidade e o canto adquire sentido.

De nossa parte, tomamos narrativas de *Tutaméia*³ para discutir o vínculo da produção de Guimarães Rosa com essa dimensão do humano - a violência - que, em alguns momentos, tem relações com a realidade brasileira. Os contos da coletânea, normalmente, são investigados pela crítica a partir de uma de suas características mais evidentes ou de duas delas: a altíssima concentração de recursos de linguagem, vista, algumas vezes, como exagerada, e a dimensão metalingüística vinculada aos prefácios que também compõem o livro. O tom mais leve das composições em relação à produção anterior devido, em parte, à ampliação da presença do humor, é outro dado que tem mobilizado os críticos de *Tutaméia*. Isso, entretanto, não elimina a ênfase na violência e na marginalidade refletida no livro que, como na obra rosiana em geral, não deriva apenas da vontade individual, ou da violência entranhada no homem, mas tem a ver com a vida político-social do país.

Em *Fórmula e fábula*, Willi Bolle⁴ analisa as narrativas desse livro, apontando nelas o fato de o protagonista ser acossado por dificuldade, ameaça ou desgraça que correspondem às seguintes variantes: “assassinato, acusação ou tentativa de assassinato”, “opressão ou situação problemática da mulher”, “amor não correspondido ou adultério”, “pobreza, fome, abandono”.

³ Rosa, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

⁴ Bolle, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 114.

Veja-se que a violência está presente no enunciado de pelo menos três variantes. O ensaísta divide os textos de acordo com o núcleo narrativo também em quatro grupos, referentes às maneiras como o protagonista responde à situação que o encurrala: resignação; reação e vitória em consequência de suas qualidades como “astúcia, tenacidade, força, etc” (p. 116-133); recorrência à imaginação que se transforma em realidade e recorrência à imaginação, mas a realidade não se modifica.

A violência explícita faz parte do núcleo da ação em, pelo menos, dez histórias, número bastante significativo para as quarenta narrativas de *Tutaméia*. Quanto a esse ponto, em primeiro lugar, chama a atenção o grande número de assassinatos. Em especial – e é por onde iniciamos nosso exame das narrativas – há aquelas que têm a ver com a existência de um valentão, ainda que ele não seja o sujeito das mortes relatadas, na verdade, ocorre o contrário, mas tais mortes resultam do perigo fatal que representam. O fato de tais figuras dominarem o arraial, como já se via em “Corpo fechado” de *Sagarana*, indica a inexistência ou a ineficácia da polícia e da justiça, de modo que os cidadãos encontram-se à mercê da brutalidade caprichosa desses facínoras. Tais contos revelam, a um tempo, a manifestação do mal individualmente praticado por personagens, e ainda as causas políticas e sociais que permitem que ela ocorra de modo descontrolado, pela inexistência de empecilhos a sua efetivação. O valentão impõe sua des-ordem no arraial e, à população, só resta conviver com isso. A consequência da falta da ação do estado é o impedimento, para os habitantes dos arraiais, do exercício da cidadania.

Se a personagem sobrevive ao ataque do valentão local, matando-o, tem que fugir e esconder-se, uma vez que não pode contar com a proteção da polícia para não ser morto pelos parentes do valentão nem com a justiça para provar que matara em legítima defesa. Nesse caso,

podemos citar “Droenha”, em que Jenzirico, “por própria justa defesa”, é obrigado a abater a tiros Zêvasco, o “tranca-ruas”. Refugiado, topa com todo tipo de dificuldade e sofrimento, até acabar nu, chorando “com vergonha da solidão” e confessando o crime aos gritos. O desenlace mostra-nos que Zêvasco não morrera, mas, posteriormente, foi morto pelo “sujeito sandeu”, que vestia as roupas do protagonista e que foi assassinado pelo irmão do valentão.

Essa narrativa é irmã da “Estória n. 3”, em que Joãoquerque mata Ipanemão, o valentão do momento. Destacam-se no texto as vicissitudes e sofrimentos por que passa o protagonista, preparando-se, sem o saber, para ter coragem de matar Ipanemão. No final, vê-se que o valentão não estava ameaçando sua namorada, como ele pensara.

Em ambas as histórias sublinham-se enganos: no caso de “Droenha”, o assassino que não foi e que, de algum modo, acabou sendo, já que o sandeu vestia suas roupas. Em “Estória n. 3”, o valentão que morre antes da hora, pelo medo do protagonista. Tais circunstâncias fazem com que o leitor não se dê conta da violência que gera o núcleo da ação, em especial, porque o tom não é trágico em nenhuma das narrativas, beirando mais o tragicômico, sobretudo, no caso da história de Joãoquerque.

Em “ – Uai, eu?”, Jirimulino trabalha para um médico que diz esperar que a lei e Deus o livrem de três inimigos. Mas, como diz também: *“Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente... e, com recibos, pagam...”* (p. 179), Jirimulino pega a “idéia de que” e mata os três “miasmas”. É condenado, mas o patrão o ajuda “a baixar a pena”. O tom aqui é leve, não há sofrimento, mas vê-se que a noção de que, para acabar com valentões, é necessário assassiná-los está arraigada.

Todas essas histórias vinculam-se claramente a valentões abatidos para evitar que matassem, sem que a polícia ou a justiça interfiram nesse processo, sua ação só se manifestando depois do fato acontecido.

A história de assassino morto por tiro pode ser rastreada ainda em “Vida ensinada”, embora não sendo seu único centro. Nela um vaqueiro torna-se culpado pela morte de outro, “perseguido criminoso”, porque a arma que dele recebera cai e dispara. Sarafim escapa da cadeia com a ajuda do patrão. O fato de a morte do criminoso ter ocorrido por acidente revela que, de outro modo, a despeito de ser perseguido, não seria alcançado pela polícia.

Em “Intruge-se”, Ladislau, chefe de vaqueiros, descobre quem matou um deles e o mata. São dois assassinatos, um em reparação ao outro, uma forma de justiça, onde ela talvez fosse inexistente ou lenta. Se tornarmos a “Antiperipléia”, primeira composição da coletânea, vemos que sua motivação é também um assassinato: o guia do cego é acusado de tê-lo matado.

“Quadrinho de estória”, por sua vez, traz o protagonista preso, porque matou a mulher num instante de ciúme. Mesmo numa narrativa como “Hiato”, em que o destaque principal é o engano - o ser que não é: o touro terrível, na verdade, um “marruás manso” - há menção à violência. À pergunta do “vaqueirinho” sobre o homem que tinha matado seu pai, o velho retruca *“Idéio que acabaram também com ele, até pedras do chão obram as justiças.”* (p. 63) A justiça humana andando escassa, aguarda-se a das pedras.

O assassinato de Drepes em “Como ataca sucuri”, só não acontece em virtude de sua astúcia e coragem. Seus anfitriões, aparentados na maldade ao tio iauaretê, querem matá-lo para roubá-lo.

Em “Barra da vaca”, Jeromoavo, traído e odiado pela família, é acolhido em Barra da Vaca, mas inventam que ele era jagunço, embebedam-no e o levam para a outra margem do rio. A possibilidade fantasiosa de ser ele um homem violento, leva à brutalidade com que é tratado.

Guimarães Rosa não deixa de lado as mulheres envolvidas com crimes. O outro lado do protagonista de “Quadrinho de estória” está em Elpídia de “Estoriinha”, a mulher assassina que prefere o cunhado mais moço ao marido. O sofrimento é do irmão mais novo, primeiramente

pelo remorso, depois pela saudade da cunhada e, finalmente, por saber-se ligado a ela de maneira irremediável, “livre ou entregrades”. Já que se fala em mulher e assassinato, vale lembrar a matadora dos Lopes para livrar-se da brutalidade deles em “Esses Lopes”. No entanto, a viúva de quinze anos de “Arroio-das-antas”, não é menos vítima de um tipo de violência, a do preconceito, que a expulsa para um lugar afastado onde só moram velhos e “secas velhinhas”, porque o irmão dela matara seu marido que a desdenhava, rivais no amor de uma mulher, e por não ter filhos: “Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada ao mal, refandada.” (p. 18) Lá, “Sofria, sofria, enquanto a noite.” e “O delicado sofrimento, breve como uma pena de morte” acomete-a, antes do final de Cinderela.

Sinhá secada, a desventurada de quem tomam o filho porque “procedera mal”, é também vítima do preconceito e da maledicência que ronda as histórias. É com essa narrativa que queremos iniciar um diálogo com o texto de Finazzi-Agrò que, para mostrar as possibilidades de solução para o mal, remete a uma história de Guimarães Rosa em que a violência não está presente. Em *Tutaméia* vemos que, nas narrativas cujo núcleo ou margem trata da violência, se, em algumas, o mal é irreversível, outras trazem em si mesmas a solução para a violência e a brutalidade. Sinhá secada, embora isto não retire o sofrimento sem descanso da mãe de quem lhe tiram o filho, conta com o apoio de Quibia “às vezes adivinhadora”. Contudo, em outras composições, esse fato manifesta-se de modo mais explícito, ainda que canhestro. Trata-se do final em que tudo se ajusta e que, justamente, dá margem a interpretações dos contos como produto de alienação, fugindo à verdade da vida. Temos, nesse caso, soluções mágicas como a de “Arroio-das-antas”, que faz de Drizilda uma cinderela do sertão; soluções atreladas ao desfazimento de engano como em “Droenha”; soluções advindas da coragem súbita ou permanente da personagem, como em “Estória n. 3” ou em “Como ataca a sucuri”; soluções que

transformam a vida na prisão em tempo de reflexão como em “Quadrinho de estória” e “ - Uai, eu?”.

Nada disso, entretanto, elimina o fato de que nessas narrativas a truculência é nuclear, de que os sem-direito padecem face aos “direitos” daqueles que, de diversas maneiras, se investem de algum tipo de poder, usando e abusando da brutalidade e da violência. Nesse ponto é que podemos distinguir a produção rosiana daquela dos modernistas da Semana. Ainda que Guimarães Rosa não tivesse como programa a preocupação com a vida político-social do país, seu compromisso com o homem em sua acepção mais profunda, com a terra em que viveu, impedem-no de criar de modo alienado, de eximir-se de revelar o ser social de uma determinada região. Mas essa revelação, feita de tal modo que permite sua universalização, é, de algum modo, decorrente dos esforços dos modernistas da Semana e daqueles que os seguiram.