

# A DIMENSÃO ESTÉTICA DAS CULTURAS BRASILEIRAS

Larissa Thomaz Corá<sup>1</sup>

## RESUMO

A presente reflexão analisa duas narrativas de Guimarães Rosa, *Cara-de-Bronze* e *O recado do morro*, a partir do agregamento da voz musical às suas tessituras para, assim, verificar de que modo o substrato cultural é utilizado como mediação da dimensão estética na obra rosiana, cuja profusão de palavras, cria uma *terceira cultura*, derivada de outras duas, a popular e a erudita. Para tanto, a abordagem parte das ideias de Alfredo Bosi sobre dialética cultural, condensadas em *Dialética da colonização* (1992) e *Céu, Inferno* (2003), cuja síntese circunscreve a relação das culturas sociais na criação cultural-literária brasileira.

**Palavras-chave:** cultura, canção, guimarães rosa.

## Palavras-cantigas rosianas

Alfredo Bosi, um dos maiores professores e investigadores da literatura brasileira, tem como base de seu pensamento crítico a compreensão das contradições, das oposições dramáticas; ou seja, da dialética cultural presente nas obras literárias. Por isso mesmo, segundo ele, o correto é justamente admitir o plural, pensando, assim, em culturas, já que em todas as instâncias, seja social, cultural, seja política ou ideológica e, inclusive, estética, há sempre a co-ocorrência de linhas de pensamentos, uma hegemônica e dominante, e outras mais fracas e de resistência; mas nunca há uma única e coerente diretriz.

Deste ponto de vista decorre sua vasta pesquisa em literatura, filosofia e, o que aqui interessa mais de perto, em literatura brasileira, cuja base, por natureza, devido ao nascimento do Brasil como colônia, é dialeticamente plural. Segundo o pesquisador, em

*Dialética da colonização:*

Se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos

---

<sup>1</sup> UNESP/IBILCE. Profa. Doutoranda. E-mail: larissa.cora@terra.com.br

falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna (1992, p. 308).

Tais polos culturais relacionam-se de maneira conflituosa, às vezes, harmoniosa, em outras, mas sempre dialeticamente, e marcam, assim, as variadas realidades – socioeconômica, sociocultural e estética – caracterizadoras dos contrastes – dominantes, letrados, mais evidentes, e dos *submersos* – da dinâmica cultural da sociedade. Essa relação geralmente ocorre de maneira desigual, já que

[...] a cultura erudita [...] ou ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo, de que está, em geral, distante, ou debruça-se, simpática, interrogativa, e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico, vital, em suma, diverso e oposto à frieza, *secura* e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária. A cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem. Desse contacto [sic] podem nascer frutos muito diferentes entre si, e que vão do mais cego e demagógico populismo, que é a má consciência estertórea do elitismo básico de toda sociedade classista, à mais bela obra de arte elaborada em torno de motivos populares, como a música de Villa-Lobos, o romance de Guimarães Rosa, a pintura de Portinari e a poesia negra de Jorge de Lima. Para entrar no cerne do problema, só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa (1992, p. 319-320).

Essa relação amorosa de que fala Bosi realiza-se ao largo da obra de Guimarães Rosa, na qual se engendra um universo sertanejo, com uma gama de personagens de raízes fincadas na cultura popular – vaqueiros, jagunços, e tantos outros –, pois, “o que o cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só o conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino” (BOSI, 2003, p. 36). Por intermédio desse mecanismo de criação, os textos rosianos dão a conhecer seu universo a partir de uma focalização outra, a da cultura popular, mediada, porém, pela cultura erudita, o que “[...] cria no leitor de Rosa o efeito estranho de uma

pessoa refinada e alusiva que fosse guiada por um olho... sertanejo”, sensação gerada por uma “[...] superposição de pontos de vista” (BOSI, 2003, p. 36).

Tal universo, mediado, como já dito, pela palavra, enraizada, por sua vez, na cultura erudita, surge como cerne de uma outra cultura, com raízes na percepção e na experientiação de uma dimensão poética, cuja realização se dá por meio de um verdadeiro *corpo de baile* de palavras: das mais diversas línguas, dos mais diversos dialetos brasileiros, além de incontáveis sons inusitados e apócopos criativas, que, assim, dá origem a uma língua híbrida – a de Rosa (fato incansavelmente investigado em sua fortuna crítica) –, aquela gerada pelo fato de que “o escritor teria preferido pôr-se à escuta das vozes singulares que saem da boca dos viventes sertanejos, tomando-as por inspiradas, belas e verdadeiras em si mesmas” (BOSI, 2003, p. 35).

Essa profusão de palavras, amalgamadas pelo cimento da poesia, cria uma *terceira cultura*, derivada das outras duas, a popular – arcaica, medieval, idealista, surreal, poética – e a erudita – moderna, pagã, realista, cartesiana, romanesca –, cuja mescla se dá de maneira dialética, uma vez que “[...] a sua narrativa, que parece a tantos ardidamente moderna e até mesmo experimental pela ousadia das soluções formais [como é o pensamento deste estudo], realiza, com as artimanhas da linguagem, uma nova tradução do pensamento arcaico-popular” (BOSI, 2003, p. 37) a partir de procedimentos artísticos que levam as obras rosianas a se realizarem como metáforas do próprio fazer artístico.

Ao cifrarem duplos estéticos, as obras do autor, ao mesmo tempo em que oferecem um plano temático, oferecem também um simbólico, um mítico e um poético, de modo a apresentarem a concepção de um universo social – o popular, do Sertão – até então desconhecido do universo letrado, mas que, a partir deste mesmo universo – o erudito, da palavra – é transformado em universo mítico da criação, que, por sua vez, o transforma em poesia.

Para concretizar a ideia do duplo estético, anteriormente apontada, este estudo analisa duas narrativas de *Corpo de Baile*, *Cara-de-Bronze* e *O recado do morro*, na medida em que ambas agregam a voz musical à suas tessituras como instrumento mediador da revelação do enigma instaurado, tanto para os personagens, quanto para o leitor das obras, o que as identifica na perspectiva metalinguística da busca do fazer artístico enquanto tal.

*Cara-de-Bronze* é uma das narrativas mais experimentais de João Guimarães Rosa por apresentar uma arquitetura textual construída sobre variadas camadas discursivas que movimentam substratos culturais implícitos e explícitos – relacionados tanto à cultura ocidental, como, por exemplo, o medievalismo e a tradição literária da novela de cavalaria (além desta cultura letrada, também há o substrato da cultura iletrada), quanto à cultura oriental, como os upanishades indianos citados em forma de nota de rodapé –, e que performatizam, por meio de revelação e ocultação, seus mecanismos constitutivos.

Seu caráter multifacetado é tal que ainda é passível de problematização a inscrição dessa narrativa em um gênero (ou forma narrativa) definido, pois nela há rastros dos três grandes gêneros – o Lírico, o Épico (narrativo) e o Dramático – e, ainda, dentro de cada um, outras pistas que levam à percepção de variadas formas, tanto do poema, da cantiga e do cantar de gesta, quanto da epopéia, do conto e da novela; e mais ainda, do teatro e do cinema.

Por sua vez, *O recado do morro*, mantém a movimentação do substrato cultural relacionado às culturas popular e erudita, a ambiguidade entre conto, novela, também carrega características próprias do poema e da cantiga, e estabelece uma inter-relação com o código musical. Além disso, a estrutura da busca alicerça tanto o enredo, quanto o *meta-enredo*, na medida em que os personagens buscam descobrir o recado, bem como o leitor busca decifrar o enigma da canção, da poesia, articulada como instrumento mágico do conhecimento. Essa centralização na questão filosófico-artística da busca revela a dualidade essencial das obras, sua fundação alicerçada em dois suportes: um arcaico e outro moderno, percebidos na tradição literária e na experimentação discursiva.

Tais narrativas são classificadas por Rosa, em *Corpo de baile*, juntamente às outras narrativas da obra, de *poema*, no primeiro índice, e de *conto* e *parábase*, no segundo, singularidades que indiciam a agudeza da reflexão articulada sobre a multiplicidade de sentidos da linguagem artística, uma vez que, a depender do olhar, variados enigmas são suscitados. Sobre essa relativização de conceitos, tidos como definidos, Paulo Rónai, em artigo publicado quando do lançamento do livro e inserido na edição comemorativa dos 50 anos da 1ª edição de *Corpo de baile*, no volume intitulado *Sobre a obra*, comenta que

[...] serão poemas, enquanto todas [as narrativas] trazem significações subjacentes. A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico: ao subordinar os primeiros ao título de ‘parábase’, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isto posto, ainda será mister decifrar essa mensagem (2006, p. 21).

Tal mensagem pode ser decifrada a partir da essência do poético, cuja reflexão remete ao princípio de autossuficiência da linguagem poética, pois, assim como “[...] o poema [...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente, e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e recria” (PAZ, 1976, p. 12-13), as narrativas em questão também se engendram dessa maneira. A partir de tal funcionamento estético é possível ler as obras como poemas ou, no mínimo, narrativas poéticas.

Compreendida assim, *Cara-de-Bronze*, ainda que menor em extensão e aparentemente mais simples, fulgura como narrativa experimentalmente cifrada acerca de um enigma, a poesia, e seus diversos aspectos, tais como o sagrado, o mágico e a criação poética. Assim, ainda segundo Paulo Rónai, “[...] o menor e o mais difícil dos três ‘contos’, em que se multiplicam as armadilhas, e os contornos de uma história são apenas esboçados [...]” (2006, p. 26), movimentada a língua, a cultura, a tradição literária, a própria literatura e a arte, de maneira a enfatizar tais códigos como coreógrafos das palavras-signos-bailarinos, que dançam harmoniosamente e, dessa maneira, estabelecem-se como um corpo de baile capaz de mobilizar toda a transcendência estética latente da linguagem. Ao explorar o conteúdo em diálogo com a forma, evidencia o substrato poético da narrativa.

Já *O recado do morro*, compreendida como concretização da experimentação com a sensibilidade musical (artística), ao colocar a loucura, a inocência e o dom artístico como fontes do saber absoluto, figura em *Corpo de baile* como uma espécie de metatexto para a compreensão dos outros textos da obra (como guia, prefácio), uma vez que deixa mais nítidas as relações estruturais – pautadas na busca do absoluto por meio da percepção, da sensibilidade e da arte (instrumento de mediação entre homem,

sagrado, mítico e poético) – que compõem a obra. Tal nitidez é entrevista devido à composição da música, pois, segundo Rónai,

Em “O recado do morro”, testemunha-se a gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica. Brotada de um germe cído no perturbado espírito de um louco, alimentada e desenvolvida pela colaboração ocasional de outros lunáticos, acaba nas mãos de um bardo popular que lhe dá forma e sentido. A viagem da comitiva e o nascimento da canção operam-se simultaneamente, e a conclusão desta prefigura o fim trágico daquela. Um recado infralógico da atmosfera e da paisagem trasmuda-se em verso através da cooperação de uma sequela de anormais, de senso embotado mas de sentidos apurados (2006, p. 25-26).

Justamente devido a essa trajetória *infralógica* do recado ficcional é que a narrativa acaba por funcionar como mensagem *supra-lógica* ao leitor de *Corpo de Baile*, já que o guia por uma viagem em busca dos sentidos mais profundos da concepção artística da obra, qual seja, o desentranhamento da sensibilidade e da percepção, possível a partir do pensamento artístico, único caminho para a decifração do enigma da vida.

Além desse aspecto, os loucos aparecem como uma voz profética, responsável por *traduzir* as palavras que vêm da natureza em mensagem divina, sagrada – a profecia em si mesma. Mas, justamente por tal recado ser supra-sensível, metafísico, há a necessidade de outras percepções, que não sejam aquelas calcadas na lógica racional cartesiana, *terra-terra*, e sim baseadas em percepções da sensibilidade mítica, o que, uma vez mais, retoma o poético como caminho de leitura.

No *palco* poético da obra, cuja urdidura textual sobrepõe narrativas primitivas, de substrato medieval, a tradição da novela pautada na viagem-busca, a outras narrativas, modernas, de substrato experimental, a inovação da inter-relação de discursos artísticos, atuam, conseqüentemente, *arqui-narrativas* articuladas pela transmutação da cultura erudita, a palavra poética, em cultura popular, o universo sertanejo, processo esse particularizado, aqui, nos repentes (canção) que, a sua vez, espelham as antigas trovadorescas.

Dessa maneira, tal sobreposição dialética reorganiza polos aparentemente paralelos de modo a torná-los complementares e intrínsecos ao fazer artístico, ao

mobilizar o eixo literatura *versus* literatura justamente por meio da articulação do arcaico com o experimental, cujo resultado é a ficção da ficção, pois a perspectiva rosiana é a mítica, de “formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível – a maneira de um sujeito procurar explicar o que é” (ROSA, 2009, p. 31) aquilo que não compreende de maneira lógica.

Tais narrativas, portanto, percorrem a trajetória da atualização da cultura por meio do rito de criação estética, ao atualizarem a Literatura numa constante viagem em busca do absoluto, de conhecimento: a narrativa tradicional de busca do sagrado transcodificada em narrativa moderna de busca do fazer artístico. Este movimento, assim, se realiza como metáforas da própria ânsia artística, já que a “[...] consciência perplexa da alteridade dispersa na Natureza, que só recebe algum sentido quando reduzida a rumo, a rota, a sequencia de rastros conhecidos, senda capaz de levar a um termo [...]” (BOSI, 2003, p. 45).

Dentre as variadas perspectivas discursivas constitutivas das narrativas em foco, há a da intersecção com a música, que se dá a partir das cantigas edificadas como chaves de decifração dos enigmas lançados ao longo das obras, pois, tanto em *Cara-de-Bronze*, quanto em *O recado do morro*, um dos procedimentos de produção de efeito lírico é a inter-relação da linguagem com outros códigos, tanto artísticos, quanto não artísticos.

Cabe notar que tal relação inter-códigos traz às obras uma outra linguagem também do campo das artes, o que reforça a ideia de que este é o único capaz de promover a percepção de maneira plena, de modo a possibilitar uma atitude fenomenológica por parte dos personagens e também do próprio leitor, uma vez que ambos, em seu processo de espelhamento, são impelidos pelos textos e, mais particularmente, pelo ato enunciativo musical, a adensar sua percepção do entorno, seja este o Sertão, como plano simbólico, seja esta a obra, como plano estético, respectivamente.

Tal procedimento acrescenta o discurso musical como um dos veiculadores da *verdade*, ao colocar a música como possibilitadora do reencontro do homem com a sua verdade, a sua essência, ou, com o que lhe é caro ou fundamental. Essa *verdade* transcodificada em canção traz em si a chave para a descoberta do *quem das coisas*, buscado por Velho, em *Cara-de-Bronze*, de seu próprio destino, buscado por Pê-

boi, em *O recado do morro*, e, ainda, da decifração/fruição buscada pelo leitor no ato da leitura. Estas buscas lhes valem a vida ou a morte, literalmente, para os personagens, e simbolicamente para o leitor, em uma dimensão filosófica onde tal ente ocupa uma posição de questionador da realidade, uma vez que, segundo o próprio Rosa, “[...] *tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza [sic]*” (2009, p. 213).

A partir de variados momentos no enredo das obras, é possível perceber tal construção plural da(s) realidade(s) e da verdade(s), pois, sempre que a narração chega a um impasse, ou a uma aparente impossibilidade cognitiva, a canção instaura-se como mediadora da resolução do nó discursivo, já que a compreensão de sua mensagem estrutura-se como ponte entre o incognoscível e o cognoscível – ao transcodificar o racional em sensível –, o que acaba por proporcionar a chave do conhecimento, tanto aos personagens, quanto ao leitor:

[...] A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou assistiam por ali, animados esturdidamente. [...] Devagar discutiam. Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder. Da varanda, alguém tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando. Experimentava:

*Buriti —minha palmeira?  
Já chegou um viajor...  
Não encontra o céu sereno...  
Já chegou um viajor...*

E achava o fácil:

*Buriti, minha palmeira,  
é de todo viajor...  
Dono dela é o céu sereno,  
dono de mim é o meu amor... (Cara-de-Bronze, p. 108-109).*

O violão do Laudelim já desestremecia, ah, pinho assim na mão, prosa que é um reinado [...] Que é que ele cantava? [...] Ah, ele estava de grandarte! Agora, bom de já bebido, retomava o violão, desrasgava, trazia as cordas, principiava aquela trova tão formosa, canto retardado, que pespegava só: ...*Serra, serra – serrania...* – dizendo a refrém. Ave de aprazível, aquilo geava (*O recado do morro*, p. 93).

Inseridos, assim, nesse contexto, caso o Velho não despertasse para o *quemdas coisas*, morreria pela própria ignorância do enigma, pois lhe faltariam a descoberta de seu passado e sua absolvição com relação aos fatos acontecidos. Já Pê-boi morreria literalmente, pois não conseguiria se desvencilhar da emboscada que lhe havia sido armada; e o leitor, por sua vez, não despertaria para os verdadeiros sentidos das obras. Ou melhor, não perceberia o texto em sua multiplicidade de textos e seus consequentes meandros significativos, responsáveis por gerar, ao menos parcialmente, a decifração dos enigmas esboçados: Ser, vida e poesia.

Interessante é que a canção, da maneira como construída nas obras, é também, por sua vez, resultado de uma mescla de culturas – a erudita, advinda da poesia medieval, e a popular sertaneja, dos repentes –, e que, por isso mesmo, pontua os acontecimentos por si mesma, como se narrasse as histórias a partir de outra focalização, calcada em uma dimensão perceptiva, cuja particularização discursiva cria, dessa maneira, tanto cenas dramáticas – ao *dialogizar* a verdade –, quanto dialéticas – ao contrapô-las –, a uma só vez; o que reafirma a *necessidade* de trilhar caminhos outros na busca do conhecimento. Nas palavras de Rosa,

*‘Serão essas [narrativas] – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só as lê por tortas linhas [...] Veja-se Platão, que nos dá o ‘Mito da Caverna [sic]’ (2009, p. 30).*

Tal *dramatização musical* (cuja intertextualidade com o gênero dramático é nítida) dos acontecimentos narrativos é, também, uma metáfora da mistura da cultura erudita com a popular em suas diferentes formas de representação simbólica – a literatura de tradição épico/romanesca e a de tradição oral/poética. Por isso, quando se lê, tanto em *Cara-de-Bronze*,

*O vaqueiro Tadeu: ... Querida era que se achasse para ele o quem das coisas!*

A VOZ DO VIOLEIRO:  
*Buriti, buritizeiro,  
com palma de tanta mão:*

*uma moça do Remeiro  
contratou meu coração...* (p. 141)

Quanto em *O recado do morro*,

[...] Sem aprender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz das pedras das palavras [...] ( p. 98).

Percebe-se que a mensagem advém de um universo sensorial, cuja decifração é alcançada somente a partir de uma percepção fenomenológica das culturas: de um lado, a popular, edificada na oralidade, e, de outro, a erudita, urdida na enunciação da escrita.

Desse modo, os cantadores, a partir de sua sensibilidade, surgem como figuras cuja atuação se aproxima a do vate, ou do oráculo dos mitos sagrados, na medida em que metaforizam, através da sagacidade dos narradores, a busca do conhecimento por meio não mais do sobrenatural, mas do metatextual:

*O vaqueiro Cicica*: esse um? É cantador, somentes. Violeiro, que se chama João Fulano, cognominado “Quantidades”...Veio daí de riba, por contrato.

*Linhô Ti*: Contrato p’ra cantar? [...]

[...] O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece tirar de-juízo [...].

*O vaqueiro Mainarte*: Diverte com os sentimentos velhos, todos juntos. Vai rastreando... (*Cara-de-Bronze*, p. 113-115)

“[...] Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim – que dava com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nuvejava. Nunca se sabia de seus porfins. Ainda, ainda [...]” (*O recado do morro*, p. 87).

Assim acontece em *O recado do morro*, quando Laudelim, o violeiro-cantador, percebe que a mensagem veiculada por meios estúrdios, a fala de dois loucos do povoado, é alguma coisa importante, que deve ser fixada e passada aos outros personagens, o que ele faz imediatamente, ao traduzi-la em música:

[...] Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alucinou ainda mais. Cáque não esperava, ele propunha assim desses esquisitos. Ave, matutava. E mesmo, quando o Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, ele

entreprou, asseado, pé no ar. – “Isso é importante!” – disse. E pendurou cara, por escutar mais. “[...] Um danado de extraordinário!”

[...] Se sentou debaixo do itapicurú, temperava o violão, apalpou as cordas [...]. Relou as cordas, ponteando, silamissol cantava. Arrastou um rasgado [...]. (p. 87)

Nos entres dos pés-do-verso, o Laudelim dava um acompanhamento doce, de contraste, em diz pim-pim, feito os passarinhos madrugados. Aquela estória era terrível! (p. 97).

Semelhantemente a esta passagem, ao longo de *Cara-de-Bronze* o cantor contratado pelo Velho traduz em música os sentimentos e os mistérios que envolvem a viagem de Grivo:

— Mas foi buscar alguma coisa. Que é, então, que ele foi trazer?  
CANTO:

*Meu boi chitado cabano  
casco duro dos Gerais,  
vai caçar água tão longe  
em verdes buritizais... (p. 147).*

[Grivo] Na beira de um buriti – onde esbarrei – entristeci e quase esmoreci...

CANTO:  
*Meu boizim pinheiro branco  
penas compridas demais:  
de ir beber água tão longe,  
nas veredas dos Gerias... (p. 148).*

Tal vaticínio é o responsável por estabelecer nas obras sua dupla instância enunciativa: a narrativa propriamente dita, em que o mistério do enredo pode ser desvendado, e a estética, em que o mistério poético pode ser entrevisto, já que as canções falam ao mesmo tempo da *estória* e da *meta-estória*; ou seja, do desenrolar da narrativa e da construção textual. Assim, esse duplo estético, criado pela inserção das cantigas, funciona como mecanismo de adensamento da percepção, ao marcar de modo icônico, e, conseqüentemente, perceptível, a poesia enquanto efeito significativo, tanto como fundamento basilar da arte, quanto como olhar essencial em direção à vida (pois somente ao decifrar as músicas, a poesia, os personagens libertam-se de suas tragédias particulares), ao preconizar o fado narrativo.

A música figura neste bailado rosiano, portanto, como potencialidade de transcendência poética estabelecida a partir das inter e intrarrelações culturais possíveis, mediadoras, por sua vez, do efeito estético almejado: idealização do Sertão enquanto plano simbólico, e engendramento do lirismo, enquanto plano estético. Duplo estético este responsável por dar o recado das palavras-cantigas e revelar o fado textual:

*O Cantador: canta:*

*— Vaqueiro, não me pergunte  
se é aqui que eu quero bem...  
Minha mãe já me dizia:  
quem ama destinos tem...*

*Boiada que veio de longe,  
olerê-olerê, ô-le-rá...  
Êê-ô-eh-ô-êê...ê —  
E-cou — ...— eê-uôôô...*

*A moça diz ao vaqueiro  
Pra recontar a boiada:  
A moça disse ao vaqueiro  
— Reconta bem os seus bois...  
E-ô-eeêê...*

*A moça viu o vaqueiro  
deu adeus com a linda mão.  
Alecrim da beira d'água  
disse adeus com a linda mão...*

*A moça disse ao vaqueiro  
— Boiada p'r' adonde vai?  
Alecrim da beira d'água  
são os pastos do meu pai...*

*O vaqueiro respondeu  
pondo a mão no coração.  
Alecrim dos altos campos  
pôs a mão no coração...*

*O vaqueiro disse à moça:  
— Vai ficando, eu vou seguindo.  
Alecrim dos altos campos  
no rumo do seu caminho...*

*Ôi...  
no rumo do seu destino...  
Ôi...  
Boi berrando, o chão sumindo...*

Ôôôi...

(*Cara-de-Bronze*, p. 132-133).

*Quando o Rei era menino  
já tinha espada na mão  
e a bandeira do Divino  
com o signo-de-salomão.  
Mas Deus marcou seu destino:  
de passar por traição.*

*Doze guerreiros somaram  
pra servirem suas leis  
— ganharam prendas de ouro  
usaram nomes de reis.  
Sete deles mais valiam:  
dos doze eram um mais seis...*

*Mas, um dia, veio a Morte  
vestida de Embaixador:  
chegou da banda do norte  
e com toque de tambor.  
Disse ao Rei: — A tua sorte  
pode mais que teu valor?*

*— essa caveira que eu vi  
não possui nenhum poder!  
— Grande Rei, nenhum de nós  
escutou tambor bater...  
Mas é só baixar as ordens  
que havemos de obedecer.*

*— Meus soldados, minha gente,  
esperem por mim aqui.  
Vou à Lapa de Belém  
pra saber que foi que ouvi.  
E qual a sorte que é minha  
desde a hora em que nasci...*

*— Não convém, oh Grande Rei,  
juntar a noite com o dia...  
— Não pedi vosso conselho,  
peço a vossa companhia!  
Meus sete bons cavaleiros  
flôr da minha fidalguia...*

*Um falou para os outros seis  
e os sete com um pensamento:  
— A sina do Rei é a morte,  
temos de tomar assento...  
Beijaram suas sete espadas,  
produziram juramento.*

*A viagem foi de noite  
por ser tempo de luar.  
Os sete nada diziam  
porque o Rei iam matar.  
Mas o Rei estava alegre  
e começou a cantar...*

— *Escuta, Rei favoroso,  
nosso humilde parecer:*

.....' (O recado do morro, p. 94-95-96).

## Referências

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RONÁI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 19-27.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

## LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LAS CULTURAS BRASILEÑAS

### RESUMEN

Esta reflexión analiza dos narrativas de Guimarães Rosa, *Cara-de-Bronze* y *O recado do morro*, teniendo en cuenta el añadir de la voz musical en sus construcciones para, de ese modo, verificar de qué modo el substrato cultural es utilizado como mediación de la dimensión estética en la obra rosiana, cuya profusión de palabras, crea una *tercera cultura*, derivada de otras dos, la popular y la erudita. Para eso, el abordaje parte de los conceptos de Alfredo Bosi con relación a la dialéctica cultural, condensadas en *Dialética da colonização* (1992) y *Céu, Inferno* (2003), cuya síntesis circunscribe la relación de las culturas sociales en la creación cultural-literaria brasileña.

**Palabras-clave:** cultura, canción, guimarães rosa.

Recebido em 25/03/2013.

Aprovado em 14/05/2013.