

## ***Magma*: as origens de Guimarães Rosa\***

Luiz Cláudio V. de Oliveira\*\*

RESUMO: Leitura de *Magma*, de Guimarães Rosa, com o objetivo de indicar a presença de temas, fragmentos, personagens, expressões e recursos estilísticos ali existentes, em outros textos do autor, cronologicamente posteriores.

Na verdade, não se sabe onde começou Guimarães Rosa. Ele é como o São Francisco, cujas origens estão em muitas veredas, em inumeráveis olhos d'água, em todos os riachinhos que são conforme o riacho Sirimim, que “nasce junto com o mel das abelhas”. Talvez Guimarães Rosa tenha começado com Cordisburgo e sua Maquiné profunda, talvez tenha começado em Minas, que para ele era “patriazinha”. Como não sabemos, vamos dizer que Rosa começou em *Magma*, palavra definida pelo Aurélio como “Massa natural fluida, ígnea, de origem profunda, e que, ao esfriar-se, se solidifica, originando a rocha magmática”, ou como “Matéria espessa que fica depois de se espremer uma substância” (AURÉLIO, 1975:872). Massa de origem profunda ou matéria espessa que fica, qualquer das acepções caracteriza Rosa e sua obra, nos dando sua origem e sua evidência,

---

\* Recebido para publicação em maio de 2000.

\*\*Professor do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.

“os cimos — onde a montanha abre asas — e as infernas grotas abismáticas, profundíssimas”, “...despenhadeiros e crevassas- grotas em tremenda altura” (ROSA, 1967:81), como ele mesmo nos diz em “Nada e a nossa condição”. Mas esses paradoxos não nos dão Rosa: apenas entremostam suas características, o jogo de esconde-esconde que joga com seus leitores, dando-lhes todas as cartas e deixando-os de mãos abanando, *les lettres volées*, como numa boa estratégia de truço bem zapeado. Em carta-depoimento a João Condé, Guimarães Rosa relembra a origem de *Sagarana*, que teria sido iniciado num domingo e se estendido por sete meses, sendo entregue à José Olympio às cinco e meia da tarde, com o título de *Contos* e com o pseudônimo do autor: Viator. Só seria revisto em 1945, por “cinco meses de reflexão e de lucidez” (ROSA, [s.d.]: 9), tendo o número de contos diminuído, de doze para apenas nove. Apesar de se recordar de tantos detalhes, Rosa não se lembra de *Magma*, e não o menciona. Significativamente, o volume de versos teve publicação póstuma, tendo sido “esquecido” por Rosa durante sua vida.

Para começar pelo princípio, como um contador de estórias, devemos recordar Guilherme de Almeida, cujo parecer sobre *Magma* diz o seguinte:

*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. (...) E ainda a nota novíssima dos ‘haikáis’ — o sutil concentrado poético japonês de dezessete sílabas — que o autor tão finamente soube compreender e ‘recriar’ em português... (ROSA, 1997:6-7).

Guilherme de Almeida teve a antevisão de toda a obra rosiana, tendo indicado os principais pontos sobre os quais a crítica se debruçaria: o universalismo e o regionalismo, a performance lingüística de Rosa e o seu aproveitamento da literatura mundial. Isso nos permite relacionar *Magma* com outro livro póstumo de Guimarães Rosa, apontando características comuns.

*Ave, palavra* é o antípoda de *Magma*. Naquele livro, num texto denominado “Uns índios (sua fala)”, Guimarães Rosa conta sobre

sua pesquisa da língua indígena dos terenas, querendo saber sobre o nome das cores. Infrutífera pesquisa. No entanto, como diz: “Toda língua são rastros de um velho mistério” (ROSA,1985:95). Seja através da língua dos terenas, seja por meio de qualquer outra língua, sua intenção sempre foi a de capturar esse “velho mistério”, passível de ser encontrado em todas elas. Esse gosto pelas coisas indígenas, sua linguagem, já está em *Magma*, em vários poemas, inclusive em dois poemas iniciais: “Tara” e “Ritmos selvagens”. Nesse último, encontramos o eco das batidas do pica-pau que, em “São Marcos”, de *Sagarana*, come as formigas tronco acima. Vejam-se os dois textos:

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.(ROSA, 1997:20).

(...)e, aqui ao lado, um araçari, que não musica: ensaia e reensaia discursos irônicos, que vai taquigrafando com esmero, de ponta de bico na casca da árvore, o pica-pau chanchã. E esse eu estava adivinhando: rubro-verde, vertical, topetudo, grimpendo pelo tronco da imbaúba, escorando-se na ponta do rabo também. Taquigrafa, sim mas, para tempo não perder, vai comendo outrossim as formiguinhas tarus, que saem dos entrenós da imbaúba, aturdidas pelo rataplã. (ROSA,[s.d.]:261-2).

Fica evidente a semelhança: o pica-pau é “verde e vermelho” e “rubro-verde”; está “paralelo ao tronco” e “vertical”; “martela com o bico, na casca da árvore” e “vai taquigrafando com esmero, de ponta de bico na casca da árvore”.

Já o poema “Boiada” contém, em ponto menor, o conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*. O poema começa por um aboio, “Eh, boi... eh, boi!...” que faz par com outro refrão: “Boiada boa...”. O poema é, ao mesmo tempo, descritivo — indicando o movimento da boiada — e narrativo, uma vez que há a presença de um narrador, que introduz a história, alternando-se com as falas e diálogos dos personagens, que são referidos pelo travessão, recurso que será bastante significativo em *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo. A cena do poema reproduz os momentos iniciais de “O burrinho pedrês”, em que o gado é retirado do curral e tocado estrada a fora. No entanto, não

há o mesmo ritmo e a mesma tensão dramática conseguida por Rosa no conto de *Sagarana*. Os trechos dos dois textos serão claros ao mostrar as diferenças de ambos:

— Eh, boi... Eh, boi!.../ É gado magro, é gado bravo, que vem do sertão. E os cascos pesados,/ atropelados,/ vão martelando o chão/ na soltura sem fim do Chapadão do Urucuia...// — ‘Boiada boa!...!’/ Ancas cavadas,/ costelas à mostra,/ chifres pontudos de curraleiros,/ tinir de argolas de bois carreiros,/ sol de fornalha... poeira vermelha.../Úberes murchos,/ corcovas rombas,/ berros, mugidos,/ bafagem suada,/ sangue de ferroadas,/ muita bicheira... (ROSA, 1997:28).

E a manada corre,/ cangotes baixos,/ focinhos em baba,/ sacolejando ossos e couros,/ num tropel de trovão.../ — ‘Boiada boa!...’ (ROSA, 1997:30).

Cacundas ondulantes,/ desabaladas,/ como as águas de um rio... (ROSA, 1997:31).

— ‘Olha o bicho atacando!.../ Olha o bicho crescendo na vara!.../ Firma na vara, mulato bom!...’ — Põe pra lá, marrueiro!...’ — ‘Verga e não quebra, que é de pau d’arco da beira d’água.’ (ROSA, 1997:31).

Os trechos de “O burrinho pedrês” têm o ritmo forte e bem marcado da redondilha menor, com acentuação na segunda e na quinta sílabas, o que evoca a marcha da boiada. A separação dos fragmentos, à maneira de versos, é apenas para indicar a leitura dos trechos como se fossem poesia. Já o trecho em que há aliterações em /b/, em /d/ e em /v/ há duas possibilidades de leitura: ou como trissílabos, com a tônica na terceira sílaba, ou como heptassílabos, com acentuação na terceira e na sétima. Nas duas hipóteses, reitera-se o movimento e a velocidade dos bois, que não havia nos trechos anteriores, de “versos” pentassílabos. Já o trecho que se inicia com “Devagar, mal percebido (...)”, apesar de ter os mesmos trissílabos, não tem o mesmo ritmo acentuado com que lemos o trecho anterior. Aqui o conteúdo semântico determina o ritmo de leitura, mais lento, indicando que a boiada encontrou o passo certo para a longa marcha e, por isso, ela vai “como um navio” enquanto, no poema, o caminhar lembra o ondular de um rio. Há um evidente ganho expressivo com a marcação rítmica em “O burrinho pedrês”. No poema, a metragem variada dos versos não traduz nem o movimento nem a vitalidade da

boiada. O episódio em que um vaqueiro é atacado por um boi se assemelha bastante nos dois textos. Veja-se: “Olhar o bicho atacando” e “Hora de não olhar o imenso vulto (...)”, “Olhar para a ponta da vara, apenas (...)”; “Olha o bicho crescendo na vara” e “Arqueado, o marruá cresceu, subiu na vara (...)”; “— Põe pra lá, marrueiro! (...)” e “— Põe p’ra lá, marroeiro!”, com pequena variação na grafia da preposição; “Verga e não quebra, que é de pau d’arco da beira d’água” e “O pau vergou, elástico — um segundo — mas Badu recargou, tesó, e foi e veio com a vara, em mão de vaqueiro com dez anos de lida nos currais do sertão.”

Galhudos, gaiolos,/ estrelas, espácios,/ combucos, cubetos,/ lobunos, lompardos,/ caldeiros, cambraias,/ chamurros, churriados,/ corombos, cornetos,/ bocalvos, borralhos,/ chumbados, chitados,/ vareiros, silveiros.../ E os tocos da testa/ do mocho macheado,/ e as armas antigas/ do boi cornalão.../ — P’ra trás, boi-vaca! — Repele, Juca... (...) Vai com sangue no cangote... (ROSA, [s.d.]:36).

As ancas balançam,/ e as vagas de dorsos,/ das vacas e touros,/ batendo com as caudas,/ mugindo no meio,/ na massa embolada,/ com atritos de couros,/ estralos de guampas,/ estrondos e baques,/ e o berro queixoso/ do gado junqueira,/ de chifres imensos,/ com muita tristeza,/ saudade dos campos,/ querência dos pastos/ de lá do sertão... (ROSA, [s.d.]:37).

Boi bem bravo, bate baixo,/ bota baba, boi berrando.../ Dança doido, dá de duro,/dá de dentro, dá direito.../Vai, vem, volta, vem na vara,/ vai não volta, vai varando...(ROSA, [s.d.]:37).

Devagar, mal percebido, vão sugados todos pelo rebanho trovejante — pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar... A boiada vai, como um navio.(ROSA, [s.d.]:38).

Hora de não olhar o imenso vulto montanhoso, máquina de trem-de-ferro — terra tremendo e ar tremendo — para não ver a cabeça, vertiginosa, que aumenta de volume, com um esboço giratório e mil maldades na carranca. Olhar para a ponta da vara, apenas... — Põe p’ra lá, marroeiro! (...) Arqueado, o marruá cresceu, subiu na vara, patas no ar, no raro e horrendo empinado vacuum, rosnando e roncando. O pau vergou, elástico — um segundo — mas Badu recargou, tesó, e foi e veio com a vara, em mão de vaqueiro com dez anos de lida nos currais do sertão. (ROSA, [s.d.]:49-50).

Além das semelhanças entre os fragmentos, os personagens do poema são os mesmos do conto: estão presentes Joaquim, Raimundo

e João Nanico, além do Coronel que se torna o Major Saulo. Apesar de tudo isso, atestando o uso do poema como matriz do conto, crescem as diferenças e avulta a qualidade que Rosa conseguiu em “O burrinho pedrês”.

Outro poema que pode ser rastreado em *Sagarana* é “Maleita”, que teve o título mudado para “Sarapalha”. Aí também os personagens do poema foram mantidos. Eram compadres e viram primos. As principais situações também permaneceram: a maleita do rio Pará, os cardumes de peixes, de várias espécies, nadando na água rasa das margens e apodrecendo com o calor; os mosquitos borrachudos e seu zumbido. O negrinho que nadava no poço e pegava piabas com a peneira foi transformado na velha cozinheira. Mas o quinino permanece, assim como a pedra, ou tronco, em que os primos se assentavam para “quentar” sol. Também permanece o delírio final, em que a tremedeira se transfere do homem para a natureza, e tudo treme. No poema, o delírio é descrito assim: “— Vamos pra casa, Compadre?.../ — Não, vamos chegar ali na ipueira,/ que eu quero ver as árvores/ tremendo também com a sezaõ...” (ROSA, 1997:41). No conto, primo Argemiro delira com o espetáculo das cores e do movimento das plantas, indicando o lugar ideal para se deitar e morrer. “—Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p’r’a gente deitar no chão e se acabar!... É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ.” (ROSA, [s.d.]:154). Da mesma forma que Rosa se “esquece” de *Magma*, declara, na mesma carta a João Condé, a respeito de “Sarapalha”, que “...da história desta história, pouco me lembro. No livro, será ela, talvez, a de que menos gosto.”(ROSA, [s.d.]:10). Mas a diferença que avulta entre o poema e o conto é que este ganha com a coita de amor do Primo Argemiro, a paixão desmedida e sem remédio pela prima Luíza, a imbricação entre a infidelidade e a fidelidade extrema e, por fim, a revelação involuntária de seu amor. O que, no poema, é apenas expressão de decadência física transforma-se, no conto, em manifestação da grandeza e da mesquinhez humanas.

Também o poema “Gruta de Maquiné” pode ser rastreado em “O recado do morro”, de *No Urubúquaquá, no Pinhém*. O poema fala das

Flores de pedra,/ cachoeiras de pedra,/ cabeleiras de pedra,/ moitas e sarças de pedra,/ e sonhos d'água, congelados em calcário./ Andares superpostos, hieroglifos, colunas,/ estalagmites subindo para estactites,/ marulhos profundos das pontas rendilhadas:/ (...) Rastros de ursos apeleus e trogloditas,/ candelabros rochosos,/ lustres pendentês de ogivas/ (ROSA, 1997:36).

Enquanto o conto relata com mais detalhes:

Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus se foram. Pelas abas da serra, quantidades de cavernas — do teto de umas poreja, solta do tempo, a agüinha estilando salobra, minando sem-fim num gotejo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, (...) enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas sejam goelas da terra, como boca para morder. (...) E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração deles — o megatério, o tigre-de-dente-de sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas — e homenzarros, duns que não há mais. (ROSA, 1969:7).

Em *Ave, Palavra* encontramos alguns textos que evidenciam as duas paixões de Rosa: os animais e as palavras. São textos em que o autor, habitual freqüentador de zoológicos, contumaz observador dos animais, tenta extrair deles a sua essência, não diríamos a sua animalidade, mas exatamente aquilo que a transcende, e que nenhum outro visitante conseguiria entrever. São tentativas de transformar os animais em poemas, em haikais, cuja forma depurada busca também a essência. Nessa busca, na citada carta a João Condé, diz Guimarães Rosa acerca da língua e de ideal expressivo:

De certo eu amava a língua. Apenas, não a amo como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira. O que eu gostaria de poder fazer (...) seria aplicar, no caso, a minha interpretação de uns versos de Paul Eluard: ... 'o peixe avança nágua, como um dedo numa luva'... Um ideal: precisão, micromilimétrica. (ROSA, [s.d.]:8).

Nos dois livros, e em toda a sua obra, Rosa perseguiu esse ideal de precisão. Vejam-se alguns exemplos de *Ave, Palavra*: “O marisco em ostracismo”; “O peixe sem rastro: isto é, a água sem nenhuma memória”; “A água que não teme os abismos: a grande incólume”;

“O elefante caminha sobre dúzias de ovos? Elefantástico”; “A cigarra cheia de ci”; “A cobra movimenta-se: destra, sinistra, destra, sinistra...” (ROSA, 1985:38-43, 67-70, 96-97).

Comparem-se agora, com os versos de *Magma*: “Na boda de um camarão com uma lagosta,/ levantaram um brinde ao transatlântico/ que passou por cima para os cumprimentar.”; “Dois caracóis chocaram, de leve, as suas casas,/ e mexeram tentáculos, um dia inteiro,/ pedindo-se mil desculpas...”; “Uma águia continua,/ ao sol do dia,/ os vôos do mocho de Minerva.”; “Viajei toda a Ásia/ ao alisar o dorso/ de minha gata angorá”; “Lagosta púrpura:/ uma galera a remos,/ conduzindo um César.” (ROSA, 1997:34,73-75).

Apesar de longínqua, há certa semelhança entre o poema “Pavor” e um trecho do conto “São Marcos”, em que se dá a cegueira do narrador. No conto, o processo da cegueira, gradativo, — “...um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo” — transforma-se, no poema, a uma referência aos “círculos concêntricos que se fecham,/ como as órbitas lentas de um corvo.” (ROSA, 1997:134). O conto “Minha gente”, de *Sagarana*, tem um trecho em que se descreve, de maneira semelhante, o vôo dos urubus: “Depois o urubu. Pairou, orbitando giros amplos. Muito tempo. Mesmo para seus olhos de alcance, era difícil localizar o alimento. Fechou, pouco a pouco, os círculos.” (ROSA, [s.d.]:198). Também o poema “Madrigal” recorda trecho do conto “Meu tio, iauaretê”, em que se fala das marcas das unhas das onças nos troncos de árvores. No poema e no conto, respectivamente, lê-se:

No tronco do jequitibá,/ que estavas abraçando,/colando-lhe o corpo, do rostinho aos pés,/ vejo os arranhões fundos,/ onde o canguçu, quase de pé,/ afia as garras,/ e, mais embaixo, a casca estraçalhada,/onde os caititus vêm acerar os dentes...” (ROSA, 1997:116).

Chegou no pau de peroba, empinada, fincou as unhas, riscou de cima pra baixo, tava amolando fino, unhando o perobão. Depois foi no ipê-branco. Deixou marcado, mecê pode ir ver adonde é que ela faz. (ROSA, [s.d.]:139).

O poema “Terrível parábola” não reaparece em outra obra de Guimarães Rosa. Trata-se de poema extraído do repertório popular,



cujo refrão, na versão que conhecemos, diz assim: “Zabelinha, Zabelinha, cadê meus ovos? Zabelinha, Zabelinha, cadê meus ovos?” E a cachorrinha fiel respondia: “Zabelinha já aseou, Zabelinha já deitou, Zabelinha já dormiu”. No restante, a estória é a mesma. Curiosa para saber quem a chamava no meio da noite, Zabelinha acaba por matar a cachorrinha. Por isso, acaba sendo comida pelo bicho que, na versão rosiana do poema, é o Kibungo-gerê, identificado por Câmara Cascudo com um bicho-papão de origem africana, presente em narrativas oriundas da Bahia e nas de Estados vizinhos. (CÂMARA CASCUDO, 1984: 652-3).

Graciliano Ramos, no famoso relato sobre o concurso da Livraria José Olympio, de 1938, em que vacilou na concessão do primeiro lugar a Guimarães Rosa, depõe sobre a qualidade dos textos rosianos. Sobre os defeitos, afirma: “Por outro lado enjoei um doutor impossível, feito cavador de enxada, o namoro de um engenheiro com uma professorinha e passagens que me sugeriam propaganda de soro antiofídico.” A proficiência de Graciliano, na leitura dos contos, detectou o que passara despercebido a Guilherme de Almeida na apreciação dos poemas de *Magma*, ou seja, uma erudição fácil e postiça, um cientificismo mal disfarçado que emperra o lirismo dos poemas, um certo estilo professoral que recheia o texto com palavras extraídas de compêndios técnicos, ou seja, o estilo “propaganda de soro ofídico”. Há poemas cuja leitura deixa a impressão de que não houve a necessária sedimentação da informação conseguida, que saltou direto do caderno de notas para a página do poema. São, por exemplo, os quatro poemas sobre o Araguaia, em que há versos assim: “...um remanso bonito,/forrado com todos os lírios d’água:/ nelumbos azuis, nenúfares rubros, ninféias alvas.” (ROSA, 1997:117), ou o poema “Hierograma”: “No jardim pagão,/ entre os panos de púrpura de uma fúcsia,/ poliandra,/ oito estames preguiçosos/ namoram um pistilo voluptuoso.”(ROSA, 1997:97). Dito assim, parecem informações recém saídas de um compêndio de Biologia. Veja-se, por exemplo, o poema “Tentativa”, onde há uma verdadeira experiência de laboratório químico:

Manhã básica, alcalina,/ neutralizando a gota ácida do sol./ O tornassol do céu, no fundo/ do grande tubo de ensaio, vai se espessando, cada vez mais azul.// Dos poços da marna alagada,/ cheios, como frascos chatos sem gargalos,/ sobem vapores alvacentos./ A pressão calca cinco atmosferas,/ e o calor cresce, nas alavancas de pirômetros negros,/ dilatando as sombras.// Rápida,/ uma revoada triangular de periquitos/ estraleja e crepita,/ flambada em alça enorme de platina,/ como o fio de chama, fugidío e verde,/ de um sal de boro...// Quanto esforço da manhã,/ para rascar, tão alto,/ um corisco de esperança. (ROSA,1997:125).

Antes de encerrar, gostaríamos de registrar que a presença, em *Magma*, de poemas de cunho folclórico, indígena ou amazônico, como “A Iara”, “Ritmos selvagens”, “Luar da mata”, “O caboclo d’água”, “A terrível parábola”, “No Araguaia”, “Batuque”, que devem seguramente corresponder à inserção do poeta em sua época. Escrito antes de 1936, *Magma* ecoa ainda a Semana de 22 e seus desdobramentos poético-políticos. Muito possivelmente, Guimarães Rosa terá lido poetas e romancistas que aderiram ao redescobrimento do Brasil, desencadeado esteticamente a partir de 22 e reforçado ideologicamente em 30. Não há outra razão para a presença de elementos que irão se tornar estranhos ao universo mineiro em que Rosa irá mergulhar.

*Magma* deve ser considerado como o ponto de partida de Guimarães Rosa. Não se pode exigir perfeição desse primeiro trabalho que, sob muitos aspectos, é muito bom, renunciando o romancista de *Grande Sertão: Veredas*. O poema “Mil e uma noites” cita, metalingüisticamente, as maneiras de iniciar uma narrativa: “— ‘Certa vez, em Bassorá...’/ — ‘Mas um negro encantado...’/ — ‘Dois irmãos mercadores, um dia...’/ — ‘Havia/ uma sultana persa...’” (ROSA,1997: 81). Essa consciência metalingüística estará presente em toda a obra de Rosa, especialmente em *Grande Sertão: Veredas* e nos prefácios de *Tutaméia* (OLIVEIRA, 1995). O poema “No Araguaia - III” fala de um índio carajá, o Capitão Bacuriquiropa, palavra que irá aparecer, bem mais tarde, como um dos nomes do Macuncozo, de “Meu tio iauaretê”: “Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa, Breó, Beró, também.” (ROSA, 1976:144). O poema “Verde” tem como personagem a rã, presente em outros poemas e no conto “A volta do marido pródigo”, em que metaforiza o protagonis-

ta Lalino Salãthiel. O poema "Reza brava" se aproxima de "São Marcos" pela referência aos feitiços e rezas, da mesma forma que o poema "Pavor" que tematiza a cegueira.

Além do que indicamos, outras aproximações entre os textos de *Magma* e os de outros livros de Guimarães Rosa poderão ser estabelecidas. Nossa intenção foi a de mostrar aquelas semelhanças mais diretas, que podem ser percebidas a olho nu, reservando-nos o direito, em futura pesquisa, de ir mais a fundo nesse trabalho de arqueologia literária ou de crítica genética. Buscamos as ressonâncias de *Magma* na obra futura de Guimarães Rosa, presença que burlou sua consciência criadora. Apesar de seu desinteresse em publicá-la em vida e malgrado tê-la *esquecido* ao recordar a origem de *Sagarana*, *Magma* persistiu como um lastro subterrâneo em toda a sua obra. Tentamos, e parece-nos que conseguimos, mostrar que o contista de *Tutaméia* já estava dentro do poeta de *Magma*, como a fruta dentro da casca e que, admirando um, naturalmente chegaremos a admirar e amar o outro. Unir as duas pontas da obra de Guimarães Rosa será sempre tarefa difícil, uma vez que por baixo de cada texto haverá uma camada instável e fugidia, desconhecida e inacessível, mas que às vezes aflora à superfície e se cristaliza, como um magma.

RÉSUMÉ: Lecture de *Magma*, de Guimarães Rosa, ayant l'objectif de montrer la présence de quelques sujets, fragments, personnages, expressions e traits stylistiques, que y sont présents, et aussi dans autres textes du même auteur, cronologiquement postérieurs.

## Referências bibliográficas

- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 40.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- \_\_\_\_\_. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Ave, palavra*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- VÁRIOS AUTORES. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.