

**UMA VIAGEM EM BUSCA DA POESIA:** leitura da novela *Cara-de-Bronze*, de  
Guimarães Rosa

Joaquim Camilo Alves  
Kelly Cristina Carvalho Florindo  
Orientadora: Profa. Dra. Monica De Oliveira Faleiros

**Resumo:** O objetivo desse trabalho é propor uma leitura da novela *Cara-de-Bronze* de João Guimarães Rosa, focalizando a questão da poeticidade e simbologia adotadas pelo autor a partir da mistura de gêneros e da estilização da linguagem poética, que caracteriza o texto. Nossa intenção é analisar como essas categorias se apresentam no espaço, tempo e personagens da novela, levando em conta a carga simbólica dos nomes dos personagens Grivo e Cara-de-Bronze. Percorremos a viagem do Grivo como uma metáfora da busca do homem pela poesia e sentido para sua existência. Para isso, fizemos uma análise utilizando as considerações de Rosenfeld (1997), sobre o hibridismo de gêneros, os estudos de Tadié (1994) sobre a poeticidade e o dicionário de símbolos de J. Chevalier e A. Guerberant (1997) em relação à simbologia.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Cara-de-Bronze; Grivo; narrativa poética; símbolo.

**Abstract:** This study proposes a reading of João Guimarães Rosa's novel "Cara-de-Bronze", focusing on the poetry and symbolism adopted by the author using a mix of genres and styling of poetic language, which characterizes the text. Our intention is to analyze how these topics are presented through the time, space and characters of the novel, considering the symbolism of Grivo's and Cara-de-Bronze's names. We go through Grivo's journey as a image of the man's quest to poetry and an answer to his existence. In order to achieve this, we analyzed Rosenfeld's (1997) thoughts on hybridity of genres, Tadié's (1994) thoughts on poetry and J. Chevalier and A. Guerberant's (1997) simbol dictionary, in regard to simbology.

**Key Words:** João Guimarães Rosa; Cara-de-Bronze; Grivo; poetic narrative; symbolism.

## 1 Introdução

João Guimarães Rosa é, para nós, que realizamos esse trabalho, um autor em busca da poesia, infundindo alma à palavra e soprando o fogo do espírito na letra, fazendo das ideias um redemoinho vivo. Leva-nos de roldão com seu gênio e sua sensibilidade ao realizar uma alquimia de símbolos e sentimentos. Sua literatura é vida, percorrer seu texto é uma aventura inesquecível. Sua obra

pluridimensional, já explorada e enriquecida por vasta bibliografia crítica, mostra-se inesgotável, permanecendo aberta a novas leituras.

Nesta pesquisa, escolhemos trabalhar com a novela *Cara-de-Bronze*, que integra a obra *Corpo de Baile*, por ser um texto experimental, no qual o autor mostra sua capacidade de poetizar a linguagem e revelar ao leitor a estrutura que compõem a obra, destacando a mistura de gêneros. Analisamos também a carga simbólica que reveste os personagens e o resgate da viagem, como representação do viver humano e da busca pela poesia e pelo universo mítico que é característica marcante da obra de Guimarães Rosa.

Nosso trabalho teve como objetivo analisar os aspectos poéticos presentes no texto, sobretudo os relacionados às categorias da narrativa (tempo, espaço, personagens, enredo e narrador). Esses aspectos tendem sempre a apontar para o tema da novela *Cara-de-Bronze*: a procura de sentido da vida, da humanidade e da poesia. Para isso, fizemos uma retomada de trechos que revelam este aspecto e relacionamos com as categorias narrativas, na perspectiva de Tadié (1994) sobre a narrativa poética, explorando os símbolos projetados no espaço, tempo e nas personagens Grivo e Cara-de-Bronze.

Este trabalho, de caráter bibliográfico divide-se em três etapas. Na primeira, que corresponde ao capítulo inicial, fizemos uma apresentação sobre Guimarães Rosa, sua vida e obra. Percorremos a vida do autor e sua presença dentro do universo literário brasileiro, principalmente no contexto da terceira geração modernista, auxiliados por autores que estudaram sua vida e sua obra, como Abel (2002), Bosi (1970), Rosa (2008), Silva (2008) e Sperber (1976).

No capítulo seguinte, percorremos os caminhos dos gêneros literários presentes na novela *Cara-de-Bronze*, destacando principalmente a questão do hibridismo de gêneros, usando as considerações de Rosenfeld (1997) para mostrar essa mistura dos gêneros épico, lírico e dramático. Também trabalhamos nesse capítulo com a poeticidade narrativa, utilizando os estudos de Tadié (1994) e com a

focalização e perspectiva dos personagens conforme as propostas de Genette apresentadas por Reis e Lopes (2002). Rosenfeld (1997) diz que a classificação das obras segundo os gêneros tem raiz na *República* de Platão e que a teoria dos gêneros complica-se pelo fato de os termos que os nomeiam serem empregados em acepções diferentes, ora como substantivo ora como adjetivo. Como substantivo o gênero coincide com o substantivo, por exemplo, o gênero épico coincide com o substantivo “O Épico” e como adjetivo, refere-se a traços estilísticos daquele gênero presente dentro de uma obra, como exemplo, um texto que tem traços épicos. Tadié (1994), que estuda a poeticidade do texto, chama a atenção para a narrativa que toma emprestado ao poema seus efeitos e meios de ação exclusivos da poesia, seus procedimentos de narração remetem ao poema, tendo um conflito constante entre a função referencial e a função poética. Na narrativa de *Cara-de-Bronze*, encontramos um sistema de ecos, retomadas e frases que nos lançam no que é próprio do gênero poético.

Nos dois últimos capítulos, analisamos o espaço, tempo e personagens como os instrumentos que revelam o poético dentro da novela e as buscas que orientam o autor, os personagens e o próprio leitor nessa viagem rumo à poesia. Para mostrarmos como o espaço, o tempo e os personagens da novela trazem os aspectos poéticos e remetem o leitor aos símbolos como universo do mítico, usamos os estudos de Chevalier e Gueerbrant (2009).

A novela *Cara-de-Bronze*, analisada nesse trabalho, tematiza a viagem de *Cara-de-Bronze* e do Grivo num percurso carregado de simbologia e de mistérios que, aos poucos, vão se revelando ao leitor, envolvendo-o nesta jornada/travessia para a qual convidamos nosso leitor.

## 2 João Guimarães Rosa: travessia da vida e da obra

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, no dia 27 de junho de 1908. Passou os primeiros anos na cidade natal, região de fazendas

e criação de gado e em 1918 mudou para Belo Horizonte, formando-se em Medicina em 1930, desde então, exerceu a profissão em Itaguara, município de Itaúna, MG, permanecendo nessa região por dois anos. Em 1934, prestou concurso para o Itamaraty, ingressando definitivamente na carreira diplomática. A partir daí, morou em vários países como Alemanha, França, Colômbia e Brasil, prosperando nessa carreira, até ser promovido a ministro de primeira classe, em 1958.

Paralelamente, manteve uma intensa vida de escritor, publicando livros que se tornaram marcos de inovação na Literatura Brasileira: *Sagarana* (1946); *Corpo de Baile* (1956); *Grande Sertão: Veredas* (1956); *Primeiras Estórias* (1962); *Tutameia: Terceiras Estórias* (1967) e os póstumos *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970). Em 1997, foi publicado um curioso volume de poesias de Guimarães Rosa, o livro *Magma*, escrito em 1936, portanto, o primeiro livro que escrevera e que permaneceu inédito por 61 anos. O autor morreu no dia 19 de novembro de 1967, vitimado por um enfarte, três dias depois de receber a cadeira número 12 de João Neves da Fontoura, na Academia Brasileira de Letras. De acordo com Silva (2008), Guimarães Rosa foi, além de notável ficcionista, médico, soldado, diplomata e ativista humanitário durante a Segunda Guerra Mundial. Silva (2008) descreve os principais fatos da vida do autor, desde seu nascimento no ano de 1908 em Cordisburgo – MG, os estudos em Belo Horizonte, o primeiro casamento, a carreira de médico voluntário da Força Pública na Revolução Constitucionalista de 1932, a entrada no Itamaraty como embaixador, o domínio de quinze idiomas, a paixão pela leitura e pelos livros, as primeiras obras e o sucesso futuro como escritor, além da vida de Rosa no estrangeiro, seu segundo casamento com Aracy Moebius de Carvalho, o trabalho dos dois para ajudar os judeus a fugirem do nazismo, sua entrada para a Academia Brasileira de Letras e, por fim, sua morte inesperada, em 1967.

No contexto da Terceira Fase Modernista, Bosi (1970) diz que a radicalização do discurso mitopóético e a elaboração dos processos mentais e

verbais, inerentes ao texto, deram ao escritor mineiro a matéria prima de sua arte. A superação de um regionalismo de superfície se deu na esfera da contemplação e da descida às matrizes naturais da comunidade sertaneja. Guimarães Rosa põe a descoberto as tensões e a natureza íntima do sertanejo, alcançando todo homem que tenta se conhecer frente às mudanças do mundo contemporâneo. A saída do autor foi a entrega amorosa à paisagem e ao mito reencontrados na materialidade da linguagem.

O autor Paulo Rónai (1958) relata em seu ensaio “Três Motivos em *Grande Sertão: Veredas*”, o impacto que a obra de Guimarães Rosa provoca na vida dos leitores e continua a emocionar leitores de todos os tempos, pois,

[...] saímos dela com a impressão de termos participado um pouco da obra de ficção, de termos compartilhado não só as vicissitudes das personagens, mas também a alegria criadora do autor (RÓNAI, 1958, p. 151).

Explica, então, que os personagens de Guimarães Rosa são atormentados por inquietações que os fazem sentir a vida diversamente e nesta linguagem pitoresca, nova, simbólica, leva o leitor a descerrar abismos de psicologia, mitologia e metafísica. Em Guimarães Rosa, a realidade, como o sertão, por exemplo, além de símbolo do universo, do mundo, é também um tecido de encontros, acontecimentos e cenas de autenticidade do próprio viver humano.

Bosi (1970) diz que por Modernismo entendemos exclusivamente uma ruptura com os códigos literários tradicionais. O termo veio a caracterizar um código novo, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. “Moderno” inclui também fatores de mensagem: motivos, temas, mitos modernos. Na *Semana de Arte Moderna* de 1922, são as inovações formais que nos vão atraindo para o espírito modernista, que iria se polarizar em torno de uma nova geração de escritores e artistas: Mário de Andrade, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Vila-Lobos, Oswald de Andrade, Menotti de Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira. A *Semana de Arte Moderna* foi, ao mesmo tempo, o ponto de

encontro das várias tendências modernas que, desde a Primeira Guerra Mundial, vinham firmando em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a plataforma que permitiu a consolidação dos grupos, a publicação de livros, revistas, manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural.

Sobre a inovação da *Semana* diz Bosi,

Só o estudo monográfico dos principais escritores modernos pode aparar as arestas de uma visão esquemática a que força o ritmo da exposição histórica. E é só pela análise das obras centrais do movimento que se compreende a revolução estética que ele trouxe à nossa cultura. Porque, se no plano temático, algumas das mensagens de 22 já estavam prefiguradas na melhor literatura nacionalista de Lima Barreto, de Euclides e de Lobato, o mesmo não se deu no nível dos códigos literários que passam a registrar inovações radicais só a partir de Mário, de Oswald, de Manuel Bandeira (1970, p. 391)

Vista sob esse ângulo, a “fase heroica” do Modernismo foi especialmente rica de aventuras experimentais tanto no terreno poético como no da ficção. São inovações que se inserem na complexa história das invenções formais da literatura europeia do período.

A partir das décadas de 30 e 40 em diante, o universo cultural não corta linhas com o fluxo modernista de 22, mas as obras que surgem mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos formavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo. Poetas, narradores e ensaístas, que estream nesse divisor de águas, dão à luz obras de admiráveis capacidades de renovação: Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Tristão de Ataíde, Gilberto Freire, Cecília Meireles, Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e outros.

Sobre a presença inovadora de Guimarães Rosa, nesse contexto de inovação modernista, Bosi diz que,

As pontas de lança (João Cabral, Guimarães Rosa, vanguarda experimental) não estão isoladas: inserem-se num quadro rico e vario que atesta a vitalidade da literatura brasileira atual. Se o veio neo-realista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estreias de 50), continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos 30 e 40 (1970, p. 437).

A obra de João Guimarães Rosa, nesse contexto, pertence, segundo Bosi (1997), aos “romances de tensão transfigurada”. O herói procura ultrapassar o conflito que o constituiu existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.

A obra *Corpo de Baile* compõe-se de várias narrativas, as quais o autor chama de poemas. Assim, entre o conto e a novela, entre a narrativa e a poesia é que se situam essas “estórias”. As epígrafes de Plotino, filósofo cristão e neo-platônico, colocadas no livro, são uma forma de Guimarães Rosa dialogar com seus leitores e dar um caráter reflexivo e filosófico ao texto.

Esta obra foi publicada em 1956, inicialmente em dois volumes e, a partir da terceira edição, em 1964, o livro foi desdobrado em três volumes, que foram intitulados *Manuelzão e Miguilim*, *Noites do Sertão* e *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

A novela *Cara-de-Bronze*, pertence ao terceiro volume, e, nela, podemos encontrar o trabalho com a linguagem de forma reforçada pela temática poética e preocupação com a simbologia. O autor surpreende o leitor a cada expressão, com instantes poéticos que passam dos elementos mais simples a reflexões de caráter universal e humano. Encontramos também a tematização da viagem como uma busca da palavra e da poesia que dá sentido à vida.

Nesta obra, é narrada a viagem do Grivo em demanda da Palavra e da criação poética. A viagem começa no Urubuquaquá, de onde, por ordem do velho Segisberto Jéia, o Cara-de-Bronze, senhor daquelas terras e dono de gado, velho e doente, isolado num quarto da casa-grande, envia esse vaqueiro para trazer-lhe os nomes das coisas. O Grivo, que já havia aparecido antes em *Campo Geral*, menino ainda, pobre e humilhado, vence um torneio entre os vaqueiros. Quando a ação do

conto se inicia, os vaqueiros estão trabalhando, sob chuva e sol, na apartação do gado, e, durante a lida, conversam sobre o Grivo, que já voltara, fazendo suposições acerca do real objetivo da viagem por ele empreendida. Aguardam que ele próprio venha narrar-lhes o que viu e o que trouxe. O cozinheiro da boiada, Massacongô, afirma que uma Noiva chegou, trazida pelo Grivo. Mas nada se sabe, a não ser que a viagem terminara.

O Grivo está no quarto do Cara-de-Bronze relatando sobre as coisas vistas e imaginadas durante o percurso: a Viagem transformada em palavras, súpula da atividade poética, que abriu espaços do sertão e os converteu na profusão do mundo natural e humano. Grivo entrega ao Velho não a Noiva real, finalidade da viagem para os vaqueiros comuns, mas a imaginária, feita de palavras e poesia.

Assim, nessa novela, Guimarães Rosa colocou nos ditos dos vaqueiros, tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. O Cara-de-Bronze foge da casa do pai, pensando que o tivesse matado, foi para o Urubuquaquá e aí se fixou, concentrou-se na ambição e no trabalho, tornou-se um fazendeiro poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia, parece misterioso e na velhice sem se explicar, examinou seus vaqueiros para ver qual deles teria a mais viva sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou Grivo, o escolhido, à sua terra, para depois ouvir dele as belezas e poesias do lugar onde passou a infância e adolescência. O Cara-de-Bronze mandou o Grivo trazer o poético da vida.

Entre os anos de 1959 até 1967, Guimarães Rosa trocou cartas com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, que morava em São Paulo, discutindo sobre a tradução de *Corpo de Baile*. Há várias cartas com comentários importantes do autor sobre os contos, os personagens, o significado de palavras inventadas por ele e que elucidam o tema e a importância de cada novela no todo do livro. No dia 21 de

novembro de 1963, Edoardo Bizzarri pede a Guimarães Rosa explicações sobre a novela *Cara-de-Bronze*:

[...] e aqui vão as perguntinhas ligadas a *Cara-de-Bronze*; quando possível não sendo amolação demais, gostaria de esclarecimentos na base etimológica: orientam melhor para traduzir interpretando. *Cara-de-Bronze* põe, também, outro problema: enorme. O que é que vamos fazer com as notas? Com perdão do nosso amigo Pedro Xisto, eu deixaria só – eventualmente – as notas das páginas 610 e 617. Digo eventualmente pois, com toda a sinceridade, eu não sei se não seria melhor, para os leitores italianos, a toda eliminação das notas; as referências e as curiosas aproximações me parece que percam sabor, uma vez que o texto não seja mais na linguagem dos vaqueiros, e doutro lado, receio que enfraqueçam o alegorismo da estória, acentuando a intencionalidade. Este é meu palpite, de velho, cínico europeu; enquanto tal, pode ser completamente errado. E, em todo caso, você manda (ROSA, 2003, p.88).

A resposta de Guimarães Rosa é esclarecedora sobre a novela, dizendo que muitas coisas dele estavam urdidas dentro do livro, especificamente sua religiosidade e buscas metafísicas. Explica a importância das epígrafes de Plotino e Ruysbroeck, que remontam ao neoplatonismo, e o poder autêntico do sertão de revelar o homem em sua essência:

Ora, você já notou, decerto, que como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) \*enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isso é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para reafirmar a Você que os livros, o Corpo de Baile principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito (ROSA, 2003, p. 90-91).

Depois disso, na mesma carta, Guimarães Rosa comenta cada novela do livro e, ao chegar em *Cara-de-Bronze*, retoma uma análise de Paulo Rónai:

*Cara-de-Bronze*, enfim. Vejamos, ainda, Paulo Rónai: “... e à natureza da missão confiada a um vaqueiro escolhido com cuidado, o qual volta à fazenda depois de prolongada ausência. De suas respostas às perguntas dos camaradas se depreende que a sua missão, cujo sentido ele intui sem poder defini-lo, consistiu em trazer ao moribundo parálitico uma multidão de

observações aparentemente desconexas e frívolas de seu antigo mundo, elementos que lhe permitem reconstruir para o seu próprio uso a realidade íntima do passado, uma visão poética de seu universo. O material reunido pelo emissário é de uma riqueza disparatada e barroca, transborda do texto da história e se espalha por uma série de notas... etc” (ROSA, 2003, p. 93).

Também Guimarães Rosa faz um resumo da novela, esclarecendo para o tradutor o cerne de seu texto:

O Cara-de-Bronze era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”) parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-os à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 93-94).

Guimarães Rosa alerta Edoardo Bizzarri sobre o fato de que cada nota de pé de página é importante, como, por exemplo, as notas sobre os nomes de árvores, todas rigorosamente da região, enumeradas apenas pelo caráter de poesia que contêm em seus nomes, ou pelo significado, absurdo e estranho; comenta ainda que a nota da página 600, da edição da época, tem como significado oculto uma estória de amor:

Há mais. À página 600, Você encontrará uma verdadeira “estorinha”, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (“A Damiana, a angélica... (até) ... a gritadeira-do-campo”.) Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a representação de uma moça no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim é o 6º. E o 7º (mão-boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “são gonçalo” é sinônimo do membro viril... o 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos (ROSA, 2003, p. 94).

Na carta do dia 4 de dezembro de 1963, Guimarães Rosa atende às dúvidas de Bizzarri sobre várias expressões da novela *Cara-de-Bronze*, que mostram o cuidado do autor com as palavras, com o sentido quase físico daquilo que está expresso no texto. Alguns exemplos:

p. 559, linha 6ª última: **“labêia” (lambêia?)**

= ser escorregadio, ser resvalido, escorregadiço, escorregar.

p. 559, linha 3ª última: **“trusos”- impetuosos, esbarrantes.**

(Trudo, is, trusum, trudere: Truso, as, are)

Empurrar com força.

p. 609, linha 4ª última: **“harmamaxa” (vem do grego? Liteira coberta para transporte de senhoras).**

Sim!

NOTA “extra”:

Pág. 611, ls 7/6 últimas:

Corrigir, no original:

Em vez de “e os dois pés”, pôr: “e o um-pé”.

(O Sací tem só uma perna, e um só pé.)

(ROSA, 2003, p. 101-103).

Com esses trechos verificamos que a novela *Cara-de-Bronze* é um exemplo de como a palavra é importante para o autor e de que maneira, misturando gêneros e criando poeticidade, o autor quis buscar a palavra no seu estado puro, como entidade, chamando sempre a atenção à condição primitiva de seu uso.

### 3 Pelos caminhos dos gêneros literários

Ao estudar a novela *Cara-de-Bronze* destacamos a questão da mistura de gêneros e também a poeticidade e simbologia que permeiam a linguagem de Guimarães Rosa. A mistura dos gêneros épico, lírico e dramático e o caráter intrinsecamente poético da narrativa mostram o cuidado do autor com o texto e, ao mesmo tempo, sua busca de aprofundamento no estudo das possibilidades criadoras da palavra. Os elementos simbólicos e poéticos ajudam no rompimento da tradição narrativa e dão suporte para que a palavra se torne a fonte criadora de sentido e de possibilidade de interpretações variadas do texto.

Elementos dos gêneros épicos, dramáticos e líricos aparecem em vários momentos, como, por exemplo, no roteiro que se localiza na parte central da

novela, que contém explicitamente elementos do gênero dramático, ou nas canções que permeiam a novela, mostrando o lugar da poesia dentro do texto. Também o gênero épico se mostra na narrativa que o Grivo faz dos lugares e pessoas por ele vistas durante sua longa viagem. Além disso, há o narrador heterodiegético, que articula todas essas possibilidades. O narrador heterodiegético, segundo Reis e Lopes (2002), “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (p. 262-263). Esse narrador, em *Cara-de-Bronze*, estrutura a situação narrativa articulado os três gêneros literários: narrativo (épico), lírico e dramático. Mas há vários narradores, personagens do “drama” e o principal deles é o Grivo.

A escrita de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa, lírica e épica e, na obra *Corpo de Baile*, isso é visto nos recursos que vitalizam e incluem a expressão poética: sílabas rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, oralidade. Para suporte à análise da novela *Cara-de-Bronze*, usamos os estudos de Rosenfeld (1997) e Tadié (1994). O primeiro trata da noção de gênero e da mistura dos gêneros épico, lírico e dramático. O segundo, fala da poética e da sua importância dentro das categorias de tempo, espaço e personagem, na narrativa.

Rosenfeld (1997) mostra que a classificação de obras literárias, segundo gêneros, tem a sua raiz na *República* de Platão. Sócrates, no terceiro livro explica que há três tipos de obras poéticas: a imitação ou drama, o relato do poeta ou gênero lírico e as epopeias ou gênero narrativo.

A definição de Aristóteles na sua *Poética* coincide com o de seu mestre: gêneros épico, dramático e lírico. Por mais que a teoria dos gêneros tenha sido combatida, ela permanece, em essência, inabalada. Porém, não deve ser entendida como um esquema ou conjunto de normas a que os autores teriam de se

ajustar ao produzirem suas obras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Segundo Rosenfeld (1997), a teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos “lírico”, “épico” e “dramático” serem empregados em duas acepções diversas: acepção substantiva: o gênero coincide com o substantivo, exemplo, o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, e assim, por diante com os outros gêneros; acepção de cunho adjetivo: refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor. Nesta acepção, os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias.

O gênero lírico é o gênero mais subjetivo; no poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações-versos. Segundo Rosenfeld (1997), “a Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um EU no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica ou na Dramática)” (p.22).

A manifestação de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. À intensidade expressiva, à concentração e ao caráter “imediato” do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso de ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos.

Na novela *Cara-de-Bronze*, o gênero lírico pode ser observado nas canções do violeiro, que faz pano de fundo aos diálogos entre os vaqueiros durante a apartação do gado.

(O CANTADOR na varanda:

Buriti dos Gerais Verdes,  
quem te viu quer te ver mais:  
pondo o pé nas águas beiras  
- buriti, desses Gerais...)  
(ROSA, 2001, p. 111)

O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo com suas paisagens, cidades e personagens, emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. “O narrador muito mais que se exprimir a si mesmo quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um caso” (ROSENFELD, 1997, p. 24).

É, sobretudo, fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado).

Como exemplo desse gênero em *Cara-de-Bronze*, citamos um trecho da narrativa da viagem do Grivo:

E as pessoas, as crianças que ele viu, os filhos-de-Deus? ...Mulher na roca e no tear, fiando e tecendo seu algodão, sentada em esteirinha de buriti. Moça com camocim à cabeça, na rodilha. Mulher-velha, com rosário no pescoço. Mulher velha cruzando bilros. Geralista caçador. Um que mangabêia. Veredeiro com chapéu-de-couro. Tão longe um, tão longe. Cafúia em toca, de buriti, com quintalim e cocorico de galo. Os meninozinhos vindo pelos caminhos perto, uns de bonita voz, pedindo à gente a benção. Cafúia: fumaça que de dia acena. E de noite às vezes têm uma vasqueira luzinha triste, de candeia. Velhos, cujos olhos não aprovam mais muito o viver, só no mexido da boca é que se espantam (ROSA, 2001, p. 159-160).

No gênero dramático desaparece a oposição sujeito-objeto. É o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto, emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. Exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação.

Rosenfeld (1997) lembra que:

o começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação

apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim (ROSENFELD, 1997, p. 30).

A ação dramática acontece agora e não acontece no passado, mesmo que se trata de um drama histórico. O dramaturgo faz com que aconteça novamente um evento histórico perante nossos olhos. A ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre “pela primeira vez”.

Na novela *Cara-de-Bronze*, esse gênero aparece, de modo principal, na sessão intitulada “roteiro”:

Interior – Na coberta – Alta manhã  
[...]  
Entrada do vaqueiros. Curto prazo de saudações ad libitum, os chegados despindo suas croças – bem trançadas, trespassadas adiante e reforçadas por um cabeção ou “sobrepeliz” sobre os ombros, também de palha de buriti.....  
[...]  
O vaqueiro Parão assedia lãs-Flôres, que vem com a garrafa de pimenta. O vaqueiro Sãos, já servido, caça lugar para se agachar.....  
O vaqueiro Sãos (comendo, a boca cheia): Diz’que ele se casou?  
lãs-Flôres destapa a garrafa de pimenta. Sacode a cabeça, encarando os vaqueiros, decidida.....  
lãs-Flôres: Bem feito! Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse rio Urucúia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando.....  
O vaqueiro Pedro Franciano ergue o garfo.....  
O vaqueiro Pedro Franciano: Ué, então ele trouxe a Mãe-d’Água?!...  
(ROSA, 2001, p. 130.134)

Como embasamento à questão poética presente na novela de Guimarães Rosa, utilizamos os estudos de Tadié (1994) sobre a presença da poesia na prosa. O autor diz que a noção de gênero literário permite tratar de forma comum várias obras, vários autores e várias épocas. Uma teoria da poética tem como efeito fazer compreender o que une, por exemplo, Balzac e Stendhal: primeiramente, a escolha que foi feita, e em seguida, o lugar que se ocupa no desenvolvimento de uma série.

Quer se atribuir à crítica contemporânea o fato de que o texto “moderno” em oposição ao “clássico”, abole a velha distinção entre gêneros literários que, entretanto, desejar-se-ia defender (TADIÉ, 1994, p.5).

Um interesse da poética é revelar as categorias em relação aos textos clássicos, que, sem ela, passariam despercebidos; trata-se de reagrupar exceções: o poema em prosa constrói-se devido a formas adquiridas ao mesmo tempo na prosa e na poesia. A poética deve trabalhar também nos limites entre os gêneros, nas fronteiras da literatura. Assim, segundo o autor, todo romance é, por pouco que seja, um poema: todo poema é, em algum grau, narrativa. É o que quer mostrar essa análise da narrativa poética de Tadié.

Mas o que é uma narrativa? Para o autor, toda narrativa é uma relação de acontecimentos, que são relatados e encadeados. Há “algo de” narrativa em todos os gêneros literários e, sem dúvida, em todas as formas de expressão. De fato, uma vez que estabelece entre os acontecimentos e as personagens uma ligação linear que tem aparência de necessidade, o gênero da narrativa é o projeto do gênero romanesco.

Segundo Tadié (1994), a narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema. A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens a quem ocorre uma história em vários lugares. Mas, ao mesmo tempo, os seus procedimentos de narração remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem. Na narrativa poética encontraremos um sistema de ecos, de retomadas, de rimas: o que não implica, nem elimina, a busca de frases musicais.

Absorvidas pela narração, as personagens são, às vezes, devoradas pelo narrador, quando este é também protagonista. A supressão das personagens deixa espaço ao cenário, um lugar privilegiado: pode-se imaginar uma narrativa poética de onde eles estejam ausentes? O espaço da narrativa poética está sempre alhures, ou além, porque é o de uma viagem orientada e simbólica. O recurso às

imagens aumenta esse movimento e o espaço é transformado em personagem, tem uma linguagem, uma ação, uma função, e talvez a principal: sua casa abriga a revelação.

Uma modificação análoga das funções afeta o tempo. Desde que a narrativa poética não é o lento relatório de toda uma vida, ela se coloca a serviço de uma busca, a busca de instantes privilegiados, que vai da espera ao encontro. O tempo dos acontecimentos, da ficção, obedece a certas constantes que dependem da mais alta significação do livro, mas fazem entrar a técnica.

Para Tadié (1994) é o ritmo que constitui o tempo da narração. O desenvolvimento fragmentado da narrativa poética tira sua força da utilização dos poderes de repetição, do hábito do tempo, desde as palavras ou frases-chaves até às imagens e aos acontecimentos, o desenvolvimento da narrativa é uma espiral. A narrativa poética aproxima-se, assim, dos mitos. É quase tão somente, ao longo do desenvolvimento da narração a história de uma experiência de uma revelação.

Em *Cara-de-Bronze* a poética se mostra em vários momentos em que o autor tem cuidado em mostrar a força de cada palavra, e nas falas do Grivo que parte em viagem buscando a poesia. No exemplo escolhido podemos perceber que as palavras descrevem o gado fechado no curral esperando para ser apartado e os elementos usados revelam o caos, o símbolo do homem preso ao mundo sensível, sem saber qual seu destino, numa metáfora da existência cega e cheia de dor:

Os vaqueiros desembainhavam de suas capas de couro os ferrões. – *É uma arma!...* Peneirava a bruega, finazinha. No descarte, no lanço do curral-de-aparta, os bois não entendiam que não devessem seguir juntos, pensavam-se avante – o retrupo, moçoçoca – ferindo-se no cru dos ferros, nas choupas das varas, ou enrolando-se num remoinho, metade em reviravinda, metade no mopoame da revolta. Praguejos. Catatraz de porretada no encaixe do chifre, e chuçada de tope, arriba-à-barba. – *Que's fumega!...* Defecavam mole, na fúria; cada um, com o espancar-se de cauda, todo se breava. Jogavam trampa, lama, pedaços de baba. Sangue, que escorre até ao pé da rês – fio grosso e fios finos. Outros levantavam os queixos, já inflamados, largo inchaço, ou guardavam suas caras em véus de sangue, cortinas carnais, máscaras – coagulado ou a escorrer, sangue fresco e sangue seco – placas, que os cegavam. Encostavam-se às cabeças, se

uniam mais, num ampara necessitado. Separar bois, se separa as ondas do mar (ROSA, 2001, p. 111).

A narrativa de *Cara-de-Bronze* é assumida várias vezes pelas vozes dos personagens, como nos diversos diálogos dos vaqueiros, que vão conduzindo a estória no decorrer de um dia. Temos também, um personagem estranho ao local, Moimeichêgo, que chega com alguns bois, e logo é notado pelo seu caráter interrogador. Ele também procura algo e aparece várias vezes, com suas perguntas, como uma mola propulsora para a narrativa da novela. Segundo Cintra (1995),

ao considerarmos o aspecto etimológico do nome Moimeichêgo, encontraremos a pista necessária: “Moi” – francês; “Me” – latim; “Ich” – alemão; “Ego” – grego. Em várias línguas, “EU”, uma referência ao próprio autor, que também se pronuncia no conto com os anagramas de João Barandão, Oslino Mar, Soares Guimar. No entanto, Moimeichêgo é o autor na forma de vaqueiro, de aventureiro, envolvido na estória do fazer poético (CINTRA, 1995, p. 68).

O vaqueiro Grivo, depois do roteiro cinematográfico, assume a narrativa em vários momentos e conta para os companheiros e para o leitor a estória de sua viagem. Quanto à focalização, lembramos que é um termo proposto por Genette, referindo-se ao conceito identificado também por meio de expressões como ponto de vista, visão, restrição de campo e foco narrativo. Conforme lembram Reis e Lopes (2002),

a focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético. [...] Daí que a focalização deva ser considerada um procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história (REIS e LOPES, 2002, p. 165).

A focalização atinge a sua qualidade, por traduzir certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação.

- Eu vos conto, por miúdo. Desde daqui saí, do Urubuquaquá, conforme o comum – em direitura. Andei os dias naturais. Fui. Vim-me encostando para um chapadão feio enorme. Lá ninguém mora lá – só em beira de marimbú –

só criminoso. Desertão, com uma lepra de relva. Dez dias, nos altos: lá não tem buriti... Água, nem para se lavar o corpo de um defunto... (ROSA, 2001, p. 150).

Com a focalização e perspectiva do Grivo, a estória ganha em autenticidade e conseguimos experimentar toda a solidão e medo do protagonista, suas incertezas e esperanças ao atravessar os chapadões solitários do sertão. Quando o narrador heterodiegético interfere, a narrativa ganha outro colorido, porém, mais objetivo:

E as pessoas, as criaturas que ele viu, os filhos-de-Deus?... Mulher na roca e no tear, fiando e tecendo seu algodão, sentada em esteirinha de buriti. Moça com o camocim à cabeça, na rodilha. Mulher-velha cruzando bilros. Geralista caçador. Um que mangabêia. Veredeiro com chapéu-de-couro. Tão longe um, tão longe [...] (ROSA, 2001, p. 159-160).

A perspectiva narrativa é uma designação importada do mundo das artes plásticas, para referir o conjunto de procedimentos da focalização, que muitas vezes contribui para a estruturação do discurso narrativo. A perspectiva pode ser potencialmente ilimitada, no caso de uma focalização onisciente, condicionada pelo campo de consciência de uma personagem da história, como o Grivo relatando sua viagem, e pode ser limitada à superfície do observável, quando ocorre uma focalização externa, como nos caso do narrador heterodiegético contando sobre as pessoas que o Grivo encontrou durante sua busca pela poesia. Segundo Reis e Lopes (2002),

a perspectiva narrativa, enquanto denominação genérica e de certo modo metafórica, pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada, [...] em qualquer caso, a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com o estatuto do narrador, quer dizer, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a narração (REIS e LOPES, 2002, p. 323-324).

Pode-se dizer, ainda, que *Cara-de-Bronze* é uma narrativa, em que pelo enredo, observamos que a busca da poesia atinge vários patamares de sentido, podendo dizer que há eixos de sentido ao contar essa estória.

*Cara-de-Bronze* é uma das narrativas mais experimentais de João Guimarães Rosa por apresentar uma arquitetura textual e um enredo construídos sobre várias camadas discursivas que movimentam substratos culturais implícitos e explícitos – relacionados tanto à cultura ocidental, como por exemplo, o medievalismo e a tradição literária das novelas de cavalaria, quanto à cultura oriental, como os Upanishads indianos citados em forma de notas de rodapé -, e que performatizam, por meio de revelação e ocultação, seus mecanismos constitutivos.

*Cara-de-Bronze* é um novela arquitetada, do mínimo detalhe ao plano geral, de modo a manter seu sentido sempre aquém ou além. Como se adverte num comentário metanarrativo:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão gostar, queriam chegar depressa a um final. [...] Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. [...] Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que bem o bicho larvim, que está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira (ROSA, 2001, p. 135).

Não é o caso de desenvolver a miríade de contornos possíveis do enredo dessa estória: o que importa é mostrar como sua composição está vazada de enigma, da mais simples epígrafe até seu enredo, e como isso dá relevância à obra roseana em geral, não só do ponto de vista da engenhosidade discursiva, mas também como problematização da vida. Para facilitar essa narração “muito ruim para se contar e ouvir” (ROSA, 2001, p. 135), vale lembrar o sumário que o próprio autor fez ao seu tradutor italiano:

O Cara-de-Bronze era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”) parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais

viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-os à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 93-94).

O sumário do autor facilita a leitura da estória – ou melhor, de uma das estórias – dessa novela. Como já dissemos, há pelo menos duas estórias (dois eixos de enredo) nessa novela: uma implícita e outra explícita. A trama da estória explícita se passa em apenas um dia numa fazenda no Urubuquaquá e tem como herói o Grivo: é o dia do retorno de sua viagem até o norte, munido das belezas e poesias que trouxe como singular bagagem para seu patrão. É uma estória aparentemente simples, mas que ganha complexidade pelo seu diálogo com a implícita.

É preciso ter cuidado ao tratar um texto de Guimarães Rosa com simplicidade: nada é límpido nesse texto. Se a estória do Grivo parece tão próxima assim de alguns padrões narrativos, é porque esses padrões exercem uma função dentro da economia da novela, que é a de dialogar com seu centro enigmático e simbólico, marcadamente irredutível a esquematismos.

O núcleo enigmático da novela em torno de Cara-de-Bronze, que é o herói – ou anti-herói – da estória implícita. É uma estória implícita, em primeiro lugar, porque em momento algum da novela temos acesso à voz direta desse personagem: lemos vários relatos dos vaqueiros, diferentes modalidades de discurso (narração em terceira pessoa, peça de teatro, roteiro cinematográfico, ladainha, canção e notas de rodapé), múltiplos pontos de vista e narradores, em suma, diversos tipos de mediação na tentativa de ver o fazendeiro, sem que este assumira sua própria voz em momento algum.

Além disso, também é uma estória implícita porque sua fábula nunca será contada com evidencia, mas sempre por meio do enigma: “Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele” (ROSA, 2001, p. 135). O personagem-título e sua biografia se mantêm à distância, deixando ao leitor os estilhaços.

Com artifício didático, poderíamos glosar o resumo de Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri: havia um certo Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, apelidado de Cara-de-Bronze, que morava no norte (no conto não se especifica que ele morava no Maranhão), tinha uma noiva, e possivelmente iria viver feliz com ela por lá, não fosse ter brigado com seu pai violentamente. O pai deu um tiro nele, ele revidou e achou que tinha acertado o alvo. Fugiu para o Urubuquaquá, onde trabalhou duro e amontoou riquezas, deixando seu passado encoberto.

Com o tempo, descobriu o que realmente aconteceu: seu pai caiu porque estava bêbado e não porque foi atingido. Mas só descobriu isso quarenta anos depois: a essa altura, sua noiva já tinha se casado com outro e tido filhos. Ele estava sozinho no mundo, acometido por uma doença indiretamente nomeada. Próximo da morte, pediu ao Grivo para dar-lhe as palavras de seu tempo perdido, uma espécie de remédio em forma de palavra.

Para introduzir o invisível, o contista tem que trabalhar em duas lógicas paralelamente, onde o que é essencial num caso pode ser detalhe noutra. É por isso que a estória implícita é a chave da forma da novela: o bom contista formaliza as duas estórias sempre tendo em vista que o secreto é um princípio de organização textual fundamental.

#### **4 Espaço, tempo e personagens: instrumentos da poesia**

A novela *Cara-de-Bronze*, segundo o próprio escritor, trata da busca da poesia, que representa, naquele universo mítico e isolado, salvação, resgate da imobilidade, da tristeza, da morte a que a materialidade havia relegado o velho fazendeiro. Nesse capítulo abordaremos a questão dos aspectos poéticos presentes no texto relacionados às categorias da narrativa como espaço, tempo e personagens.

#### 4.1 O espaço

A fazenda Urubuquaquá está embrenhada dentro do sertão, uma espécie de “oásis” no grande sertão mineiro: “No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá – urucúias, fundões de brejos. [...] A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão” (ROSA, 2001, p. 107).

Nesse recanto, escondido dentro do sertão, como as “urubuquaras” – as cavernas onde moram os urubus -, vivia solitário, amargando remorsos do passado, o Velho, cognominado Cara-de-Bronze.

O espaço escolhido e enriquecido com criação de gado é cheio de “mato-grosso, a mata-escura” (ROSA, 2001, p. 107). Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), as matas constituíam um verdadeiro santuário em estado natural para algumas culturas, como os celtas. Um lugar cheio de árvores, representa, pelas suas raízes, um vínculo com a terra e pelas suas abóbadas, um vínculo com o céu, que as árvores alcançam ou tocam com suas copas.

Morar nesse lugar para o Cara-de-Bronze é sinal de sensibilidade ao mistério ambivalente das florestas: estar embrenhado no mato gera, ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e simpatia com todas as poderosas manifestações da vida. Para os psicanalistas modernos, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente. Tocamos num ponto essencial da novela roseana: os terrores do inconsciente do Cara-de-Bronze, com medo do passado, mas, ao mesmo tempo, querendo descobrir os segredos da poesia, que dariam sentido e humanidade à sua vida reclusa.

Nesse espaço dos Gerais, num dia de dezembro, com chuva para cair das nuvens, encontramos os vaqueiros do Cara-de-Bronze ocupados na apartação do gado para a venda e transporte. É que agora o Cara-de-Bronze resolveu vender seus bois: “Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame” (ROSA, 2001, p. 107). Os bois fechados no curral, misturados aos elementos naturais, como as fezes, babas, sangue, lama, simbolizam o caos que reinava naquele início de dia, o

dia na vida de um homem, dia este que dará significado a todos os outros dias: “Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira” (ROSA, 2001, p. 135).

Os bois encurralados são metáfora do homem preso ao mundo sensível, símbolos do Velho Cara-de-Bronze, sem saber para onde ia, cego, sem luz existencial, procurando sentido para a vida.

No descarte, no lençol do curral-de-aparta, os bois não entendiam que não devesses seguir juntos, prensavam-se avante – o retrupo, moçoçoca – ferindo-se no cru dos ferros, nas choupas das varas, ou enrolando-se num remoinho, metade em reviravinda, metade no mopoame da revolta. Praguejos. Catafaz de porretada no encaixe do chifre, e chuçada de tope, arriba-à-barba. - Qu'es fumega!... Defecavam mole, na fúria; cada um, com o espancar-se da cauda, todo breava. Jogavam trampa, lama, pedaços de baba. Sangue, que escorre até ao pé da rês – fio grosso e fios finos. Outros levantavam os queixos, já inflamados, largo inchaço, ou guardavam suas caras em véus de sangue, cortinas carnais, máscaras – coagulado ou a escorrer, sangue fresco e sangue seco – placas, que os cegavam. Encostavam-se as cabeças, se uniam mais, num amparo necessitado. Separar bois, se separa as ondas do mar (ROSA, 2001, p. 111).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica, de capacidade de trabalho e de sacrifício. São preciosos auxiliares do homem e entre muitas culturas é considerado um animal sagrado. Na novela *Cara-de-Bronze*, essa harmonia não existe, como acontece no interior do Velho, os animais estão inquietos, angustiados e encurralados em seu medo, medo da apartação de uma vida cômoda para uma nova aventura, do desconhecido e do medo:

Um dia em feio assim, com carregume, malino o chuvisco, rabisco de raios; o gado era feroz. E tinham tento no que dentro da Casa estaria acontecendo. [...] E o gado queria mortes. [...] De tristes e astutos, viravam gente, cobrando de humano (ROSA, 2001, p. 109-110).

O caos é uma expressão hebraica “tohu wa bohu”, que significa a desordem e o vazio. Trata-se do caos primordial, anterior à criação do mundo. O

caos simboliza, originariamente, uma situação absolutamente anárquica, que precede a manifestação das formas e, no final, a decomposição de toda forma, conforme Chevalier e Gheerbrant (1997).

Cara-de-Bronze vivia esse caos interior, essa desorganização primária de seu ser existencial, confinado, endurecido, com sua “cara de bronze”, dentro de sua casa, no escuro, sua caverna, seu mundo de sofrimento:

No Urubuquaquá, nestes dias, não se pagodeia – o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens (ROSA, 2001, p. 111). [...] *Moimeichêgo*: E como é o jeito do quarto dele? O *vaqueiro Mainarte*: Pois é escuro e muito espaçoso, lugaroso, como catre, a rede, mochos pra se sentar, as arcas de couro, bruaca aberta, uma mesa com forro de couro; e uma imagem da Virgem na parede, e castiçal grande, com vela de carnaúba... (ROSA, 2001, p. 122). [...] Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa – (uma casa envelhece tão depressa) – que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros (ROSA, 2001, p. 135)

Conforme Chevalier e Gheerbrant (1997), a caverna é arquétipo do útero materno e figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos. Também aparece com um aspecto trágico de antro, cavidade sombria, região subterrânea de limites invisíveis, terrível abismo, que habitam e de onde surgem os monstros. É um símbolo do inconsciente e de seus perigos, muitas vezes inesperados. Entrar na caverna é, portanto, retornar à origem e, daí, subir ao céu, sair do cosmo.

#### 4.2 O tempo

A categoria de tempo marca profundamente a narrativa de *Cara-de-Bronze*, apontando também para a busca da poesia. Conforme dissemos, é a narrativa de um dia na vida de um homem que vivia fechado dentro de seu quarto: “Aquele era o dia de uma vida inteira” (ROSA, 2001, p. 135).

Existe uma história explícita, de um dia, o dia da chegada do vaqueiro Grivo, que foi enviado pelo Cara-de-Bronze para buscar o “quem” das coisas, a

poesia dos lugares e coisas. Essa história é contada pelos vaqueiros, pelo narrador e pelo próprio Grivo, durante a novela. Existe, entretanto, uma história implícita, a história da vida do Cara-de-Bronze, que aparece de relance nos comentários dos vaqueiros e nas narrativas subsequentes.

O dia em que se passa a chegada do Grivo é marcado pelos elementos da natureza, reforçando a ideia da interação entre o tempo que escorre e a representação desse mesmo tempo na natureza circundante. Esse entrelaçamento é feito com elementos extremamente simbólicos:

Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuvas em nuvens, dependurada no ar para cair (ROSA, 2001, p. 108). Um dia em feio assim, com carregume, malino o chuvisco, rabisco de raios... (ROSA, 2001, p. 109). *O vaqueiro Tadeu*: Olhe, irmão: Deus é menino em mil sertões, e chove em todas as cabeceiras... (ROSA, 2001, p. 115).

Chama a atenção do leitor o fato de que com o dia que começa, os vaqueiros trabalhando, a chuva que ameaça e o chuvisco constante, durante toda a manhã. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), a primeira analogia do dia é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida. O pensamento judeu diz que a duração da Criação é representada por seis dias e o sétimo, representa a vida eterna. Porém, uma outra exegese rabínica interpreta o sétimo dia, não como o dia do repouso de Deus, mas como o instante em que ele abandona o homem à condução e responsabilidade do universo, para que faça a sua manutenção e acabamento, tornando o mundo digno de receber seu Criador. “O sétimo dia simboliza, assim, o tempo da ação reservado a uma humanidade entregue a si mesma, o tempo da responsabilidade e da cultura” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 336-337).

O dia é marcado pela chuva nas nuvens e pela água que não parava de cair. “Peneirava a bruega, finazinha” (ROSA, 2001, p.111). Conforme Chevalier e Gheerbrant (1997), a chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua

fertilidade dela. Daí os ritos agrícolas com a finalidade de chamar as chuvas. Aquilo que desce do céu para a terra é também a fertilidade do espírito, a luz, as influências espirituais.

Essas águas das chuvas podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. É o que acontecia nesse dia com o *Cara-de-Bronze*: mergulhava em si mesmo, nessas águas passadas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por essa morte simbólica de suas dores e remorsos, e retornando, pela poesia, às origens da vida, carregado com um reservatório de energia e uma força nova dada pela Palavra que o Grivo trouxe de sua viagem.

Em meio à chuva e apartação do gado passa-se a manhã e, no roteiro, em cenas de filmagem cinematográfica, temos o meio do dia, o momento do almoço dos vaqueiros:

Interior – Na coberta – Alta manhã [...] Chega o *cozinheiro-de-boiada Massacongo*: -P'r'almoçar, gente. Começou-se! Noutra coberta, na linha do oitão direito da Casa. Os caldeirões com a couve e torresmos, a carne-seca, o angu que fumeja e o feijão que borbulha. Colomira e Iás-Flôres trazem numa gamela os pratos-fundos de estanho. Massacongo carrega o saco de farinha-de-mandioca. O vaqueiro Sãos pega um punhado de farinha e come, de arremesso (ROSA, 2001, p. 130-131).

A tarde apresenta uma narrativa tradicional da Viagem do Grivo e o próprio Grivo contando a sua viagem para os vaqueiros, intensificando também as cantigas do violeiro. As cenas marcam a passagem da manhã para a tarde. “O *cozinheiro-de-boiada Massacongo*, vindo gritando: - Café, minha gente! Começou-se...(...) Merenda, merenda. De café, com pãozinho-de-mandioca...” (ROSA, 2001, p. 148).

As conversas se prolongam até ao anoitecer, amarrando a história do *Cara-de-Bronze* e daquele dia primordial em sua vida: “(Faz calor, perto dos restos de fogueira. A noite, pesada, também esquentou bastante. Os vaqueiros vão-se afastando)” (ROSA, 2001, p. 174).

### 4.3 Personagens

Os nomes dos personagens desta novela de Guimarães Rosa também estão carregados de simbologia e remetem sempre ao mundo mítico com seus sonhos, costumes, figuras e cores. A começar pelos vários nomes com que os vaqueiros chamam o Velho enfurnado dentro da casa-grande:

*Moimeichêgo*: O Velho?! Quem é o Velho? *O vaqueiro Cicica* (olhando para Moimeichêgo, e depois de pausa): O senhor é quem está dizendo que o nome não entende, pois não. [...] falo o que é: é o Cara-de-Bronze! *linhô Ti*: Cara-de-Bronze. Isto são alcunhas... *O vaqueiro Cicica*: “Velho” não é alcunhas, é nome-de-lei. *O vaqueiro Adino*: Nome dele é Sigisbé. *O vaqueiro Mainarte*: Sejisbel Saturnim... *O vaqueiro Cicica*: Xezisbé Saturnim, eu sei. Mas “Velho”, também. “Velho” não é graça – é sobrenomes... *O vaqueiro Sacramento*: Homem, não sei. Em que sube, toda-a-vida, é Jizisbéu, só... *O vaqueiro Doim*: Zijisbéu Saturnim... *O vaqueiro Sacramento*: Jizisbéu Saurnim, digo. [...] *O vaqueiro Adino*: Pai Tadeu, como é que cê confirma o nome do Velho, por inteiro, registral? *O vaqueiro Sãos*: Sezisbério... *O vaqueiro Tadeu*: Por que, uai, gente? O nome cujo, todo? *O vaqueiro Cicica*: Como for, em um pedido meu, compadre Tadeu. *O vaqueiro Tadeu*: Nome dele? A pois, que Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos... *O vaqueiro Fidélis*: Também estou lembrado. *O vaqueiro Tadeu*: Agora, o “Filho”, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta... (ROSA, 2001, p. 113 – 114).

Nessa conversa percebe-se a tentativa dos vaqueiros em denominar quem é o Velho. É o vaqueiro Tadeu, homem antigo na fazenda e conhecedor de coisas passadas da vida de Cara-de-Bronze, quem dá o veredicto final, nomeando o Velho como “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho”. Cada nome desses remete a significados profundos, que possibilitam conhecer a identidade desse homem solitário e misterioso.

#### 4.3.1 O Cara-de-Bronze: a máscara da imobilidade

“Segisberto” refere-se a sagitário. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), na tradição dos Upanishads, o sagitário – um homem que tende a identificar-se com a flecha – dedica-se à exaltação do “brâmane”, cujo conhecimento assegura a libertação do ciclo de renascimentos. A flecha, à qual se assemelha o sagitário, dá a síntese dinâmica do homem voando em direção a sua transformação, pelo conhecimento, de ser animal em ser espiritual.

Em *Cara-de-Bronze*, dada a imobilidade da personagem, podemos associar o Grivo à seta enviada por ele que retorna com o sopro de vida da palavra, com a libertação da imobilidade e ignorância, que agora pode aspirar a certa elevação ou arrebatamento provocado pela poesia, a Noiva da elevação do eu e da embriaguez da vida.

O vaqueiro Mainarte: Meava-se um janeiro... O Velho mandou. Chuvaral desdizia d’ele ir. Mas o Velho quem quis. Nem esperou izinvernar, te que os caminhos enxugassem (ROSA, 2001, p. 117).

Grivo é a flecha do Velho Sagitário que é lançada, mas volta para dar significado a esse centauro, com os quatro cascos fincados no chão, erguido diante do céu com um arco retesado na mão, orientado a sua flecha em direção às estrelas.

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado – botado preso aí dentro do curral – jejúa, jejua. Retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, como o Velho, com o Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem... (ROSA, 2001, p. 170).

Segisberto é o retrato de uma criatura plena que instala a sua vida na maior abertura para o universo de seu passado, num anseio de síntese entre o consciente, aquilo que vive dentro de seu quarto escuro e o inconsciente, o que desconhece de seu passado, de sua vida e de si mesmo.

O nome de Cara-de-Bronze ainda retoma Saturno: o princípio da fixação, da condensação e da inércia. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997), Saturno

é uma força que tende a cristalizar, a fixar na rigidez as coisas existentes, opondo-se assim, a toda mudança. O nome de “Grande Maléfico” lhe é conferido a justo título, pois ele simboliza todo tipo de obstáculo, as paradas, a carência, o azar, a impotência, a paralisia [...] Saturno é o planeta maléfico dos astrólogos: sua luz, triste e fraca, evoca, desde os primeiros tempos, as tristezas e provações da vida; sua alegoria é representada pelos traços fúnebres de um esqueleto movendo uma foice (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 306-307).

O Velho Saturnino viveu uma série de separações, de seu pai, de sua noiva, do lugar onde nasceu, identificando-se com saturno pelos abandonos, renúncias e sacrifícios que a vida lhe impôs.

Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele – então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou, fugiu, picou o burro... GRIVO: Pai Tadeu... Tomo a benção... Tadeu (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo... GRIVO: Tomo a benção, Pai Tadeu! Tadeu (prossequindo):... Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura... (ROSA, 2001, p. 172-173).

Através desse processo existencial, Grivo fica encarregado de libertar o Velho dessa prisão interior da inumanidade representada pela “máscara de bronze” que imobiliza seu rosto e prende seu corpo à uma paixão doentia pela reclusão e pela morte. O Grivo constitui para Cara-de-Bronze uma força de libertação em favor do espírito e será a grande alavanca de sua vida moral e espiritual. Saturno, em Cara-de-Bronze, é a reação de recusa em perder aquilo que o liga sucessivamente à vida passada e dá impulso para começar uma existência nova, cheia de beleza e poesia. Temos, assim, o caráter ambíguo de saturno, ao mesmo tempo que quer

ficar imóvel na dor, manifesta o impulso revigorante, realidade que dá significação e beleza à existência.

Cara-de-Bronze tem também no nome a palavra “Jéia”, que remete a “Gaia”, a “Terra”, que, segundo a teogonia de Hesíodo, pariu até o Céu (Urano), que deveria cobri-la em seguida para fazer nascerem todos os deuses. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), no Dicionário de Símbolos,

...a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo [...] Ela sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu. [...] Seria necessário acrescentar a humildade, etimologicamente ligada ao húmus, na direção do qual a terra se inclina e de que foi modelado o homem. [...] Para os astecas, a deusa Terra apresenta dois aspectos opostos: é a Mãe que alimenta, permitindo-nos viver da sua vegetação; mas por outro lado precisa dos mortos para alimentar a si mesma, tornando-se, desta forma, destruidora. [...] Toda a terra se torna, assim, símbolo do consciente e sua situação de conflito, símbolo do desejo terrestre e de suas possibilidades de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência no ser humano (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 878-880).

Segisberto Jéia é um homem ligado à terra, e como tal trabalhou para construir sua fazenda em busca de abundância e vida. Tornou-se fazendeiro rico pelo trabalho e lutou dando seu suor no desejo de se tornar uma pessoa livre de um passado de dor e morte:

No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão (ROSA, 2001, p. 107). *O vaqueiro Tadeu*: Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopesar que tudo era dele... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para ele toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: ele era assim. *O vaqueiro Doím*: Cara-de-Bronze... *Iô Jesuíno Filósio*: Deve de ser tigrão de homem...? (ROSA, 2001, p. 121). Ele fez o Urubuquaquá, amontoou riquezas. Mas, o que fazia, era para se esquecer de si, por desimaginar (ROSA, 2001, p. 138).

Porém, ambíguo como a terra que dá vida e devora seus filhos, o Velho Jéia, trazia em seu coração, os segredos destruidores da noite, os monstros sepultados nas terras escuras de seu ser:

O vaqueiro Sacramento: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, pro demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... [...] O vaqueiro Doím: Por isso, que digo, ele vai vender o que tem, tudo. O vaqueiro Fidélis: O Urubuquaquá? As terras? O vaqueiro Sacramento: Pode, por ele não ser daqui. Não tem amor. Terras em mão dele são perdidas... (ROSA, 2001, p. 119).

O nome que mais aparece em *Cara-de-Bronze* é o do “Velho”, mostrando a transitoriedade da vida e as implicações que isso trouxe para existência daquele homem recluso em seu quarto:

Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado, [...] O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice [...] (ROSA, 2001, p. 138). *O vaqueiro Cicica*: “Velho” não é alcunhas, é nome-de-lei” (ROSA, 2001, p. 113). *O vaqueiro Sacramento*: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... [...] *O vaqueiro Adino*: Tão enganados. O Velho é duro mirabolão, anos ainda pra viver ele tem aos dez e dez. Há-de escopar muita gente (ROSA, 2001, p. 119).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), se a velhice é um sinal de sabedoria e de virtude, se a China desde sempre honrou os velhos, é que se trata de uma prefiguração da longevidade, um longo acúmulo de experiência e de reflexão, que é apenas uma imagem imperfeita da imortalidade. Mas escapar às limitações do tempo pode ser expresso tanto no passado quanto no futuro; ser um velho é existir desde antes da origem; é existir depois do fim do mundo. Na novela *Cara-de-Bronze*, o Velho aparece como alguém resistente, que busca alguma coisa, que tem um anseio perene de existir, de controlar e conhecer profundamente sua vida.

**UMA VIAGEM EM BUSCA DA POESIA:** leitura da novela *Cara-de-Bronze*,  
de Guimarães Rosa

*O vaqueiro Doím:* Boa mandatela! A gente aqui, no laboro, e ele passeando o mundo-será... *O vaqueiro Fidélis:* Tem de ter o jus, não foi em mandriice. Por seguro que deve de ter ido buscar alguma coisa. *O vaqueiro Sãos:* Trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bronze. *O vaqueiro Mainarte:* É. Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é (ROSA, 2001, p. 118). *Iô Jesuino Filócio:* De donde é que o Velho é? De donde veio? *O vaqueiro Cicica:* Compadre Tadeu sabe. *O vaqueiro Tadeu:* Sei que não sei, de nunca. O que ouvi foi do Sigulim, primo meu, e de outros, que viram os começos dele aqui. Que chegou – era moço espigo, seriozado, macambuz. E danado de positivo! Foi na era de oitenta-e-quatro... *O vaqueiro Sãos:* Veio fugido de alguma parte. *O vaqueiro Tadeu:* Parecia fugido de todas as partes (ROSA, 2001, p. 120-121). *Enquanto o Velho senesce. O Velho espera. Ele ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras* (ROSA, 2001, p. 152-153).

Na novela aparece também o sobrenome “Filho”, que causa certo desconforto no personagem, sendo tirado ou colocado por ele, como complemento ao nome em situações diversas. Ser “filho” de um pai supostamente morto por si mesmo, assombra o inconsciente de Cara-de-Bronze:

*O vaqueiro Tadeu:* Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos... *O vaqueiro Fidélis:* Também estou lembrado. *O vaqueiro Tadeu:* Agora, o “Filho”, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta... *O vaqueiro Sacramento:* A ser, nessa idosa idade... *O vaqueiro Mainarte:* Não quis filhos. Não quer pai (ROSA, 2001, p. 114).

O filho traz no sangue e na vida a força vital do pai, carrega a descendência e prolonga a história da família em si mesmo. Cara-de-Bronze, não quer filho nem pai, não suporta ser o alicerce de uma vida tirada por ele e obscurecida pela ignorância se o tiro que deu matou ou não o seu pai.

Mas o aspecto mais importante de toda a novela é o apelido que o Velho recebe e que dá nome à história *Cara-de-Bronze*. Na simbologia, segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), o bronze é

uma liga de diferentes metais, principalmente de estanho e prata com cobre, o bronze origina-se simbolicamente da união de contrários, sendo que, desses três metais, os dois primeiros (estanho e prata) associam-se à Lua e

à água, e o outro, ao Sol e ao fogo. Daí a ambivalência e o caráter violentamente conflitivo das duas faces de seu simbolismo. Metal eminentemente sonoro, o bronze é, em primeiro lugar, uma voz – por outro lado, a do canhão e, por outro, a do sino, vozes contrárias, é verdade, porém ambas terríveis e possantes (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 144).

Segundo Hesíodo, a raça de bronze é terrível e poderosa. Um dos últimos representantes na Terra dessa raça de bronze teria sido Talo, personagem da lenda cretense, que, às vezes, aparece como um ser humano e, outras vezes, como um ser mecânico feito de bronze, semelhante a um robô, que teria sido fabricado por Hefestos ou por Dédalo, o engenheiro-arquiteto do rei Minos. Esse Talo de bronze era uma criatura temível. Bombardeava os estrangeiros que ousassem entrar na ilha, assim com enormes pedras; ou fazia com que seu corpo de bronze ficasse em brasas, ele perseguia, apertava as pessoas entre os braços e queimava os culpados. Talo era invulnerável em todo o corpo, salvo na parte inferior da perna, onde se encontrava uma pequena veia, encerrada num dos tornozelos. Medeia, através de seus encantamentos, conseguiu romper essa veia e provocou a morte do mostro. E esse foi o fim da raça de bronze. Essa vulnerabilidade na parte inferior da perna é o indício de uma fraqueza psíquica e moral. O singular é que toda a potência energética de Talo tenha se esvaído por esse canal, uma vez aberto pela feiticeira.

Numa passagem essencial em *Cara-de-Bonze*, Moimeichêgo pede que os vaqueiros façam uma descrição de como é o Velho e temos, então, a chamada “ladainha” sobre o Cara-de-Bonze:

*Moimeichêgo*: Primeiro, vocês me contem a descrição do Cara-de-Bonze. Tal e tudo. *O vaqueiro Tadeu* (rindo): É deveras, minha gente... Só num mutirão, pra se deletrear. Eh, ele é grande, magro, magro, empalidecido... *O vaqueiro Adino*: Muito morenã... *Moimeichêgo*: Mas, é pálido, ou é moreno? *O vaqueiro Doím*: Mão de inveja caiu a cara dele! *O vaqueiro Mainarte*: Inveja? Só se for inveja mas do que ninguém não tem. *O vaqueiro Sãos*: A bom: ele é escuro; mas já foi mais. *O vaqueiro Raymundo Pio*: Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás... *Outro vaqueiro*: Palidez morena... *Outro vaqueiro*: Tem partes, e tem horas... O alto da cara com ossões ossos... *Outro*: Ele todo é em ossamenta de zebú: a arcadura...

**UMA VIAGEM EM BUSCA DA POESIA:** leitura da novela *Cara-de-Bronze*,  
de Guimarães Rosa

LADAINHA (Os vaqueiros, alternados): - A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orelhas vistosas. Aquelas orelhas... - Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só. - Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado... - Mas careca ele não é. - Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado. - Os olhos são pretos. Dum preto murucego. - Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos... - O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta... - As ventas pequenininhas. Quase não tem buracos de ventas... - Ah, e os beijos muito finos. Ele não ri quase nunca... O queixo todo vem todo p'r' adiente... Gogó enorme... As bochechas estão cavadas de ocas. - o queixo é que é desconforme de grande! - Pescoço renervado, o cordame de veias... - Os olhos são danados! - Um olhar de secar orvalhos. - Amargo feito falta de açúcar! - Ele é zambezinho. - Ele não aquieta o espírito. - Ele parece que está pensando e vivendo mais do que todos. - Ele parece uma pessoa que já faleceu há anos. - Tem os ombros repuxados para cima, demais... - É crocundado. - Sempre andou com os joelhos dobrados, os olhos abaixados para o chão. - Sempre coxeou... - Ruimatismos. - Desde faz tempo, as pernas foram ficando afracadas. Agora, final, morreram murchas de todo. - Ficou leso tal, de paralítico. - Só pode andar é na cadeira, carregado... - Ah, mas nem não anda, nunca. Não sai do quarto. Faz muitos anos que ele não sai. - a lás-Fôres disse que ele tem as pernas inteiras de veias rebentadas... - Ruimatismos. - As mãos dele, o senhor veja, veja. Os dedos-grandes das mãos, só o senhor vendo: que tamanhos... - Os dedos todos. Eles são magros e compridões, cheios de nós de inchaço nas juntas... - Num tempo, ele já teve barba. A barba escondedora: que ela vinha até nos retesos do pescoço... - Não tem mais. - Não tem mais! - Ele só fala baixo. A voz tem uma seriedade tristonh'... - Ele ouve pouco. Surdoso. (MOIMEICHÊGO: Mas não ouve os cantos e a viola?) - É. Surdoso, não. Surdaz... - Rebaicha as capelas dos olhos, a cabeça, o respirar dele vira um brundúcio de meio-gemido... - Diz' que, às vezes, dá vágados... - Sei que ele está sempre em atormentados. - Quer saber o porquê de tudo na vida. - Mas não é abelhudo. - É teimoso. - Teimosão calado. - Ele pensa sem falar, dias muito inteiros. - É um orgulho aos morros, que queima nos infernos! - Gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário... - Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentiras é. - Ele não gosta é de nada... - Mas gosta de tudo. - É um homem que só sabe mandar. - Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou... - Não fala, mas dá de estender para o senhor os ossos daqueles braços... - Quando olha e encara, é no firme, jogo-de-sis, com pito e zanga. - É vagaroso... - O que ele quer fazer, faz, nem que dure de esperar cem anos. - Eh, ele espia o fumego do ar nos alentos do cavalo... - Mas se diz que crê em visagens. Tem fé em abusões. - Quase que só veste roupas pretas. - Ele parece um padre. - Pra ser de si, ele é um visconde... - Antigamente, andava por aí, sozinho sozinho. - Sempre em beiras d'água... - Gosta de plantar árvores. Mandou fazer jardim de flor. - Traz tudo p'ra perto de si. - Ôxe, é esquipático, no demais. A gente vê, vê, vê, e não divulga... - A gente repara nele mais do que nos outros. - É um homem desinteirado. - Meio parecido com ele, mal conheci só um sujeito, quando eu era menino, no sertão do Rio Pardo... - É um homem parecido com os outros, um homem descontente de triste. - O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta... *Moimeichêgo*: - Favas fora: ele é ruim? *Os vaqueiros*: - Homem, não sei. - Achado que: ruim não é. Será? - Que modo-que? - Em verdade que diga... - Ruim como um boi

quieto, que ainda não deu pra se conhecer... – Só se é uma ruindade diversa. – É ruim, mas não faz ruindades. – Dissesse que ruim é, levantava falso. *Moimeichêgo*: - Então, ele é bom? *Os vaqueiros*: - Faço opinião que... (Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam a um tempo. Não se entendem.) *O vaqueiro Tadeu*: Quem é que é bom? Quem é que é ruim? *O vaqueiro Mainarte*: Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho... (ROSA, 2001, p. 124-128).

Prolongamos propositadamente essa passagem porque nela encontramos aspectos importantes daquilo que a alcunha “Cara-de-Bronze” revela da identidade e da vida do personagem. Os vaqueiros tentam descrever para o viajante Moimeichêgo a fisionomia do Velho, mas encontram sempre o caráter ambíguo da máscara, a dificuldade em definir contrários, revelando como, no caso do bronze, a mistura de metais, causando indefinição de seu caráter, que não é puro nem genuíno. Alguns exemplos das falas dos vaqueiros mostram contradição no conhecimento da pessoa do Velho: “é pálido ou moreno?”, “é bom ou mal?”, etc. Essas contradições e tantas outras que podem ser observadas na citação são resultados desta máscara que encobre o rosto e indefine a personalidade do Velho sempre fechado em seu mundo escuro.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997), o simbolismo da máscara no Oriente varia segundo suas utilizações. Seus tipos principais são a máscara de teatro, a máscara carnavalesca, a máscara funerária, utilizada especialmente pelos egípcios.

A máscara teatral – que é também a das danças sagradas – é uma modalidade da manifestação do “Self” universal. A personalidade do portador em geral não é modificada; o que significa que o “Self” é imutável, que ele não é afetado por essas manifestações contingentes. [...] Pois a máscara. Especialmente sob seus aspectos irrealis e animais, é a “Face Divina” e mais particularmente a face do Sol, atravessada pelos raios da luz espiritual. [...] As máscaras às vezes revestem de um poder mágico: elas protegem aqueles que as usam contra os malfeitores e os bruxos; inversamente, elas também servem aos membros das sociedades secretas para impor sua vontade assustando. [...] É também um símbolo de identificação. O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem

**UMA VIAGEM EM BUSCA DA POESIA:** leitura da novela *Cara-de-Bronze*,  
de Guimarães Rosa

representada. [...] Pode-se imaginar todos os efeitos que é possível tirar dessa força de assimilação da máscara. Concebe-se também que a psicanálise tenha por objetivo arrancar as máscaras de uma pessoa, para colocá-la na presença de sua realidade profunda (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 595-598).

Pelas conversas dos vaqueiros, o Velho carrega sua máscara na face, restando sua identificação com a solidão, com a energia de bronze que acumulada em seu peito, quer, ora se enclausurar no escuro de sua “caverna”, ora sair pelo mundo, na pessoa do Grivo, em busca da poesia e da humanização de sua vida. Foi essa figuração da personagem que deu nome à que deu nome à pessoa do Velho, sublinhando seus traços mais característicos: velhice, solidão, amargura, remorso e morte.

*Moimeichêgo:* E – o homem – como é que ele é, o Cara-de-Bronze? *O vaqueiro Adino:* Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê! *Moimeichêgo:* Você já viu bonze? *O vaqueiro Adino:* Eu? Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi, não senhor. Mas, também, eu não fui que botei o apelido nele... *Moimeichêgo:* Quem pôs? (Silêncio de todos. Pausa.) *Moimeichêgo:* Como é o homem, então, em tudo por tudo? vocês querem me dizer? *O vaqueiro Adino:* Os traços das feições? *Moimeichêgo:* Os traços das feições, os modos, os costumes, todo tintim. *O vaqueiro Cícica:* Estúrdio assim de especular... Que mal pergunte: o senhor, por acaso está procurando por achar alguém, algum certo homem? *Moimeichêgo:* Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo (ROSA, 2001, p. 122-123). - Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só. – Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado... – Mas careca ele não é. – Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado. – Os olhos são pretos. Dum preto murucego. – Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos... – O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta... – As ventas pequenininhas. Quase não tem buracos de ventas... – Ah, e os beijos muito finos. Ele não ri quase nunca... O queixo todo vem todo p’r’ adiante... Gogó enorme... As bochechas estão cavadas de ocas. – o queixo é que é desconforme de grande! – Pescoço renervado, o cordame de veias... – Os olhos são danados! – Um olhar de secar orvalhos (ROSA, 2001, p. 124-125). (...) O fazendeiro patrão não saía do quarto, nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra? Lepra, mal-de-lázaro, devia de ser, encontrar-se um rico fazendeiro nesse estado de raridade. Lamentava-se,a doença. O ar ali, era triste, guardado pesado. [...] O Velho, com a cabeça encalombada de bossas – como se dela fossem brotar idades e montanhas (ROSA, 2001, p. 136.138).

Essas referências à “máscara” que compunha o rosto do Velho deixa revelar também a armadura que revestia seu interior, a grande energia que carregava dentro de si, pronta para sair pela abertura feita através da poesia.

*O vaqueiro Fidélis*: Tem de ser o jús, não foi em mandriice. Por seguro que deve de ter ido buscar alguma coisa. *O vaqueiro Sãos*: Trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bronze. *O vaqueiro Mainarte*: É. Eu sei que ele foi buscar alguma coisa. Só não sei o que é. *Moimeichêgo*: la campear mais solidão? *O vaqueiro Sacramento*: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... (ROSA, 2001, p. 118-119). (...) *O vaqueiro Adino*: É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo... *Moimeichêgo*: Que assuntos são esses? *O vaqueiro Adino*: É dilatado p'ra se relatar... *O vaqueiro Cicica*: Mariposices... Assunto de remondiolas. *O vaqueiro José Uéua*: Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante... *O vaqueiro Adino*: Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó... *O vaqueiro Mainarte*: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; - depois aquilo deu um silenziosim, dele, dele -: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes... *O vaqueiro José Uéua*: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (ROSA, 2001, p. 123).

Cara-de-Bronze quer descobrir a essência das coisas enviando um vaqueiro em viagem e adentra-se, assim num tema importante na literatura: a experiência humana de sair de casa para descobrir o mundo e encontrar a si mesmo e a realidade das coisas. O motivo da viagem está presente em quase toda a obra de Guimarães Rosa, ligando o autor às grandes expressões da Literatura Universal: podemos pensar em Dante Alighieri, viajando pelos círculos do Inferno, atravessando o Purgatório para subir ao Paraíso; ou no aventureiro louco Dom Quixote, que deixa a sua aldeia de La Mancha em busca de perigos e aventuras; ou

ainda em Leopold Bloom caminhando pelas ruas de Dublin, refletindo sobre sua vida, no *Ulisses* de James Joyce.

Conforme Benedito Nunes (1969), nesses grandes romances, a narração dos acontecimentos e peripécias se apresenta como a primeira camada da criação artística, intermediária do que mais importa: a descoberta do mundo natural e humano.

No Dom Quixote, as andanças do Cavaleiro da Triste Figura e de Sancho Pança, tanto quanto as histórias avulsas narradas no curso da história principal, são os múltiplos atalhos do mundo, exemplarmente contido no espaço manchego. É nesse espaço que proezas, outrora sustentadas pelo ingênuo heroísmo dos romances de cavalaria, desviam-se para o cômico e o grotesco, e revelam, ironicamente, a incompatibilidade entre o prosaísmo do cotidiano e a ação grandiosa e nobre, objeto da mimese, na antiga epopeia. Do espaço de Dublin, onde esse prosaísmo já domina, e que é percorrido em toda a extensão de seus nexos históricos, culturais, econômicos, em que a cidade se transforma num ponto de inserção da vida humana, descrita globalmente, como viagem através de labirintos. A rota de Dom Quixote, profusa de aventuras, e a de Leopold Bloom, cheia de incidentes corriqueiros, que tomam a forma de única aventura humana possível, equivalem a processos de abertura do espaço, concomitantes ao desvendamento do mundo (NUNES, 1969, p. 173-174).

Nesse sentido, em *Grande Sertão: Veredas*, o espaço percorrido por Riobaldo e seus companheiros se abre como possibilidade de conhecimento de si mesmo e converte-se em entendimento do mundo. O sertão não tem limites fixos, é um lugar que abrange todos os lugares, congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver. Riobaldo faz longas travessias, de viagem ligada a viagem, num périplo sem fim, através de perigos que se multiplicam, de atos de amor e de ódio, de veredas que penetram a profusão das formas naturais. As veredas convergem em seu curso um tipo de viagem redonda, que as unificam e lhes dá sentido. Segundo Benedito Nunes (1969),

Existir e viajar se confundem. A existência de Riobaldo totaliza-se como viagem finda, que precisa ser relatada para que se perceba o seu sentido. Unem-se, nessa viagem, sob a forma de relato, os diferentes fios do Bem e do Mal, que compõem o emaranhado da existência. Vivendo de momento a momento, de lugar a lugar, sem a compreensão da linha temporal e sinuosa

que liga todos os momentos e todos os lugares da existência, só percebemos saídas e entradas, idas e vindas. Mas a viagem redonda, a travessia das coisas, - que é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmo, nessa aprendizagem da vida, em que o próprio viver consiste – a viagem-travessia que transvive na lembrança, constitui o saldo imponderável das ações, que a Memória e a imaginação juntas recriam. [...] Só no final da narrativa, quando Riobaldo consegue fixar o perfil completo de sua existência relembrada, é que a travessia se apresenta nitidamente: “O que existe é homem humano. Travessia” (NUNES, 1969, p. 175).

O motivo da viagem, que, assim, transparece na estrutura, na temática e nas intenções morais, filosóficas e religiosas de *Grande Sertão: Veredas*, já está latente em conflitos, acontecimentos trágicos ou cômicos de *Corpo de Baile*.

É no ciclo da viagem que o destino se modifica e a ação da Providência se manifesta. À custa de inúmeras circunstâncias, as causas tecem e retecem os seus efeitos, agindo sempre através de movimentos de ida-e-volta. São encontros e desencontros, são equívocos aparentes, que um recuo no espaço e no tempo transforma em certeza, ou em certezas que a distância neutraliza. A viagem, coincide, às vezes com a solução próxima de um conflito moral e espiritual. Conforme Benedito Nunes (1969),

as linhas do Fado, que no processo da viagem se desenrolam, mais flexíveis do que o “fatum” da tragédia grega, também podem cruzar-se devido à intervenção inopinada e casual de terceiros. Exterioriza-se novamente, por intermédio desses agentes interpostos, o influxo daquela razão ou Providência, muito próxima, pelo tom que tem de impessoal e objetiva, da “pronoia” dos estoicos. [...] O motivo da viagem é, no processo da narrativa, absorvido pelos lances de um jogo de xadrez, que se desenrola ao longo da trama, representando uma espécie de reconfiguração simbólica do enredo, a ele paralelo. O equívoco conduz à descoberta do amor legítimo e perdurável. Trocam-se as posições dos agentes, como no jogo de xadrez a posição das pedras. Os lances do acaso decidem a partida, que ninguém perde e que ninguém ganha (NUNES, 1969, p. 176-177).

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se, no entanto, na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997),

a viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico. Segundo Jung, indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes. Essa aspiração à viagem será a busca da Mãe perdida, como pensava Jung? [...] Em todas as literaturas a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de si mesmo. “Os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por partir”, diz Baudelaire. Eternamente insatisfeitos, sonham com o desconhecido mais ou menos inacessível. [...] Mas, eles jamais encontram aquilo de que quiseram fugir: eles próprios. [...] Nesse sentido, a viagem torna-se símbolo de uma perpétua recusa de si mesmo, da diversão da qual falava Pascal, e seria preciso concluir que a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 951-953).

Em *Cara-de-Bronze*, na viagem empreendida pelo Grivo ao mando de Segisberto Jéia, temos toda a novela centralizada em torno desta travessia essencial rumo à busca da poesia. Como resultado das forças opostas e conflitantes aparece o Destino, que durante a viagem opõe as forças de Deus – mansas e constantes – com as do Demônio – bruscas e agressivas. Mas essas forças divididas só aparentemente são antagônicas. “Viver é muito perigoso” (ROSA, 1986, p. 9) porque não há clara delimitação entre elas. De acordo com Benedito Nunes (1969), “A existência humana, [...] participa de uma trama, que de certo modo a transcende, e que, no entanto, a sua atividade temporal ajuda a desenvolver” (NUNES, 1969, p. 178-179).

É essa atividade temporal da existência que constitui na obra de Guimarães Rosa, o último horizonte simbólico da viagem. Para Guimarães Rosa, o homem é a própria viagem, a travessia da vida é o que tem, de realidade.

Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da “poiesis” originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra. [...] (NUNES, 1969, p.179).

Foi somente na novela *Cara-de-Bronze* que Guimarães Rosa pôs a nu o motivo da travessia, focalizando-a diretamente e expressamente como tema. A viagem passa a constituir, nessa novela, a demanda da Palavra e da Criação Poética. Eis o sentido da estória do Grivo: sai pelo mundo a fora, a procurar, para o seu patrão, “o quem das coisas” (ROSA, 2001, p. 141), e que lhe traz na volta, como único bem, “a viagem da viagem” (ROSA, 2001, p.173), o relato poético do que o Grivo viu e ouviu.

A viagem começa no Urubuquaquá, de onde, por ordem de Segisberto Jéia, velho e doente, aposentado num quarto da casa-grande, senhor daquelas terras, parte um de seus vaqueiros para trazer-lhe os nomes das coisas. Esse vaqueiro saiu vitorioso nos torneios organizados pelo Velho para ver qual dos vaqueiros era apto para apreender a poesia do mundo. Os assuntos do torneio, eram, na linguagem dos vaqueiros, “mariposices” e “bobeias”: assim, por exemplo, mudar os nomes dos lugares, batizar aqueles sem nome, perceber qualidades raras, de esquiva definição, ou arrancar, por meio de um jogo especial, com palavras soltas, jogo que nem diverte nem rende, mas dá prazer e contentamento, os sutis aspectos da Natureza.

Sestronho, sem pressa, o Cara-de-Bronze, se quis, fez. De mão, separou primeiro os primeiros, os quais foram: Mainarte, Noró, José Uéua, o Grivo, Abel, Fidélis e Sãos. – “O Adino bem que tencionou de ser, mas que para a toada do assunto nada não dava...” “- Não fraseou bem...” O *Vaqueiro Adino*: - “Losna! Disso faço pouco... Apuro para ida em distantes jornadas por esse mundo...” “- Noró logo não serviu, porque vivia sem cabeça: já andava virado para amores, em namoração de noivado...” Sobresseguido, rejeitou Abel, Fidélis e Sãos. Só três ficaram. O *Vaqueiro Sãos*: - Quem tem e retem, pode mal-usar...[...] Três, que eram. Mainarte, José Uéua e o Grivo. E o Cara-de-Bronze ouvia, pensava e olhava – com um olhar de olhos. Ele queria era um só. – Aquilo não era fácil. O homem media nosso razoado... – Carecia de se abrir a memória! – E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta... – O Velho mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele, separado (ROSA, 2001, p. 145-146).

Esses vaqueiros deveriam “ver, ouvir e saber” (ROSA, 2001, p. 146), o porquê de tudo na vida; insistia o Velho na capacidade de contemplação, na possibilidade de dar nomes a coisas desimportantes, mas essenciais, para quem está no limiar da morte. Palavras, sensações, descobertas que transformariam a atmosfera daquele quarto escuro e iluminaria a experiência de vida do Cara-de-Bronze.

Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber – e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro das plantas e terras se espiritava. “*Buriti está tocando...*” – era de tarde, na variação do vento. “*Os bois são mil cabritinhos?*” “*Flôr que murcha e viça, em quatro vezes de tempo...*” “*Tem buracos no amarel’...*” “*Estou que fiquei lá, respirando para as árvores...*” Isso é um ofício. Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma. “*...A umburana, rôxo lâ...*” Daí em vante. “- *Nessas horas da roseira...*” Tirar a cabeça, nem seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do dôido rojão das coisas proveitosas. “*... O vento safirento se arregaçando dos altos...*” O Velho mandava. Tinham de ir, em redor, espiar a vista de cima do morro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grota, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo. Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas (ROSA, 2001, p. 146).

O Grivo era o de melhor fala e aquele que sabia jogar as palavras como moedas espalhadas no ar, criando a sensação de deslumbramento nos ouvidos de quem está sedento de poesia e do desejo de viver plenamente.

Mas o Grivo dava sota e ás. O Velho escolheu o Grivo. [...] Vai um dia, o Grivo arrumou seus dobros, amarrou seus tentos. Selou cavalo. – Subiu a cavalo. No cavalo melhor, do Cara-de-Bronze... O Velho tinha mandado. Ia enviar por. – Quando o Velho escolhe, é porque quer quem execute alguma coisa por ele. O Velho é quem faz os cálculos... – Tinha dado de vir trovão antes das chuvas, raio incendiou o agreste das chapadas: “*É Deus ardendo fogueiras...*” – Daí, aguão bruto: arrobas e arrobas de chuva. Sair em viagem, assim, dá medo... – O Grivo não temeu. Se despediu alegre. – Ele estava meio estapassado... *Nenhum por nenhum, não sabiam aonde ele ia, ao que ia.* – O Grivo se calou, de doer a boca. Ele tinha apalavro. – De sul a norte, boa sorte! – Chovia, nas serras... – Da janela do quarto dele, o Velho acenou mão. – Bateram o buzino dum berrante... – Eh, e deu a despedida: foi-se embora o vaqueiro Grivo, amigo de nós todos... – Mas foi para buscar alguma coisa. Que é, então, que ele foi trazer? (ROSA, 2001, p. 146-147).

#### 4.3.2 O Grivo: a seta de Sagitário

Na mitologia cristã aparece o Grifo, animal mitológico que representa a missão de Cristo de ir para o reino dos mortos e ressuscitar para a vida. Esse animal é como uma seta enviada para resgatar as pessoas de uma situação de morte e pecado para a graça e a eternidade. O Grifo liga o poder terrestre do leão à energia celeste da águia, inscreve-se, desse modo, na simbólica geral das forças da salvação. Simboliza também, a força e a vigilância como o obstáculo a superar para chegar ao tesouro. Assim como o próprio Cristo, que vai para o Reino dos mortos e volta, pela ressurreição, para salvar a humanidade.

Na novela de Guimarães Rosa o personagem Grivo é o vaqueiro viajante em busca da poesia humanizadora, temos assim, como no caso do Grifo mitológico, a presença de duas naturezas, duas direções. O “ir” e “vir” para salvar o Velho da imobilidade, da desumanização pela Palavra que dá sentido à realidade humana. Várias passagens da novela ilustram essa missão do Grivo:

*Moimeichêgo: O Grivo? Quem é o Grivo? O vaqueiro Cicica: Vaqueiro. O vaqueiro Adino: Vaqueiro, como nós, que está chegando de estúrdias viagens (ROSA, 2001, p. 116). Vai, um dia, o Grivo arrumou seus dobros, amarrou seus tentos. Selou cavalo. (...) – O Grivo não temeu. Se despediu alegre. (...) – Eh, e deu a despedida: foi-se embora o vaqueiro Grivo, amigo de nós todos... – Mas foi para buscar alguma coisa. Que é, então, que ele foi buscar? (ROSA, 2001, p. 146-147). Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir – seja até aonde se for – tem-se de **voltar**; mas, seja como for, que se esteja **indo** ou **voltando**, sempre já se está no lugar, no ponto final (ROSA, 2001, p. 163, grifo nosso). O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão (ROSA, 2001, p. 170).*

Há, nessa demanda do Grivo pela Palavra, uma atmosfera medieval das côrtes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassallos. O quarto do Cara-de-Bronze congrega uma pequena corte, distante e separada dos homens e do campo, que desempenham tarefas comuns do cotidiano, não tomando parte nos exercícios de “imaginamentos”. Diz Benedito Nunes, no livro “O Dorso do Tigre” (1969):

**UMA VIAGEM EM BUSCA DA POESIA:** leitura da novela *Cara-de-Bronze*, de Guimarães Rosa

Só entre os cavaleiros da Távola há noção da Demanda, incompreensível para os de fora. E como em A Demanda do Santo Graal, Segisberto Jéia, reencarnação sertaneja do rei Arthur, envia um outro a buscar aquilo de que necessita para a felicidade de seu reinado. Enquanto, naquele romance, é Galaaz, o melhor dos cavaleiros, quem parte, ficando o rei Arthur em Caamelot, na estória de Guimarães Rosa é o mais perfeito dos homens de Cara-de-Bronze, vitorioso em todas as provas, e de origem obscura como Galaaz, quem sai na demanda do Graal da Palavra, que há de renovar e completar a existência do Patrão. Outro ponto de contato com os romances do ciclo do gral é a doença de Cara-de-Bronze. Em algumas versões da Demanda do Graal, o objetivo da busca é restaurar a saúde e devolver a juventude do Rei enfermo e extremamente idoso (NUNES, 1969, p. 183-184).

Mas o único bem, segundo Nunes (1969), finalmente alcançado em *Cara-de-Bronze* que o Grivo entrega, na volta ao mandante do feito, é o relato das coisas vistas e imaginadas durante o percurso: a Viagem transformada em palavras, súmula da atividade poética, que abriu os espaços do sertão e os converteu na profusão do mundo natural e humano. Unindo e congregando em diferentes círculos da existência, o Grivo desempenha, pela sua natureza ambígua, a função mediadora, a favor da ordenação cósmica, da atividade criadora e da pacificação dos homens. É ele quem liga o Cara-de-Bronze às coisas e ao mundo.

Assim, nessa indagação descobre o Grivo, que apresentava uma sensibilidade especial para observar a natureza, as coisas e as pessoas.

*O vaqueiro José Uéua.* - O Velho escolheu o Grivo. *O vaqueiro Sãos.* - Só o senhor vendo: o Grivo – humildezinho de caminho, caxexo... Feio feio peruzinho saído do ovo... *O vaqueiro Tadeu.* - O Velho escolheu. *O vaqueiro Pedro Franciano.* - O Grivo era de boa inclinação, sem raposia nenhuma. Nunca foi embusteiro. *O vaqueiro Abel.* - o que o Velho gostou dele, o que um dia ele suspirado falou, o Velho ouviu aquilo com todos os olhos: -... *Minha mãe não teve uma maquinazinha bonita de costuras...* *O vaqueiro Mainarte.* - Que não foi. O Velho apreciou o Grivo foi no ele dizer: - "*Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!...*" *Iô Jesuino Filócio.* - Faço por saber: como é que o pobre do Grivo deu para entender, para aprender essas coisas? *O vaqueiro Calixto.* - Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu... *O vaqueiro Abel.* - O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai. *O vaqueiro José Uéua.* - O Velho ensinou. *O vaqueiro Mainarte.* - O que o Grivo forte dizia: - Dererê, serra minha! Moimeichêgo: - Só isso? Só? *O vaqueiro Mainarte.* - Pois só. *Dererê, serra minha...* *O vaqueiro Tadeu.* - A bem, ele agora voltou, ele está aí, de oxalá. A gente vai saber as coisas todas... (ROSA, 2001, p. 143-144).

O Grivo parte, como a seta de Sagitário (Segisberto), é lançado em viagem, saindo do Urubuquaquá (da caverna do Velho), em direção à terra natal de Sgisberto Jéia – vai em busca da moça:

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas – é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra*, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada (ROSA, 2001, p. 137).

A viagem do Grivo apresenta-se em *Cara-de-Bronze* como uma Demanda da Palavra e da Criação Poética.

Na estória de Guimarães Rosa é o mais perfeito dos homens de Cara-de-Bronze, vitorioso em todas as provas, e de origem obscura como Galaaz, quem sai na demanda do Graal da Palavra, que há de renovar e completar a existência do Patrão (NUNES, 1969, p. 183).

Essa viagem realiza-se como travessia por entre coisas que vão sendo nomeadas, uma a uma, detalhadamente – árvores, conforme suas espécies, grandes e humildes – desde as de alto porte aos carrapichos, arbustos, cipós, ervas, capins; pássaros, seus voos, gritos e hábitos e todas as qualidades de aves; mamíferos errantes, répteis e batráquios, insetos, machas de sol e manchas de nuvens. Grivo também deve nomear lugares e gentes – homens pelas suas profissões, mulheres velhas a rezar, cafuas, fazendas, as doenças, a fome, os meninos e meninas, caatingas, mandiocais, buritis, serras, gado e moças.

São os trabalhos de um “Hércules” da Palavra, que desenrola em notas de rodapé, as estações da vida que a travessia lhe proporcionou e que e a mesma travessia une agora na poesia e no relato através da memória que torna manifesta e significativa toda a viagem.

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para descobrir, não haverá

possíveis indicações? Haja, talvez. [...] Sempre sozinho, vai o Grivo. O que ele quer é ir, chegar, ficar um tempo; e voltar. Enquanto o Velho senesce. O Velho espera. Ele ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras (ROSA, 2001, p. 149; p. 152-153).

O Grivo traz para o *Cara-de-Bronze* um relato sensível e poético do que viu e ouviu pelos caminhos da viagem que começou com o objetivo de buscar “o *quem das coisas!*” (ROSA, 2001, p. 141). A “coisa”, em sua essência, apresenta-se como palavra narrada e palavra poética. Essa palavra que se mostra como a essência das coisas é a poesia. A procura pela poesia reflete-se no nomear as coisas vistas no caminho percorrido. O Grivo é um viajante atento, que passa por lugares desconhecidos e a cada momento e experiência nova, sente a necessidade de renomear os seres com os quais toma contato:

O Grivo: - ...Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí... (ROSA, 2001, p. 149).

No trecho citado constatamos que o “arrebenta-cavalos” é renomeado como “babá e bobó”. Percebemos a aproximação onomatopaica desses nomes com a linguagem infantil – a primeira do ser humano. A tentativa roseana de voltar à linguagem original através dessa volta ao balbucio de conhecimento e criação de seres pela palavra. “João-ti”, nome que o “arrebenta-cavalos” tem depois dessa volta ao balbucio reiniciador da linguagem, já vem trazendo a marca do aprendizado e do elemento humano no nome próprio “joão”.

Essa transformação propõe uma interpretação na relação homem e natureza. Vemos, num primeiro momento, no nome da árvore, uma marca que aparece associada ao poder do elemento natural, pois a denominação “arrebenta-cavalos” denuncia esse fato com ênfase. O que se percebe depois do aprendizado – com as denominações “babá e bobó” -, é a retomada de posse da natureza pelo homem através de sua marca pelo nome/palavra. Depois, assim como o proprietário de gado impõe sua marca, o “arrebenta-cavalos” passa a ter marca humana: “João-ti”. O homem toma o poder através da palavra. Palavra que é nome e que significa voltar às origens para buscar a linguagem poética da criação (GALVEZ, 1997, p. 107-108).

A renomeação que o Grivo faz não cessa com a marca humana. Uma vez tomado o lugar, o homem deixa espaço para a natureza, como podemos ver com a extensa lista de nome de árvores com que o Grivo topou e que vem expressa, na novela, em notas de rodapé. Conforme Guimarães Rosa comenta com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, surpreendemo-nos ao encontrar de forma escondida numa das notas de rodapé, um trecho cujo valor está no uso da palavra-nome.

Há mais. À página 600, Você encontrará uma verdadeira “estórinha”, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (“A Damiana, a angélica... (até) ... a gritadeira-do-campo”.) Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a representação de uma moça no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim é o 6º. E o 7º (mão-boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “são gonçalo” é sinônimo do membro viril... o 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos (ROSA, 2003, p. 94).

Uma vez que o tema principal da novela é justamente a viagem como ato de nomear para buscar a essência primitiva, o estado poético, vemos o autor construir uma narrativa com palavras de uma mesma categoria gramatical; apenas o nível semântico é que constrói a sequência narrativa.

- *E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas?* – A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O joão-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-joão. O são-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ROSA, 2001, p. 151).

Dividindo o texto para a interpretação da função poética desses substantivos temos uma nítida estrutura narrativa. Os termos “a damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo”, referem-se ao universo feminino, às moças que moram no sertão; os substantivos: “o joão-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem”, remetem aos elementos masculinos substantivados, aos homens que também habitam esse universo; o encontro desses dois mundo se expressa no termo “o boa-tarde”, que funciona como elemento de mediação entre o estado inicial

e o final do plano narrativo proposto, que é o encontro e a união das moças e dos homens pelo namoro: “o cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva” e pela sedução: “o peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-joão. O são-gonçalino”. O fio narrativo termina bruscamente pelo avanço forçado dos homens ao recato e pureza das donzelas: “A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo...”

Nesse exemplo, encontramos a palavra em seu estado puro funcionando com possibilidades de construção de sentidos na busca do Grivo de nomeação das coisas. Temática e elementos expressivos caminham no sentido de valorizar e acima de tudo, buscar a linguagem poética.

Além dessa teoria poética disfarçada e diluída no texto, encontramos versos poéticos que se desprendem da narrativa: “Na beira de um buriti – onde esbarrei – entristeci e quase esmoreci...” (ROSA, 2001, p. 148). Esse trecho forma quase um haicai, cujos versos vêm delimitados pelo uso do travessão. O poema aqui disfarçado mostra-nos uma inversão quantitativa nas sílabas: os versos maiores cabem ao primeiro e último lugar. O ritmo conseguido também com a rima não deixa dúvidas quanto à carga poética que carrega.

Nessa narração da viagem do Grivo, os elementos poéticos vão aparecendo nos diálogos dos vaqueiros ao perguntarem sobre a viagem, nas notas de rodapé, como vimos e que, muitas vezes, são falas do Grivo e nas canções do violeiro. Podemos dizer que esse é o material poético que o Grivo entrega ao *Cara-de-Bronze*, como resultado de sua viagem.

Todo o discurso anterior ao trecho do roteiro cinematográfico funciona como uma preparação à narrativa da viagem feita pela própria personagem. Até chegarmos a ela, temos as pistas e repetições desse fato que, pelos vaqueiros, pelo cantador, faz-se conhecer a nós, leitores. Em suma, o que percebemos, em *Cara-de-Bronze*, é uma narrativa repetitiva, em que, exaustivamente, a estória da viagem do Grivo é recontada, mas nunca da mesma maneira, ou seja, a cada narrativa diferenciada, temos a palavra reformulada, trazida poeticamente para o discurso. O

importante não é o que se conta, mas como se conta. Aqui o discurso chama mais a atenção do viajante do texto, do que a estória. O Grivo inicia sua narração aos vaqueiros, lembrando da busca que fez e da nomeação das coisas, vistas e sentidas.

- Na hora de Deus, amém! Sobrevim. Saí dezembro-janeiro-fevereiro, quando o coco do buriti madura em toda parte. Assim em ínvios de inverno, os rios sobresseenchendo. Na beira de um buriti – onde esbarrei – entristeci e quase esmoreci... (ROSA, 2001, p. 148)

Numa mistura com o canto do violeiro e o cozinheiro Massacongô convidando à merenda, a narrativa prossegue extensamente, com o narrador intervindo na viagem, descrevendo coisas, pessoas, paisagens, animais vistos pelo Grivo. É a narrativa de sua longa travessia em busca da palavra em busca da poesia para o Cara-de-Bronze.

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez (ROSA, 2001, p. 149).

As indicações do que o Grivo viu começam com extensas notas de rodapé. A primeira nota da narrativa da viagem, que é a terceira nota do texto em geral, está ligada ao processo da revitalização da palavra. As perguntas dos vaqueiros que aparecem nessas notas funcionam como força motriz para o exercício lúdico que o Grivo faz com as palavras, no qual estas palavras têm um papel importante para comprovar o processo de aparecimento da linguagem.

- E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou? [...] - *E os carrapichos, os carrapichinhos que querem vir na roupa da gente?* [...] – *E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas?* [...] – *E os capins, os capins bonitos, que os boizinhos e os cavalos pastam?* (ROSA, 2001, p. 149.151.153).

Inseridas no texto, as notas têm função de narrativas segundas. Como tal, não acrescentam acontecimentos à narrativa primeira, mas têm com ela uma relação de subordinação. As notas complementam e explicam a narrativa principal através da relação temática.

Consideradas como partes da novela e não como um apêndice, exigindo a leitura no momento de sua inserção, as notas de rodapé constituem uma forma de dilatar o tempo do discurso, já tão aumentado no texto em questão. Tais notas são pausas na estrutura temporal de *Cara-de-Bronze*, dado que o discurso cresce, expande-se e nada é acrescentado à estória, se a mesma for vista unicamente como o que de fato acontece, que é a conversa entre os vaqueiros e a apartação (GALVEZ, 1997, p. 126).

O percurso do Grivo deve ser feito da forma mais cuidadosa possível, atento e com reverência às coisas encontradas pelo caminho. O relato deve ser suficiente para a redenção do patrão e as notas, então, aparecem em sua função temática. O resultado da narração poético-mítica dos acontecimentos verifica-se na quantidade de anotações, observações e definições de coisas e seres que aparecem nessas notas, só visualmente separadas do texto narrativo. As notas auxiliam, ao mesmo tempo que sobrecarregam, a função do mensageiro Grivo nesse processo de aliviar o Cara-de-Bronze de seus sofrimentos, enfatizando o fato de que o relato que deve estar a todo momento feito a quem quiser ouvir.

Depois de nomear árvores, arbustos, plantas, capins, o Grivo retoma enumerando os lugares, as veredas por onde passou:

Mas, e desde o começo? – Eu vos conto, por miúdo. Desde daqui saí, do Urubuquaquá, conforme o comum – em direitura. Andei os dias naturais. Fui. Vim-me encostando para um chapadão feio enorme. Lá ninguém mora lá – só em beira de marimbú – só criminoso. Desertão, com uma lepra de relava. Dez dias, nos altos: lá não tem buriti... Água, nem para se lavar o corpo de um defunto... (ROSA, 2001, p. 150).

O Grivo passou pelo chapadão de Antônio Pereira, onde “virou dessas travessias” (ROSA, 2001, p. 150) e seguiu sempre pelos Gerais afora. Muitas falas estão carregadas de carga poética, vistas pelo ritmo, aliteração ou musicalidade.

Ao que são campinas e chapadas e areiões e lindas veredas e esses escuros brejos marimbús – o mato cerrado na beira deles. – Subi serra, o sol por cima. Terras tristes, caminho mau... [...] – O senhor sobe. O senhor desce, Oé, muito azul para azular... Veredas, veredas. Aquilo branco, espalhado no verde nos capins: ossos de reses, até ossos de gente... (ROSA, 2001, p. 150-152).

O viajante da poesia beirou caatingas, sertão seco, brejos e baixões, sempre sonhando com os buritis: “Todo buriti é uma esperança” (ROSA, 2001, p. 151). Nos brejos sofreu a importunação dos mosquitos: “- Na chapada, as motucas não esbarravam de me ferroar: minha cara e minhas mãos empolaram inchadas, dum vermelho só...” (ROSA, 2001, p. 151). Caminhou solitário na noite do sertão, observando tudo ao seu redor, acordando com os pássaros e cigarras, experimentando o mistério do sertão: “Todo lugar por onde a gente passa, já era como um lugar conhecido” (ROSA, 2001, p. 152). Grivo viu os campos queimados, fogueiras se alastrando nos espigões, o sol escurecido, o pó, o vento, as cinzas nas tardes. A travessia em busca da poesia deve ser feita na solidão da vida.

Sempre sozinho, vai o Grivo. O que ele quer é ir, chegar, ficar um tempo; e voltar. Enquanto o Velho senesce. O Velho espera. Ele ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras (ROSA, 2001, p. 152-153).

Na travessia do Grivo surgem temas primordiais à condição humana e do homem solitário, num processo de descoberta de si mesmo e do mundo. Grivo experimenta medo, tristeza, angústia diante da fatalidade do mundo a ser descoberto: “- Tenho costume de tristeza: triste azul tarde, água assim. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; não tenho medo desde mundo sendo tão triste grande...” (ROSA, 2001, p. 153). Sentiu o Grivo alguma saudade? Responde aos vaqueiros: “- A saudades é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve de...” (ROSA, 2001,

p. 153). Meditou o Grivo sobre o que é a vida e o que significa estar no mundo e não deixar de caminhar, de viver essa travessia humana:

- A vida é boba. Depois é ruim. Depois, cansa. Depois, se vadia. Depois a gente quer alguma coisa que viu. Tem medo. Tem raiva de outro. Depois cansa. Depois a vida não é de verdade!... Sendo que é formosa!” (ROSA, 2001, p. 154).

A repetição do termo “depois” sugere a voragem dos acontecimentos, o transcorrer dos dias, o tempo que escorre e o homem realizando sua experiência de vida, tentando compreender e definir o processo de existir no mundo. É uma travessia irreversível: “- Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como” (ROSA, 2001, p. 154).

Nessa viagem do Grivo, cheia de encantamentos e descobertas dos mistérios da noite, dos reflexos do luar nas lagoas, do clarão da lua nova, do sol que sufoca, do aperto do couro nas caatingas, dos banhos nos córregos, dos bichos e dos encontros com jagunços e gente ruim, do frio, do vento, necessitou de coragem e obediência para não esmorecer: “- O senhor tem de levantar o estilo: para coragens. [...] – Eu estava cumprindo lei. De ver, ouvir e sentir. E escolher. Seus olhos não se cansavam” (ROSA, 2001, p. 156-157).

Como companheiros dessa viagem pelo sertão em busca da poesia, Grivo introduz dois personagens importantes na fé e no imaginário popular: o Anjo-da-Guarda e o Sací.

E o Anjo-da-Guarda? – Esse, o anjo-da-guarda, viaja a pé, da banda-da-mão direita. – Quando não está parelho, é porque demorou um bocado para trás. Anjo-da-Guarda nunca se apura muito em ir... (ROSA, 2001, p. 155).

Os anjos são seres intermediários entre Deus e o mundo; são seres puramente espirituais e ocupariam para Deus as funções de mensageiros, guardiães, condutores de astros, protetores dos eleitos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997),

outros, ainda vêem nos anjos símbolos das funções divinas, símbolos das relações de Deus com as criaturas, ou ao contrário, símbolos de funções humanas sublimadas ou de aspirações insatisfeitas e impossíveis. [...] Os anjos desempenham também o papel de sinais de advertência do sagrado. [...] Para alguns [...], seriam os animadores dos astros, cada um deles estado encarregado do movimento de um astro (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 60).

O Grivo, ao fazer sua jornada é acompanhado pelo Anjo-da-Guarda, que em sua função de proteger o caminhante dos perigos, também traz, com sua presença, uma boa notícia para a alma do Velho. É o sagrado e o Bem partilhando com o homem a travessia, gratificando com seus dons e proteção, levando o Grivo à comunhão com Deus pela poesia.

Mas, o narrador coloca outra personagem, em nada semelhante aos anjos, símbolo de peraltice e travessuras no ideário brasileiro, o Sací, que acompanha o Grivo em sua viagem como contraponto ao Bem, trazendo à tona a questão do Mal e da opção do homem diante dessas realidades.

E, de escondido de dentro do mato, o Sacizinho o viu passar. O Sací se disse: - "Li-u-li-u-lí! Já também vou, faz tempos que careço duma viagem..." Os ecos. Porque o Sací vê assim e imita a gente. Sacizinho veio acompanhando o Grivo, de distância de sete-sétimos de uma légua" (ROSA, 2001, p. 157).

Segundo Camara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro (1984),

Saci-Pererê, entidade maléfica em muitas, graciosas e zombeteira noutras oportunidades, comuns nos Estados do Sul. Pequeno negrinho, com uma só perna, faz encantado, ágil, astuto, amigo de fumar cachimbo, de entrançar as crinas dos animais, depois de extenuá-los em correrias, durante a noite, anuncia-se pelo assobio persistente e misterioso, inlocável e assombrador. [...] Diverte-se, criando dificuldades domésticas, apagando o lume, queimando alimentos, espantando gado, espavorindo os viajantes nos caminhos solitários (CASCUDO, 1984, p. 686).

É essa entidade mítica, cheia de significados para a cultura popular brasileira que atravessa o sertão ao lado do Grivo, sugerindo um companheirismo mais fiel do que o Anjo da guarda:

E o Grivo sorria e aprendia. Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Sací encarapitado por sobre de sua cabeça – como se com as duas mãos e com o um pé se agarrando, e rabo para o alto: o sacizinho, como um macaquinho, como um gato. Ele se balançou, sete vezes (ROSA, 2001, p. 164).

O Grivo passou pelo Povoado dos Prazeres, num lugar chamado Ouricurí, na beira do Rio São Francisco, onde havia dez casas e uma que caiu. Passou por vários rios: “- Em rio de água preta, quem pega peixe ali é porque está salva a alma...” (ROSA, 2001, p. 159). O Grivo conheceu lugares e pessoas, desvendou o mundo, fez a travessia do sertão: “Do que ele não via, não se perdia; do que não se lembrava” (ROSA, 2001, p. 159). O olhar do Grivo para as pessoas é feito como alguém que quer descobrir no rosto humano, o mistério da vida, dos trabalhos, dos sonhos, incompreensões, medos, alegrias e incertezas que carregam dentro de si mesmas:

E as pessoas, as criaturas que ele viu, os filhos-de-Deus?... Mulher na roca e no tear, fiando e tecendo seu algodão, sentada em esteirinha de buriti. Moça com o camocim à cabeça, na rodilha. Mulher-velha, com rosário no pescoço. Mulher velha cruzando bilros. Geralista caçador. Um que mangabêia. Veredeiro com chapéu-de-couro. Tão longe um, tão longe. Cafúia em toca, de buriti, com quintalim e cocorico de galo. Os meninozinhos vindo pelos caminhos perto, uns de bonita voz, pedindo à gente a benção. Cafúia: fumaça que de dia acena. E de noite às vezes têm uma vasqueira luzinha triste, de candeia. Velhos, cujos olhos não aprovam mais muito o viver, só no mexido da boca é que se espantam. Uns que vigiam seu chiqueirinho com um porco, de dentro de sua casinha choupana, toda cheia com três duas dúzias de espigas de milho. Cada um conta acontecimentos e valentias de seu passado, acham que o recanto onde assistem é de todos o principal. O mundo ferve quieto. Papudos. De farrapos. Tudo vivente na remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, bró de buriti, palmito de buriti, batata-dôce, suas ervas. O que, se eles têm para comer? Comem suas mãos, o que nelas estiver. Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos. Vez a vez, passa uma tropa: tropas de burros com cargas de trens, vêm beirando pelas veredas mais moradas, estradas de viajantes (ROSA, 2001, p. 159-160).

Nessa viagem de encontros com pessoas, gados, com a própria limitação (“Mas também morei residindo sozinho, doente, num mandiocal largado sem propriedade...” (ROSA, 2001, p. 161), o Grivo encontrou a moça Nhorinhá, causa de inquietação para os vaqueiros, que querem saber se o Grivo casou ou não nessa viagem.

Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, se encontrara com a moça Nhorinhá – ela com um chapéu de palha-de-buriti, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros – e para ele sorriu, com os olhos da vida (ROSA, 2001, 161-162).

Porém, Grivo deixou para trás essa possibilidade de realizar o amor carnal, estava em serviço de Cara-de-Bronze, cumpria roteiro, deveria seguir viagem:

Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher. (- *Essa eu olhei com o meu sangue...*) Deixou, para depois formoso se arrepender (ROSA, 2001, p. 162).

Encontrando homens e mulheres, o Grivo conversa com aqueles sobre seus trabalhos, indagando da vida e da luta diária e com essas, até vender o receio de um estrangeiro viajante, permanecia como um filho que chegou de longe, “alto e fino como um coqueiro” (ROSA, 2001, p. 163).

Sossegante – os homens- que andavam endoidecidamente sérios, em seus trabalhos; e, como falavam desses trabalhos, descareciam de mostrar seu receio. E era, em toda a parte sempre a mesma coisa, o que um-com-outro falavam. Mas as velhas descorçoadas em seu lazer, recebiam desde jeito o viajante: que dele tinham medo, tinham ódio, porque ele vinha, chegava e perturbava, porque vinha de longe, de donde não se sabia; e por certo xilado, conhecia muitas coisas, mas coisas que podiam estar já desmerecidas no valor; e, então, deixavam de olhar para ele, abaixavam as caras, conversavam umas com as outras. E era, em toda parte, sempre a mesma coisa, o que umas-com-as-outras conversavam. O Grivo estava no

meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado (ROSA, 2001, 263).

Nessa ida, atravessando cidades, chapadas e paredões, encontrou com a solidão e o problema da morte, refletiu sobre a efemeridade da vida e viu a si mesmo, diante do incontornável drama de não existir: “E teve uma vez em que ele pensou que, de doentemente, ia sem tardança morrer; e esperou a morte vindo vindo, mas sossegado sutil, como uma goteira pingando” (ROSA, 2001, p. 164).

O Grivo contou para o vaqueiros a estória do padre que enlouqueceu, no arraial do Aizê, uma narrativa com pitadas pitorescas, de cunho apocalíptico, própria dos contos fantásticos do sertão:

E – no arraial do Aizê – o padre de lá enlouqueceu: que rasgava as folhas do breviário, quais dava de presente a uns e outros, depois que elas se acabaram ele escrevia praxes em folhas de papel e dava distribuído; e reunia o povo em igreja, para gritadas rezas, que às vezes íam pelo dia e pela noite inteira, ele gritava como se dentro da boca tivesse martelos; e todo o mundo cria e obedecia, por causa que as rezas e relíquias dele de repente estavam sendo milagrosas (ROSA, 2001, p. 164).

O Grivo não receava caminhar entre os estranhos, “ele virou o mundo da viagem” (ROSA, 2001, p. 165), transformou-se, como se mudasse de plano, adentrando o mundo mágico da poesia:

- Veredas em que dá jatobá, caraíbas altas, pé de louro, o imbaubal. Ah, o cajueiro... [...] – No almarjal, meu cavalo pastou o amã... [...] – Em lugares, muito vi os buritis morrendo: briga da caatinga com os Gerais... Buriti-bravo: é espinhoso... [...] – Garças são as mais que são as mesmas: garça quara madapolão... [...] – Daí, já de longe, abriu num avançado de aboio, sem fim nenhum, em que entravam gemidos e rezações com exato de um bicho animal... (ROSA, 2001, p. 165).

Como em *Grande Sertão: Veredas*, o rio é lugar de passagem e mudança para outra realidade: “... Até atravessar o espumoso de um grande rio” (ROSA, 2001, p. 165). Ao atravessar este rio, acontece como que uma purificação e

o Grivo renasce para aproximar-se do lugar onde nasceu e viveu sua infância e juventude, o Cara-de-Bronze. “O lugar é aí, pertinho” (ROSA, 2001, p. 165). Para conhecer a vida do patrão foi necessário conhecer pessoas, fixar-se no lugar, desvendar os mistérios de uma vida obscura e ter a decisão fundamental de ver, adquirir e sentir a poesia e a palavra da verdade de toda essa vida: “Naquele lugar, passou dez meses” (ROSA, 2001, p. 165).

A narrativa dá uma pausa, os vaqueiros estão terminando o trabalho de apartação e o Grivo vai, de novo, para dentro da casa. As conversas giram em torno da estória contada pelo Grivo, da incerteza se ele casou ou não, da recompensa que receberá, juntamente com seu irmão Tomé Cássio, no testamento do Velho Cara-de-Bronze.

A noite cai sobre a fazenda e os vaqueiros em torno de uma fogueira vão rematando a estória da viagem do Grivo e da vida do Cara-de-Bronze. O velho vaqueiro Tadeu conhece toda a estória e conclui para os vaqueiros a travessia do Grivo e a finalidade de sua viagem: trazer para o Velho a alegria da redenção, de saber que não matou o pai, embora tendo perdido sua noiva, guardando dela somente a rede, sinal dos laços que não se arrepentam.

*Tadeu* (compassado, solene): Eu, uma vez sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele – então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro... GRIVO: Pai Tadeu... Tomo a benção... *Tadeu* (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo... GRIVO: Tomo a benção, Pai Tadeu! *Tadeu* (prossequindo): ...Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura... GRIVO: Pai Tadeu... *Tadeu*: Deus te abençoe, meu filho... GRIVO: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho de orvalhos... *Tadeu*: A vida é certa, no futuro e nos passados... *Mainarte*: A vida? *Tadeu*: Tudo contraverte... GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi”. Aí, ele quis: - “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se

casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (ROSA, 2001, p. 171-173).

A viagem do Grivo, sem findar propriamente sugere uma busca interminável da palavra que ressignifica uma vida: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” (ROSA, 2001, p. 173). É o dia da vida de Cara-de-Bronze, reunida e coletada durante o percurso do Grivo pelo sertão, imagem do mundo e da busca infundável do ser, de esperar a vida por um dia que vale por todos os outros: “Aquele era o dia de uma vida inteira” (ROSA, 2001, p. 135). A novela *Cara-de-Bronze* se entrecruza com o conto do burrinho pedrês, de *Sagarana*, que num único dia, vive toda a sua vida significativa para a vida daqueles homens conduzindo a boiada, num dia de chuva e enchente: “Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida” (ROSA, 1984, p. 18).

Termina-se assim, o mistério em torno da vida de Cara-de-Bronze, mas permanece uma inquietação no Grivo e nos leitores, que continuam a sua estória de travessia, buscando outra viagem, a da poesia que dá sentido à existência: “GRIVO: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem” (ROSA, 2001, p. 173).

#### 4.3.3 Nhorinhá: a mulher carregada de poesia

Dando a entender que o Grivo silenciou alguma coisa aos vaqueiros, ocorre uma inferência de uma Moça trazida pelo viajante, quando o narrador põe à prova o tema da novela, num jogo irônico da estória com o seu sentido. Os vaqueiros, o narrador e o leitor se questionam sobre quem é essa mulher e, assim, o sentido da estória se completará independentemente deles, nos horizontes longínquos e vagos, onde a viagem do Grivo se projeta miticamente.

Várias referências surgem ao longo da novela a essa mulher trazida pelo Grivo. A demanda da Palavra, no curso da viagem, confunde-se com a forma

mítica dessa mulher e os símbolos locais usados para caracterizá-la ultrapassam o âmbito do regional:

*O cozinheiro-de-boiada Massacongô*: Diz-se que o Grivo aonde lá esteve até se casou... Que trouxe a mulherzinha dele até... Que deixou essa moça na Virada, em casa de Dona Zesuina... (ROSA, 2001, p. 117). Mas – é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo*, mas *que é também a outra*, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada (ROSA, 2001, p. 137). Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, se encontrara com a moça Nhorinhá – ela com um chapéu de palha-de-buriti, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda prata-e-ouros – e para ele sorriu, com os olhos da vida (ROSA, 2001, p. 161-162).

Essa moça Nhorinhá, possui várias atribuições carregadas de simbologia. Primeiramente, pelo fato de ser mulher e se identificar com a poesia, traz a característica da fecundidade e da beleza da vida, a capacidade de transformar a realidade árida em abundância e dar sentido à amargura e solidão do Cara-de-Bronze. Nhorinhá tem os olhos verdes, e segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), o tom verde está,

situado entre o azul e o amarelo, (...) é resultado de suas interferências cromáticas. Mas entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. A rosa desabrocha entre folhas verdes. [...]. (...) os pintores da Idade Média pintavam a cruz de verde – o instrumento da regeneração do gênero humano através do sacrifício de Cristo. [...] É também o Graal, vaso de esmeralda ou de cristal verde, portanto do verde mais puro, que contém o sangue do Deus encarnado, no qual se fundem as noções de amor e de sacrifício que são condições da regeneração expressa pelo luminoso verdor do vaso, em que, crepúsculo e aurora, morte e renascimento, equilibrando-se, confundem-se (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p.938-942).

Como o Grivo surge num contexto de Demanda pela Palavra, percebemos que em Nhorinhá, “de olhos verdes com um verde de folha folhagem” (ROSA, 2001, p. 137), poderia ser o receptáculo da poesia, o vaso verde do novo

Graal, objetivo da viagem e da busca do Grivo. Nhorinha “era linda – feito noiva nua, toda prata-e-ouros...” (ROSA, 2001, p. 161). Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997),

no sistema de correspondência dos metais e dos planetas, a prata está em relação com a Lua. Pertence ao esquema ou à cadeia simbólica Lua-água, princípio feminino. [...] Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de pureza. [...] Na simbólica cristã, representa a sabedoria divina, assim como o outro evoca para os homens o amor divino (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 739).

Nhorinhá traz também em si as características do metal ouro, que conforme Chevalier e Gheerbrant (1997),

considerado na tradição como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito. [...] O ouro é o metal régio [...], ele não enferruja, não fica manchado; [...] Ele propicia a felicidade, se bem utilizado, isto é, se empregado para a busca do saber; caso contrário, acelera a perdição de seu proprietário. Metal ambíguo, comportando o dualismo original: chave que pode abrir muitas portas, massa ou fardo que pode quebrar os ossos e o pescoço. É tão difícil fazer bom uso dele quanto obtê-lo. [...] Na tradição grega, o ouro evoca a Sol e toda sua simbólica fecundidade-riqueza-dominação, centro de calor-amor-dom, foco de luz-conhecimento-brilho. [...] O ouro é um arma de luz (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 669-671).

Nhorinhá, que tem em si todas as cores, tem também “olhos gáseos”, mostrando a ambiguidade e necessidade de se olhar bem para enxergar a poesia, ou ter novos olhares para descobrir a beleza e o ritmo da vida. Nhorinhá representa a noiva que o Velho possuía no passado e que abandonou, na fuga de casa. Dela, sobrou apenas a lembrança da rede do enxoval. No final da novela, o vaqueiro Tadeu ilumina a estória do Grivo, trazendo à tona esses elementos importantes para compreender o desejo do Velho ao enviar o Grivo em busca da poesia:

Tadeu (prossequindo): ...Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura... (...) GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi.” Aí, ele quis: - “Como é a rede de moça

– que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (Pausa.) José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas? Adino: Aí, Zé, opa! GRIVO: Eu fui... Mainarte: Jogou a rede que não tem fios. GRIVO: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem... Cicica: Dislas! Remondiolas... GRIVO: ...Ele, o Velho, disse acendido: - “Eu queria alguém que me abençoasse...” – ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho. Tadeu: Então, que foi que ele fez, então? GRIVO: Chorou pranto (ROSA, 2001, p. 172-173).

Com a rede no enxoval, a noiva se entrelaça a seu futuro esposo. Esse elemento, com suas malhas invisíveis, impossibilita ao noivo fugir desse universo e de suas leis. Cara-de-Bronze, ainda permanecia, de certa maneira, ligado à sua noiva do passado.

Acentua-se o parentesco da noiva com a busca da poesia pelas citações que Guimarães Rosa faz de Dante Alighieri, na *Divina Comédia*. Segundo Benedito Nunes (1969),

O espírito com que Guimarães Rosa utiliza os textos citados é o do poeta que assimila e emprega a seu modo o que outros poetas viram e disseram, e não o do erudito, que se atém a interpretações literais. Dois dos cinco versos extraídos da *Divina Comédia* subsidiam o encontro do Grivo com a prostituta Nhorinhá. São aqueles do Canto XIII do Inferno, em que Pietro delle Vigne, encontrado por Dante no círculo dos suicidas, refere-se à Inveja como “a meretriz, morte comum e vícios das côrtes, que não desvia nunca os olhos lascivos do palácio de César” (“*La meretrice che mai dall’ospizio/ di cezare non torsi li occhi putti*”). Os três outros, do Canto XXXII, do Purgatório, descrevem, aludindo à transferência do Papado para Avinhão, a metamorfose do carro de Beatriz, puxado por um Grifo, no momento em que ela desce perto da árvore do Bem e do Mal: “Segura como uma rocha colocada em alto monte, apareceu-me sentada por cima uma desvergonhada meretriz, voltando os olhos para um lado e para outro” (“*Sicura, quase rocca in alto monte/ Seder sovr’esse una putana sciolta/ M’apparve, com le siglia intorno punte...*”). Os cinco versos, em conjunto, sobrepõem a imagem de Beatriz, ambígua na metamorfose que Dante presencia, à da prostituta Nhorinhá, vista pelo Grivo (NUNES, 1969, p. 191).

A meretriz Nhorinhá tem os olhos lascivos da vida com que sorri para o Grivo. É a imagem do amor carnal. Nhorinhá que vinha sentada no carro puxado por duas juntas de bois, e que era linda, é uma paródia da perfeita Beatriz celestial,

abrigada de encontro ao peito do Grifo, animal mutável, de dupla natureza. Nhorinhá traz um chapéu de palha-de-buriti, figuração da árvore da vida, dessa árvore, já “despida de folhas e de flores”, ao pé da qual a Beatriz de Dante se deteve. Conforme Benedito Nunes (1969),

As imagens das duas noivas, a carnal e a celestial, revezam-se na visão do Grivo: a primeira, sinal de coisas mais altas e mais sutis, sublima-se na outra, aérea, impalpável, que o viajante continuaria a perseguir até transformá-la no objeto de seu imaginário relato ao *Cara-de-Bronze*. Não são as coisas vistas, como Nhorinhá, mas as imaginadas, como a Noiva, que formam o ciclo da viagem, durante o qual é muito difícil, se não quase impossível, distinguir entre “as coisas marcadas com um sinal e as não marcadas” (NUNES, 1969, p. 192).

Sem a palavra, que fixa as imagens, e que descerra, para além delas, o que se não vê e que apenas pode ser expressado, a Viagem não seria a recapitulação ordenadora, que dá sentido aos atos e episódios dispersos, unindo-os num todo presente e imóvel, em que a vida conquistada e recriada se detém. Feminina e vegetal, a Noiva reúne as grandes figuras míticas da Terra Mãe, da Terra Primordial e da Árvore da Vida. Substrato do mundo, agente da criação, confunde-se com a Palavra, que a torna manifesta e sensível à imaginação.

## 5 Buscas

Se Guimarães Rosa escreve para se aproximar de Deus, sua busca do infinito se dá pela Palavra. A criação pela Palavra é um exercício de contemplação mística, de transcendência para o Belo e o Eterno.

A produção literária de João Guimarães Rosa é marcada pela busca por uma melhor compreensão da experiência humana, da cultura popular, dos mistérios da vida e das coisas que amadurecem os homens e torna-os mais sensíveis à realidade. É uma travessia feita pelo signo da palavra como possibilidade de significação e encontro. Guimarães Rosa, em sua escritura, parece entrar no modo de funcionamento da linguagem chamado de oralidade, no qual a

busca por renovação dos sentidos para a realidade dá-se através da percepção dos ritmos da fala e de várias expressões. O resultado dessa empreitada é a realização de um texto densamente trabalhado, que caminha em direção ao poético, numa liberdade de inventar, que, no fundo, revela uma busca do autor de se aproximar do criador do homem e da palavra: o próprio Deus.

Essa busca de aproximar-se Deus pela palavra aparece numa das respostas da famosa entrevista que Guimarães Rosa dá a Gunter Lorenz em 1965.

LORENZ: Uma vez que você me disse que quando escreve quer se aproximar de Deus, às vezes demasiadamente. Certamente, isto também se relaciona com a língua. Como se deve entender isso? GUIMARÃES ROSA: Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e , quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isso repete o processo da criação. Disseram-me que isso era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal (COUTINHO, 1983, p. 83-84).

Em *Cara-de-Bronze*, a conjunção sacra entre o homem e a palavra é expressa na busca da poeticidade, que carrega e rega a semente das coisas. O lugar do homem, dentro desse universo, não é de um ente qualquer, mas é aquele a quem foi doado a alegria e a tristeza do viver, a necessidade de contar a viagem e cantar a palavra significativa do ser. É a busca de uma dimensão de aprendizagem – uma interminável aprendizagem sobre o homem e sua história. “[...] Por seguro que

deve de ter ido buscar alguma coisa. [...] Trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bronze. [...] É. Eu sei que ele foi buscar alguma coisa” (ROSA, 2001, p. 118).

Essa busca do escritor manifesta-se na postura de ver a linguagem como um dado subjetivo do homem e que o aproxima do eterno. Assim, o exercício da palavra adquire uma outra dimensão e este é o sentido da novela. A poética roseana está repleta do sentimento entusiástico que o poder da linguagem possui. O homem se põe diante dela, assim como diante da realidade, como eterno aprendiz e consorte.

Para Guimarães Rosa, a dimensão estética ultrapassa o “logos” e a palavra vale pelo ritmo e melodia que produz: ela é ousadia de expressar o inefável. É uma tentativa de salvar criticamente o momento retórico da linguagem: aproximar a coisa e a expressão até apagar-lhes a diferença. Rosa, pela arte de inventar termos novos, de brincar com a assonância do “verbum”, utiliza-se do conto e do romance na tentativa de rodear, de devassar esta coisa movente, perturbante, rebelde que é a existência dos homens. Guimarães Rosa é, antes de tudo, um escritor literário, alguém que bole continuamente com a poesia, com a sensualidade das palavras, das coisas e das pessoas. Ele mesmo, em correspondência ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, por ocasião da versão de *Corpo de Baile*, expõe as motivações que o levaram a produzir seus textos:

Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive que concordar. [...] sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S.:V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio-exitencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e

sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou (ROSA, 2003, p.89-90).

O artesão da palavra recorre à construção, à racionalidade para descrever liricamente a desmesurada linguagem rude dos vaqueiros e jagunços. Rosa é médico, diplomata e narrador, mas cuida da palavra com tanto zelo e elegância como se ela fosse eterna paciente; a música e a filosofia encantam-lhe e decifram-lhe os nomes, aproximando-o de Deus criador da vida e da linguagem. Essa tentativa de encontrar o “quem”, a essência das coisas e lhes dar nome, é desafio de todo escritor: tentar aproximar intimamente conceito e objeto, palavra e coisa, buscando a identificação de ambos; tentativa de ir além do próprio conceito, do “logos” para dizer aquilo que ainda não foi dito.

Na arte de dar nome às coisas, João Guimarães Rosas se serve de inúmeros expedientes literários, inclusive o de brincar de escrever as palavras de trás para frente ou de brincar com o próprio nome. Como exemplo, dois desses jogos aparecem em *Cara-de-Bronze*, que é construído e sustentado pelo diálogo lírico dos vaqueiros bem com pelas palavras-cantigas do violeiro, que vão tecendo, de forma lenta, a longa narrativa poética. Rosa coloca na fala do vaqueiro Adino a seguinte expressão: “Aí, Zé, opa!” (ROSA, 2001, p. 173), que lida de trás para frente, temos: “a poesia”. O escritor também cria outro termo jocoso, como já mencionamos nesse trabalho, ao dar a um dos interlocutores o nome de Moimeichêgo. Esse nome é uma brincadeira com o “eu” em várias línguas: “moi”, “me”, “ich” e “ego”. Moimeichêgo é o autor que se introduziu na conversa dos vaqueiros e, à semelhança de *Cara-de-Bronze*, é aquele que tudo inquire, que quer saber “o quem”: “Quem é esse que canta?”, “Quem é o Velho?”, “Quem é o Grivo?” Moimeichêgo fala 28 vezes e faz 35 perguntas. Suas perguntas é que fazem a narrativa avançar e permitem que a estória seja contada. Sem ele, não haveria o texto. Seu nome atesta a paternidade indiscutível: Moimeichêgo.

A palavra em Rosa ganha substância, sabor e reflexão e é a tentativa dessa busca premente pelo divino, pelo encontro com o Deus feito Palavra, que leva o escritor a se debruçar com tanto zelo sobre o ato de escrever. Sua filha, Vilma Guimarães Rosa, no livro “Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu Pai”, fala do valor da palavra e desta busca incansável da escrita perfeita:

Translúcidas como alabastro ou sonoras e transparentes como o cristal. Opacas e pesadas como a grande cortina de um palco. Agressivas, ferozes, impactantes, ou, ao contrário, suaves como sorriso de um querubim barroco. Intangíveis como um sonho de criança ou concretas como as pirâmides do deserto: as palavras. Papai sabia escolhê-las, no renovar a forma de sua mensagem estética. Em palavras, destramente construiu (ROSA, 2008, p. 124).

Em outra passagem, Vilma Guimarães Rosa, comenta sobre a busca de Deus e do mundo místico, fortemente ligada com esta busca da palavra:

Ele preocupava-se com o sentido místico das coisas. A educação religiosa que recebeu fixou-se definitivamente em sua essência. Lembro-me de sua entusiástica narrativa de uma peregrinação a Lourdes, na França. Como livro de cabeceira guardava a “Imitação de Cristo”. Em sua gaveta, na sala de trabalho, o terço de metal. Tinha medo da morte, por isso transformou-a em “encantamento”. E, no entanto, acreditava em Deus, na força do amor e da proteção de Deus (ROSA, 2008, p. 133).

A busca de Rosa pelo transcendente, pela poesia do eterno transparece no percurso de seus personagens e de um modo latente, no *Cara-de-Bronze*, um homem de muitas buscas, que procura entender o mundo e a si mesmo. “Querida era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (ROSA, 2001, p. 141). Com essa narrativa nomeada recria a natureza e o mundo em forma de poesia e as experiências fundamentais ganham dimensão poética: “ – A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve-de...” (ROSA, 2001, p. 153).

Em determinado momento da narrativa, os vaqueiros tentam fazer uma amostra da poesia que o Grivo trouxe ao *Cara-de-Bronze*:

Bonito é se ver o boi por detrás – o que que ele estará pensando? – quando os chifres são deslados e claros, e ele levantou a cabeça, as costas escorrem, o rabo vem... [...] Sabiá na muda: ele escurece o gorgoio... Bentevi gritou, papinho dele de alegria de amarelo tanto quase não rebentava... Pássaro do mato em toda a parte voa torto – por causa de acostumado com as grades das árvores... [...] – Passarim, todo o tempo, todo o tempo, se ri nas bochechas do vento; e minha alma está bem guardada, vento de todas as asas... [...] – Eu nasci longe daqui; que é que tem entre duas árvores? Num jacarandá dava o sol. Nossa Senhora dá saudade... [...] – A morte saiu dos brejos, me viu e me fez sinal; tremiam verdes, como gente, as varas do pindaíbal... (ROSA, 2001, p. 141-142).

Esse processo de busca da poesia pelo personagem Cara-de-Bronze aparece também nas constantes canções que permeiam a narrativa. Essas canções apresentam-se como parte importante da novela, porque integram o seu lirismo e encanto. As canções provêm de uma das personagens do texto, o Cantador, que tem a função de distrair o fazendeiro. É motivo de ciúmes dos outros vaqueiros que reclamam da diferenciação entre o trabalho do violeiro e o que eles realizam.

*Moimeichêgo*: Quem é esse, que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono? *O Vaqueiro Cicica*: Esse um? É cantador, somentes. Violeiro, que se chama João Fulano, conominado “Quantidades”... Veio daí de riba, por contrato. *linhô Ti*: Contrato p’ra cantar? *O vaqueiro Doím*: Duvidar, ganha mais do que a gente. Essas coisas... [...] *O vaqueiro Cicica*: A mariice de tarefas. *O vaqueiro Doím*: Ele não tem merces. *O vaqueiro Cicica*: Não, isso, ter, tem. O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer (ROSA, 2001, p. 113).

É fundamental sua presença para a ideia de que há dois universos na narrativa: o da ação e trabalho braçais (apartação do gado) e o do “imaginamento” e poesia (a viagem do Grivo em demanda da palavra poética). O personagem Cantador e suas canções aparecem 25 vezes na narrativa. É um número significativo, uma vez que o personagem não está em cena, no primeiro plano: apenas sua voz está presente. É, portanto, um personagem com estatuto especial e essencial para o entendimento do texto. Esse violeiro só existe enquanto voz poética e através dos comentários dos demais vaqueiros. Também o Grivo e o Cara-de-Bronze, de certa maneira, participam desse estatuto.

Essas canções mostram a busca da palavra poética feita pelo Cara-de-Bronze e a maneira como são introduzidas na novela não são as mesmas, revelando toda a trajetória dessa busca. A primeira canção vem com a informação de que alguém está cantando: “Da varanda, alguém tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando” (ROSA, 2001, p. 109). Em seguida, há a referência ao Cantador: “O CANTADOR na varanda” (ROSA, 2001, p. 111). Só mais adiante é que temos o nome João Fulano e o codinome Quantidades: “É cantador, somentes. Violeiro, que se chama João Fulano, conominado “Quantidades”... (ROSA, 2001, p. 113). Surgem outras indicações como: “O Cantador”, ou simplesmente “Cantador”; “Violeiro” e, às vezes, com a menção do espaço: “na varanda”.

Noticia-se que o Cantador é o vaqueiro contratado para ficar na varanda da casa do Cara-de-Bronze para cantar e distrair o patrão. As diversas maneiras de o narrador referir-se à personagem – cuja função é a de traduzir em canção os acontecimentos envolvendo a viagem do Grivo, a vida do Cara-de-Bronze, o cotidiano dos vaqueiros, da fazenda, bem como seus comentários – representam maneiras vagas de dar nome a uma função que requer sentimento/imaginamento e não uma atividade prática e ativa, como a dos demais vaqueiros. O Cara-de-Bronze quer os “imaginamentos de sentimento” e é para isso que o Cantador Quantidades é contratado – para não ter descanso de ideias (GALVEZ, 1997, p. 137).

Com essas canções do Cantador Quantidades, há outra versão das notícias trazidas pelo Grivo, ou seja, temos o que o fazendeiro Cara-de-Bronze procura, a palavra poética, uma vez que as consideramos como uma das expressões da lírica da novela. O Cara-de-Bronze já havia indicado a necessidade de busca de fatos passados ao escolher o Grivo pela capacidade deste de expressar-se poeticamente. Essa necessidade torna-se também observável uma vez que o violeiro João Fulano tem apenas essa função.

As novidades que o Grivo conta para os vaqueiros são recontadas pelo Cantador, a fim de que o patrão possa ouvir os acontecimentos ocorridos com o Grivo e deles tomar ciência. A leitura dessas canções aponta dois elementos importantes: o buriti e o viajor, que aparecem como personagens. O buriti pode ser

visto como metáfora do poder que é representado pelo fazendeiro Cara-de-Bronze, ao mesmo tempo, que o viajor pode ser entendido como o mensageiro Grivo. Isso pode ser observado já nas duas primeiras canções:

Canção 1:

*Buriti – minha palmeira?! Já chegou um viajor.../ Não encontra o céu sereno.../ Já chegou o viajor...* (ROSA, 2001, p. 109).

Canção 2:

*Buriti, minha palmeira,/ é de todo viajor.../ Dono dela é o céu sereno,/ dono de mim é o meu amor...* (ROSA, 2001, p. 109).

Se considerarmos, como dissemos, o buriti como representação do personagem principal, Cara-de-Bronze, vemos claramente a quem o viajor se refere: ao próprio Grivo, aquele que volta da viagem encomendada.

Canção 7:

*Buriti, minha palmeira,/ nas estradas do Pompéu -/ me contou o seu segredo:/ quer o brejo e quer o céu...* (ROSA, 2001, p. 121).

A busca da poesia eleva a alma, faz o homem alcançar o infinito e contemplar a vida com serenidade. A poesia é a criatividade da faísca súbita, vibrante e absoluta que projeta a alma para Deus. É uma graça divina, feita da essência cósmica e da energia que sustenta o universo. O Cara-de-Bronze pode, com a poesia, vislumbrar o eterno e subir ao transcendente.

Canção 8:

*Buriti – boiada verde,/ por vereda, veredão -/ vem o vento, diz: - Tu, fica!/ - Sobe mais... – te diz o chão...* (ROSA, 2001, 128).

Na canção 9, que está no roteiro, parte central da narrativa, há um resumo da estória, que revela a fuga do Cara-de-Bronze da sua terra natal, conforme a fala do vaqueiro Tadeu, cujas referências a uma moça faz-nos lembrar também a estória da noiva que o Grivo foi buscar na viagem:

Canção 9:

*- 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-ra.../ Eê-ô-eh-ô-êêê...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-eeêêê...// 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.../ Ôôô... (ROSA, 2001, p. 132-133).*

Tal síntese acompanha a função do próprio roteiro que faz também um resumo da estória como um todo. Resumo dentro de resumo, a canção dentro do resumo da novela é reflexo do que acontece nela toda: a repetição exaustiva de uma mesma estória que se apresenta em diversificadas formas de expressão como notas de rodapé, trechos dramáticos, diálogos, narrativa propriamente dita, roteiro cinematográfico, canções.

Assim, temos, em quase todas as canções, referências à narrativa do Grivo e aos desejos do Cara-de-Bronze, em busca de paz de espírito diante da própria estória, além da constante lembrança ao leitor da narrativa principal: a estória da busca do fazendeiro feita através do Grivo.

Ao partir em busca da poesia, nessa viagem misteriosa para os vaqueiros, o Grivo também faz seu percurso rumo à palavra poética. O Grivo era um vaqueiro já amadurecido pelas dores da vida: “O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados...” (ROSA, 2001, p. 143). A viagem do Grivo foi a de refazer o curso originário da palavra, levando-a à potencialidade criadora. Quando o Velho escolhe este vaqueiro, percebemos uma existência já unvida pelo fluxo da poesia, alguém capaz de transfigurar o real, enxergar além da materialidade.

*O vaqueiro Abel:* - O que o Velho gostou dele, o que um dia ele suspirado falou, o Velho ouviu aquilo com todos os olhos: - ...Minha mãe não teve uma maquinazinha bonita de costuras... (ROSA, 2001, p. 143).

A poesia é a mãe da vida, ajusta-se como função mediadora da tristeza e da dor de existir. A poesia traz a alegria para humanizar a atividade simplificadora do dia-a-dia. O Velho escolheu o Grivo porque este vaqueiro descobriu o maravilhoso, escondido para a gente comum do Urubuquaquá, que é estar sempre alegre, mesmo diante de toda dor existente ao redor.

O Velho apreciou o Grivo foi no ele dizer: - Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!... (ROSA, 2001, p. 143).

As descrições que o Grivo faz da vida ouvida e vista durante sua viagem possuem o gosto autêntico da fazer poético, da ação livre da emoção sobre as coisas, o tempo e as pessoas. É o desembaraço da monotonia para o deslumbramento de saber ouvir com todo o ser, o que a realidade nos comunica como algo único e irrepetível. É saber contemplar misticamente as pequenas necessidades que acompanham o desenrolar da vida humana. Algumas das falas do Grivo quando o Velho enviava os vaqueiros para o torneio poético de “ver, ouvir e saber” (ROSA, 2001, p. 146) estão prenhes da poesia que ele encontrou e amadureceu nessa busca.

A dizer, por exemplo: *“Buriti está tocando...”* (ROSA, 2001, p.146), vislumbramos a poesia dessa palmeira ao sabor do vento, na variação da tarde, quando o crepúsculo tinge o céu do sertão e o buriti provoca o som como de instrumentos saudando a tarde que se finda. É como se o vento fosse um violeiro invisível a dedilhar as folhas do buriti como cordas de um violão. Somente enxerga a vida assim, quem vive cheio de poesia interior, e era isso que o Velho queria sentir.

Outra fala do Grivo está assim expressa: *“Os bois são mil cabritinhos?”* (ROSA, 2001, p. 146). Uma imagem carregada de símbolos para quem mora no sertão. Imaginamos a boiada descendo uma encosta, pulando barrancos ou deslizando suavemente pelas campinas como cabritos que correm aos milhares pelo campo. Para um fazendeiro que trabalhou a vida toda e agora vive imobilizado,

como o Velho Cara-de-Bronze, essa imagem toca profundamente, trazendo a ideia de beleza, prosperidade e vida em movimento, plena de alegria.

No verso poético de outra fala do vaqueiro poeta “... *A umburana, roxo lã...*” (ROSA, 2001, p. 146), percebemos poeticamente esta árvore com suas flores roxas, sentimos a textura das folhas e conseqüentemente, deleitamo-nos com o seu perfume. Ao escutar isso, o Velho, trancado em seu quarto escuro, amoleceu o seu coração e deliciou-se com a imagem dessa árvore presente em sua fazenda, colhida pelos olhos e olfato do Grivo. Ao dizer também, “...*O vento safirento se arregaçando dos altos...*” (ROSA, 2001, p. 146), o Grivo levou o Velho a sonhar com os morros cheios de árvores, buritis, ipês, dançando ao sabor dos ventos do sertão, na melodia vinda dos altos céus.

A capacidade do Grivo de transfigurar a realidade do mundo sertanejo em poesia, preencheu o coração do Cara-de-Bronze das saudades da juventude e formou com suas palavras com uma rede branca como a das noivas, uma rede que o Velho guardava como tesouro precioso de toda uma vida:

Bem-vir, mal-vir, ele possuía uma rede – não era de tapuirana, nem rede de caroá, de baiano – mas uma rede grande, de algodão, de varandas, de punhos tecidos com muito cuidado (ROSA, 2001, p. 121).

Essa rede é símbolo da teia que une o Velho ao passado e o lança com seus labirintos em busca da poesia. O Grivo e o Velho estão unidos nessa busca, nesse labirinto, onde a noiva (a poesia) fortalece-os numa cumplicidade de vida pela palavra de redenção: “É uma rede grande, branca, com varanda de labirinto...” (ROSA, 2001, p. 173). Nesses dois anos que o Grivo passou em busca da poesia, remete à necessidade de atravessar o escuro das noites para encontramos a claridade da vida nova revelada nos “olhos gázeos” da poesia e do amor. É a rede do texto se entrelaçando com a rede da vida. Aquele dia da volta do Grivo completou o périplo de toda uma existência. “*Iô Jesuin Filósio*: Bom, para que cafungar por onde teria ido, faz dois anos, agora hoje que ele está aqui de volta?

(ROSA, 2001, p. 118). Essa volta do Grivo trouxe a luz do perdão para o Cara-de-Bronze, acostumado a viver nas trevas do remorso, do medo, do desespero. A máscara de bronze escondia-o de si mesmo.

Aqui, no Urubuquaquá – lugar onde houve matas muito virgens, muito velhas -, noite escura é sempre mais escura; mesmo porque, no comum, o céu é demaismente estrelado (ROSA, 2001, p. 168).

As estrelas a iluminar a vida do Velho após a viagem do Grivo são as palavras cheias de poesia, os ventos de um tempo novo, de recomeços para o fazendeiro. Agora, Cara-de-Bronze pode morrer em paz, pois contemplou a humanidade de seu ser devolvida pela palavra poética, abraçada pela aventura mítica de seu cavaleiro e aceita no choro final regando de toda uma vida de solidão, sofrimento e medo. O Grivo pode ter a certeza de que sua viagem frutificou na esperança de ter devolvido ao Velho a paz interior e de ter-lhe entregue a poesia-moça que alimenta os desejos do coração humano.

*O vaqueiro Doim:* Isso. Que é que foi buscar? *O vaqueiro Adino:* Que você terá trazido uma linda moça? Que se casou? O GRIVO: Eu?! (ROSA, 2001, p. 169). *O vaqueiro Cicica:* Ficou nôivo por lá, então? O GRIVO (sorrindo superior): Sempre-nôivo... (ROSA, 2001, p. 171). O GRIVO (a Moimeichêgo): Eu disse ao Velho: ...A noiva tem olhos gázeos... Ele queria ouvir essas palavras (ROSA, 2001, p. 172). *Tadeu:* Então, que foi que ele fez, então? GRIVO: Chorou pranto (ROSA, 2001, p. 173).

O Grivo apreendeu a verdade das coisas e por sua experiência com a palavra poética lança o leitor também na busca da poesia. Quem se debruça sobre essa novela abre-se à realidade do mundo imaterial e à grande significação das coisas criadas. Buscar a poesia é procurar sempre os nexos entre o visível e o invisível, o sensorial e o ultra-sensorial. Simbolismo, ficção e fato presentes na novela Cara-de-Bronze, são aliados que prendem o leitor nessa “rede grande, branca, com varandas de labirintos” (ROSA, 2001, p. 173), que é a poesia. A

intuição é o recado urgente e espontâneo do espírito de Guimarães Rosa, o sinal mais luminoso que aponta para a poesia.

João Guimarães Rosa convida o leitor a adentrar o elemento místico presente na língua e, assim, aproximar-se de Deus. Leva-nos a buscar o impossível, numa travessia pela palavra, que esperam ser decifradas e contempladas.

Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero./ há calma e frescura na superfície intacta./ Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário./ Convive com teus poemas, antes de escrevê-los./ Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam./ Espera que cada um se realize e consume/ com seu poder de palavra/ e seu poder de silêncio./ Não forces o poema a desprender-se do limbo./ Não colhas no chão o poema que ser perdeu./ Não adules o poema. Aceita-o/ como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada/ no espaço. Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta,/ pobre ou terrível, que lhe deres:/ Trouxestes a chave? (ANDRADE, 1967, p. 139).

## 6 Considerações finais

Ao final deste trabalho, fica, para nós, a convicção de que, por meio da novela *Cara-de-Bronze*, realiza-se a busca do autor pela poesia, pela palavra poética, por meio de que se aproxima da vida e se relaciona com Deus. Conforme afirma Tadié (1994), a narrativa se combina com a poesia e cria significações amplas por meio da palavra-símbolo, da palavra fundadora, ou conforme afirma Bosi (1970), o “mitopoético” e, assim, a linguagem se afirma em estilo único. A narrativa de Guimarães Rosa aproxima-se do que Goldmann (apud BOSI, 1970) chama de narrativa de “tensão transfigurada”, pois seus personagens/“heróis” procuram ultrapassar o conflito que os constituem existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade representada. Isso aparece claramente nas personagens *Cara-de-Bronze* e *Grivo*, que resolvem seus conflitos roçando os limites do gênero romance e tocando a poesia da vida.

Ao longo deste trabalho, buscamos tratar de Guimarães Rosa e de seu pertencimento à terceira geração modernista como representante de um grupo de escritores que, juntamente com Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, se voltaram para a questão da linguagem e suas possibilidades de transmutação do real. Percorremos a vida e obra de Guimarães Rosa destacando *Corpo de Baile*, publicada em 1956, composta de sete narrativas, chamadas pelo autor de poemas ou novelas. O autor surpreende o leitor com deslumbres de poesia que levam a reflexões de caráter universal e humano, além de encontrarmos também a temática da viagem como protótipo da travessia do homem pela vida. *Cara-de-Bronze* envia seu vaqueiro Grivo em busca da palavra poética, relatando as coisas vistas e imaginadas durante sua viagem. Lemos trechos de cartas entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, que mostram a preocupação do autor com os recursos da palavra, buscando-a no seu estado puro, chamando sempre a atenção para o seu uso primitivo e seu poder de compreender a realidade.

Ao estudar a novela *Cara-de-Bronze*, enfatizamos a questão da mistura de gêneros e da poeticidade por meio dos estudos de Rosenfeld (1997) e de Tadié (1994). Elementos dos gêneros épico, dramático e lírico aparecem em vários momentos da narrativa, como nas canções que permeiam a estória, na parte do roteiro central ou na fala das personagens. A escrita do autor elimina as fronteiras entre os gêneros por meio de recursos que revitalizam a expressão poética como o uso de rimas internas, sílabas rítmicas, aliterações, onomatopeias e elipses. Na novela *Cara-de-Bronze*, o gênero lírico é observado nas canções que marcam os vários momentos de apartação do gado ou de narração da viagem do Grivo. O épico se mostra quando o narrador atravessa o mundo visto pelo vaqueiro e conta aos leitores situações que comunicam a experiência do viajante em busca da poesia. A ação dramática está presente principalmente nos diálogos da parte chamada “Roteiro”, que elimina a presença do narrador e, de maneira autônoma, dramática, desenvolve os acontecimentos como em um processo teatral ou cinematográfico.

Para o estudo da categoria poética dentro do texto narrativo Tadié (1994) diz que a narrativa poética conserva a ficção de um romance ao mesmo tempo que seus procedimentos de narração remetem ao poema. Em *Cara-de-Bronze* encontramos um sistema de ecos poéticos como as retomadas, as rimas, as frases musicais que constituem o ritmo da narrativa. Fizemos também um levantamento da focalização e perspectiva conforme os estudos de Genette apresentados por Reis e Lopes (2002) além de um resumo da novela, construída em várias camadas discursivas, movimentando substratos culturais implícitos e explícitos carregados de sentido e simbologia.

Em seguida, fizemos uma análise exaustiva do espaço, tempo e personagens como instrumentos da poesia. A fazenda Urubuquaquá, embrenhada no sertão e a manhã de apartação do gado revelam o caos inicial com o fazendeiro Cara-de-Bronze escondido da realidade dentro de seu quarto escuro num processo irremediável de desumanização representado pela máscara que esconde seu rosto. Seguindo os estudos de Chevalier e Gheerbrant (1997) analisamos como o espaço, o tempo e os personagens são representantes de um mundo simbólico. A viagem de Grivo em demanda da palavra revela o desejo do Velho de descobrir a essência das coisas e abrindo espaço para um tema importante na literatura: a experiência de sair de casa e de si mesmo para construir-se na viagem ao desconhecido. Também fizemos uso das considerações de Nunes (1969) para entender o resgate que Guimarães Rosa faz do mundo medieval, lançando-nos no universo dos ciclos de cavalaria. Esse tema aparece em grandes obras como *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, citada nas notas de rodapé da novela. Essa viagem do Grivo transforma-se numa súplica de palavras que converte o sertão em universo de realização, encontro consigo mesmo e fator de ordenação e comunhão com o mundo. A procura pela poesia reflete-se no nomear as coisas vistas no caminho percorrido e essa nomeação e o relato daquilo que foi visto deve ser suficiente para a redenção do Velho diante de seu passado. Nessa viagem, atravessando campos, cidades e chapadas, Grivo encontrou com a solidão, com o problema da morte e deparou-se

com a condição humana em suas mais precárias limitações. É o retrato do homem que continua viajando pelo mundo tentando se compreender e dar significação à realidade.

No capítulo final de nosso trabalho lançamos o olhar para o percurso que o próprio autor fez em suas obras em busca da poesia. O trabalho cuidadoso de Guimarães Rosa com a linguagem mostra sua constante preocupação com as possibilidades de compreensão do real feita pela palavra. O homem faz uma travessia no mundo pela palavra como momento de encontro e de significação da existência. A palavra em Guimarães Rosa adquire sabor, substância e reflexão numa tentativa de aproximar o homem do transcendente, por isso o seu zelo com ato de escrever. Os personagens de *Cara-de-Bronze*, principalmente o Grivo e o Velho também fazem um percurso em busca da palavra e do sentido da vida. Utilizamos a pesquisa de Galvez (1997), para analisar brevemente as canções do vaqueiro presentes na novela como proposta de repetição da estória por meio da música e do percurso poético empregado pelo autor.

O leitor diante de um texto como esse eleva sua alma, alcança o infinito e contempla a vida com amor e serenidade plenos. Participar da busca dos personagens significa entrar no processo dinâmico da criação de Rosa. Autor, personagem e leitor constroem um mundo indestrutível e luminoso de deleite e beleza que os aproxima de Deus.

## Referências

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Cristiano Martins. 8. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. In: \_\_\_\_\_. *A rosa do povo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1967.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CINTRA, E. A viagem de Moimeichego: Um estudo da metapoesia em *Cara-de-Bronze*. *Itinerários*, Araraquara, n. 8, 1995. p. 67-77.

CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Barbosa, Raul de Sa; Silva, Vera da Costa; Melin, Angela. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COUTINHO, Eduardo F. Linguagem e revelação: uma poética da busca. *O eixo e a roda. Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 12, jan.-jun. 1982. p. 161-174

FACÓ, Aglaêda. *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo. Ensaio de Estilística*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

GALVEZ, S. E. C. B. O. *Cara-de-Bronze: uma viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros*. 1997, 158f. (Dissertação de mestrado) Faculdade de Ciências e Letras/Unesp, Araraquara, 1997.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

REIS, C. ; LOPES, A. C. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Porto: Almedina, 2002.

RÓNAI, Paulo. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro. Ministério da educação e cultura. Instituto nacional do livro, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Cara-de-Bronze*. In:\_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas. O diabo na rua no meio do redemoinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, A. Gêneros e traços estilísticos. In:\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. Perspectiva, 1997.



ALVES, J.C.; FLORINDO, K.C.C.; FALEIROS, M.O.

SILVA, Sérgio Amaral. Guimarães Rosa: 100 anos do autor que revolucionou a prosa e a ficção brasileiras. *Revista Discutindo Literatura Especial*, São Paulo, ano 1, n. 4, 2008.

SILVA, Vítor M. A. e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2006.

SPERBER, S. F. *Caos e cosmos: leitura de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Gallimard, 1999.