

DA POESIA E SEUS INTÉRPRETES EM “CARA-DE-BRONZE”

Alessandra Bittencourt Flach*

Resumo:

Neste artigo, analisa-se o conto “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, que pertence ao volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de *Corpo de baile*. O objetivo é demonstrar como o autor representa a figura do contador de histórias e confere a ele a responsabilidade de organizar o discurso que se forma a partir de seu contato com a poesia que emerge da relação com o cotidiano. Nota-se que, quando o contador de histórias propõe-se a narrar, mais do que fazer o relato de suas aventuras, ele interfere na capacidade perceptiva de seus interlocutores. Dessa forma, evidencia-se a característica transformadora das narrativas em situações de oralidade. Ao mesmo tempo, o autor concilia, em um mesmo grau de elaboração e significação, as histórias de tradição oral e aquelas provenientes de uma tradição escrita. Como resultado, tem-se uma produção híbrida, que aponta para as múltiplas possibilidades de ritualização da palavra através da performance do contador de histórias.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Performance; Oralidade.

Abstract:

In this paper, the short story “Cara-de-Bronze” by Guimarães Rosa, published in the *No Urubuquaquá, no Pinhém* volume of *Corpo de baile*, is analyzed. The purpose is to show the means by which Rosa presents the storyteller as a character in charge of organizing the discourse that emerges from his contact with the poetry of ordinary life. It is observed that, as the storyteller narrates events reporting his experiences, he affects the audience’s impression about the facts, which reveals that oral narratives are constantly being renewed. At the same time, narratives from both oral and written traditions are presented as equally elaborate and meaningful by Rosa. As a result, a hybrid piece of work is produced, evidencing the multiple possibilities of the ritual performance of words said by the storyteller.

Keywords: Guimarães Rosa; Oral Discourse; Performance.

Nhô Guimarães conhecia o fundo das histórias. Recolhia as palavras certas, inventava uns modos de prostrar com a gente. Ele sabia ensinamentos de toda diversidade.
(FONSECA, 2006, p.112)

A PALAVRA SE MATERIALIZA

As narrativas orais tradicionais ganham vulto à medida que se difundem ao longo do tempo, sendo recontadas e recriadas por aqueles que se apropriam delas e as adaptam aos mais diversos contextos de enunciação. Guimarães Rosa ilustra como as estórias ganham autonomia e circulam sem serem fiéis a uma “verdade original” ou ao estilo de um autor. Por serem anônimas e orais, estão suscetíveis a intervenções tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, sem,

* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora da Escola Técnica (UFRGS), alessandraflach@bol.com.br.

contudo, desvinculem-se da tradição que procuram perpetuar. O que ocorre é que essas narrativas existem, em plenitude, no momento em que são contadas, o que pressupõe uma presença concreta, que dê corpo e voz a elas, ou seja, uma performance¹. Assim, o que se pretende aqui é, justamente, abordar como essa “presença” é representada por Rosa. Conforme seu projeto de apropriar-se e recriar essa literatura oral, a transposição da oralidade e o momento em que a estória se concretiza, são, de alguma forma, registradas por ele na escrita. Além disso, é interessante notar como o autor constrói os personagens que contam as estórias, de maneira a conservar sua função privilegiada de mediadores entre o cotidiano e o plano do Absoluto, do Maravilhoso, e de porta-vozes da tradição.

Inúmeras são as narrativas em que Rosa apresenta personagens contadores de estórias. São eles que mantêm vivos valores e crenças de seu grupo e tornam sedutoras e encantadas as vivências do dia-a-dia. Para exemplificar, é possível citar cantadores de profissão (como Laudelim, de “O recado do Morro”, ROSA, 2001b), crianças (como Miguilim, de “Campo Geral”, id., 2001a), vaqueiros (como Soropita, de “Lão-Dalalão”, id., 2001c), velhos (como a feiticeira Dô-Nhã, de “Buriti”, id., 2001c) ou, até mesmo, contadores na acepção mais tradicional – que possuem uma habilidade nata, quase um sacerdócio, para tal atividade – (como o velho Camilo e Joana Xaviel, de “Uma estória de amor”, id., 2001a). Para abordar a questão do contador de estórias como a voz que organiza o discurso, seleciona temas e articula seu conteúdo conforme os interesses e as expectativas daqueles a quem se dirige, optou-se por analisar o conto “Cara-de-Bronze”, que compõe a obra *Corpo de baile* (no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, ROSA, 2001b), peculiar não só pela situação inusitada em que o personagem conta a estória, mas também pelo caráter híbrido como a narrativa é construída. Nele, Guimarães Rosa deixa evidente a aproximação com o que ele chama de “folclore”, mas, ao mesmo tempo, imprime-lhe a sua marca, o que resulta em uma obra bastante complexa, de profunda reelaboração do “popular”. Ele não só retoma a prática de ouvir e contar estórias, como confere-lhe o papel central de instrumento de compreensão e significação do mundo.

Interpretar o conto “Cara-de-Bronze” ou fazer acerca dele afirmações definitivas são tarefas muito complicadas, pois se trata de uma obra multifacetada, de uma produção que parece ter sido feita justamente para provar a limitação e a insuficiência da crítica. Diferentemente das demais novelas de *Corpo de baile*, não é a tradicional forma narrativa que predomina, ou seja, um narrador em primeira ou terceira pessoa, o discurso indireto livre, alguém que conta uma experiência de um ponto de vista privilegiado. A estória constrói-se através de diferentes discursos e recursos, entre os quais estão:

¹ O termo *performance* é referido segundo os estudos de Paul Zumthor (2000, 1997, 1993). Trata-se da contação de estórias enquanto acontecimento, enquanto materialização, no tempo e no espaço, da voz, do gesto, do espetáculo.

A) um narrador em terceira pessoa, ora onisciente, ora confuso, que parece ter perdido o controle sobre o que narra, ora sintetizador e esclarecedor dos fatos, conforme ilustram os respectivos exemplos:

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. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. (ROSA, 2001b, p.107)

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. (ibid., p.135)

Nessa ida, conforme contada. Atravessou aquelas cidades – no meio de matos, os paredões das pedreiras – pediam para ser os restantes de velhas cidades desmanchadas; como as cidades mais sem soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos. (ibid., p.164)

B) os versos do cantador de profissão João Fulano, em tom idílico, que se desenvolvem em paralelo à narrativa principal:

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

C) o discurso direto, reproduzindo uma cena de teatro:

*O vaqueiro Doím: Cara-de-Bronze, uê. Lá ele pode lá pode ter sido filho de alguém?
Moimeichêgo: Tem família nenhuma? Nem parentes? Vive sozinho?
O vaqueiro Tadeu: Sozim? Até tudo.
O vaqueiro Mainarte: Sozinho no nariz de todos, conversando com a gente... (ibid., p.115)*

D) as rubricas explicativas, próprias do teatro, que situam o leitor no contexto em que a cena se desenvolve:

(Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam a um tempo. Não se entendem.) (ibid., p.128)

A chuva cessou quase, sobraçada. Ainda paira um borriço. As personagens se desencostam ou desacocoram-se, ganham a frente da coberta. (ibid., p.128)

E) um inusitado roteiro de cinema, utilizando termos técnicos e direcionamento de imagem através da câmera, incluindo aproveitamento da página:

Em P.E.M.² da câmara, em lento avanço, enquadram-se: os cur-raís, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda.

3. G.P.G. *Int. Na coberta.*

Moimeichêgo restituiu ao vaqueiro Zazo seu chapéu-de-couro – que o vaqueiro Zazo, de cócoras, continua a untar por fora com sebo de boi, para o impermeabilizar contra a chuva. Moimeichêgo se levanta.....

Moimeichêgo: Uma canção dada às águas... (ROSA, 2001b, p.131)

F) a narrativa do Grivo, que relata as coisas que viu durante a viagem imposta pelo patrão Cara-de-Bronze:

O Grivo (pedante): ...Mas o verde mais divertido é mesmo em terreiro de quintal: é o da acelga – verde-claro, lisa, lambidinha, altinha... E qualquer daquelas mulheres velhinhas que eu encontrava, fosse ruim, fosse boa, espiava para mim com certo receio e me tratava por “Meu filho...” Mas também morei residido sozinho doente, num mandiocal largado sem propriedade... (ibid., p.161)

G) a “ladainha”, uma espécie de jogral, de manifestação do coro, à exemplo das tragédias gregas, em que os vaqueiros, alternadamente, definem o Cara-de-Bronze:

- Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...
- Mas careca ele não é.
- Cabeçona comprida. O braço do olho amarelado.
- Os olhos são pretos. Dum preto murucego...
- Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos... (ibid., p.124)

H) as notas de rodapé, que complementam o sentido do narrado. Elas se apresentam sob três formas, a saber: lista dos “golpes e gritos” dos vaqueiros (ibid., p.110), em que são elencadas expressões e falas quase incompreensíveis, e dos nomes dos vaqueiros que estão trabalhando na apartação do gado; lista de vegetações e animais vistos por Grivo; referências a outros textos, sejam eles invenção do autor, tais como as cantigas de João Barandão, obras canônicas, como *A divina comédia* e *Fausto*, ou, ainda, de doutrinas indianas, como *Chandogya-Upanixad*.

– “É de ver!” “– Ô, jipilado, ô, ô...” “– Cruz que uns seis...” “Coró!” “– O boi amarel’, o boi amarél...” “Ôxe, nossenhora! Cada marretada!” “– Te acude, Sãos...” [...] (ibid., p.110)

– E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele

² P.E.M., referindo-se a “plano em movimento”. Além desta, o autor recorre a outras siglas próprias do cinema: G.P.G., “grande plano geral”, e P.A., “plano aberto”.

topou?

A ana-sorta. O joão-curto. O joão-correia. As três-marias. O sebastião-de-arruda. O são-fidélis. O anjelim-macho. O anjelim-amargo. O joão-leite. [...] (ibid., p.149)

Cf. nas *Cantigas de Serão, de João Barandão*:

*Meu boi azulago-mancha,
meu boi raposo silveiro:
deu dezembro, deu trovão,
deu tristeza e deu janeiro...* (ROSA, 2001b, p.159)

Essa extensa exemplificação pretende demonstrar a diversidade de formas das quais se valeu Guimarães Rosa para contar a sua estória. Ainda que todos os recursos empregados – teatro, cinema, cultura oral, cultura escrita, referência inventada, texto canônico, entre outros – possam sugerir certa dispersão de sentidos, nota-se que convergem para dar conta, através de linguagens diferentes, da heterogeneidade dos discursos que constituem a vida. Somente a partir da união de meios tão díspares, mas concorrentes, é possível apreender o todo, um dos objetivos do conto. Acima de tudo, as aparentes divergências entre tais expressões parecem desaparecer se for considerado que todas têm em comum a poesia, que se manifesta não apenas na forma, mas no conteúdo. Até mesmo a linguagem cotidiana dos vaqueiros extrapola a função de simples comunicação, ganhando ritmo, rima, musicalidade, simbologias, assim como a cuidadosa lista das quase 400 árvores com nomes curiosos, cheios de poesia. Sobre estas, alerta o autor, em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri:

Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região ; mas enumeram-se apenas as que “contêm poesia” em seus nomes : seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupí, etc. (ibid., p.94)

O conto se constrói em torno da especulação dos vaqueiros, em meio à lida com o gado, acerca da viagem de Grivo, escolhido por Cara-de-Bronze, o dono da fazenda, já velho e doente, para sair em busca de algo. São as próprias palavras do autor que confirmam o propósito da obra, interpretando a ordem do fazendeiro:

Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o 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? (ibid., p.94)

O que interessa analisar aqui é o papel de “filtro”, de mediador, que o Grivo, “esse especialíssimo mediador”, realiza entre o aqui e agora da fazenda, com todas as suas vozes

paralelas, e a poesia que há no mundo, pronta para ser descoberta, não por qualquer um, mas por alguém escolhido, com uma sensibilidade especial. É importante destacar o quanto o conceito de poesia de Rosa é abrangente. Não se trata, obviamente, de uma restrição a gênero. O que o autor demonstra nesse conto em especial é a necessidade do retorno a essa poesia primordial, que está na essência das coisas. Daí a possibilidade de defini-la de diversas formas, sem que nenhuma seja anulada por outra.

VOZES QUE ENCANTAM

Antes de seguir na análise do personagem Grivo e de seu papel de organizador do discurso, é necessário fazer alguns apontamentos acerca da função do contador e da sua relação com os ouvintes/espectadores do que é narrado. Como já referido, muitos são os tipos capazes de contar uma estória, seja esta divulgada através de cantigas, trovas, desafios, por cantadores de profissão, muitas vezes pagos para isso, seja através de contos e relatos que surgem, quase de forma espontânea, em momentos propícios, contados por velhos, vaqueiros, mulheres. Dada essa variabilidade de manifestações, entre as quais o contador decide-se por aquela que melhor se adapta a sua condição e a suas intenções, optou-se por usar, a partir daqui, o termo *intérprete*, tal como o concebe Paul Zumthor, uma vez que reúne todas as possibilidades e maneiras de contar uma estória, preservando o que é comum a todas as designações, ou seja, o fato de serem todos esses divulgadores “portadores da voz poética” e “detentores da palavra pública” (ZUMTHOR, 1993, p.57). Isso faz deduzir que o intérprete domina determinados códigos e experiências que não são dados a conhecer a outros, pelo menos não de forma tão explícita. Ele precisa torná-los acessíveis aos demais, interpretá-los, ressignificá-los de uma forma adaptada, poética. Para tanto, é imbuído de uma autoridade conferida a ele pelo grupo do qual faz parte e representa. Em geral, precisa demonstrar aptidão para assumir essa função. Por isso que muitos deles ou são tratados com certa deferência, como se fossem feiticeiros ou iluminados, ou são designados para a empresa através de uma prova ou nomeação, como no caso de Grivo. No entanto, como aqui se está analisando a obra de um escritor que se centra na representação do sertão mineiro como um microcosmo, não se pode ignorar a propensão nata dos homens do sertão para contar estórias, fato este muitas vezes reiterado por Guimarães Rosa, que também se inclui entre eles.

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. [...] Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (ROSA apud LORENZ, 1991, p.69)

Rosa utiliza a palavra *dom* para definir a predestinação para o contar, como uma dádiva, uma marca, uma missão da qual não é possível fugir. A matéria do narrado, por sua vez, ainda que colorida pelas intervenções do Maravilhoso, está sempre relacionada ao universo conhecido de quem ouve e, por extensão, de quem narra. Há uma fusão entre o homem e seu meio, entre quem narra e o que é narrado. Ao mesmo tempo em que as práticas e experiências comuns são identificadas nas narrativas, há clara noção de que não pertencem mais ao cotidiano, uma vez que são reelaboradas pela linguagem e ocupam um lugar diferenciado, próprio das estórias, que não é o espaço das relações pragmáticas e funcionais. O intérprete é o porta-voz e o difusor da tradição. Sua atuação é a de configurar-se como documento vivo de costumes, valores e crenças. No entanto, somente esse ofício, ainda que importante, não seria suficiente para garantir sua permanência e aceitação entre aqueles que participam e compartilham dessa tradição no momento em que é transformada em narrativa. É preciso que essa tradição, tão conhecida e divulgada entre eles, adquira outras nuances, seja interpretada e transmitida de uma forma nova, interessante, que corresponda às expectativas daqueles a quem se destina, mas, ao mesmo tempo, surpreenda pela maneira como se repete. É isso que garante, também, a posição e o êxito de quem conta as estórias.

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. (ZUMTHOR, 1993, p.142)

Em “Cara-de-Bronze”, Grivo é um entre muitos dos vaqueiros que trabalham para um patrão autoritário e intimidador, Cara-de-Bronze, cuja descrição contrasta com sua debilidade física (e mental) e idade avançada. No entanto, a tarefa desse empregado vai além das práticas com o gado. Ele era um dos poucos que podia entrar no quarto do velho. Juntamente com outros dois, Mainarte e José Uéua, Grivo precisava relatar ao patrão os detalhes de tudo o que acontecia, em especial detalhes que passavam despercebidos pelos demais, “essas coisas de que ninguém não faz conta...” (ROSA, 2001b, p.145). Assim, transmitiam ao velho paraplético pormenores de toda espécie: “Até o cheiro de plantas e terras se espiritava” (ibid., p.146). O velho era de uma obsessão tamanha que, segundo os demais vaqueiros, “mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele, separado” (ibid., p.146). Em um primeiro momento, tais atitudes, principalmente sob o ponto de vista dos demais vaqueiros, configuram-se como excentricidades de um patrão impositivo, que procura exercer sua autoridade mesmo estando à beira da morte, incapacitado. Grivo, de sua parte, recebe, sem

questionar, a maior de todas as delegações já feitas pelo Cara-de-Bronze, a de ir a algum lugar, não se sabe onde, nem quanto tempo durará o percurso, buscar algo:

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

Aguçando ainda mais a curiosidade dos vaqueiros, esta repentina e misteriosa missão de Grivo parece ser uma afronta a eles, que consideram a viagem um passeio:

O vaqueiro Cicica: Pois então o senhor mesmo me diga: o que foi que ele foi fazer? Que saíu daqui, em encoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino e sem dizer palavra a ninguém... Que ia ter por fito?

O vaqueiro Tadeu: Essas plenipotências...

O vaqueiro Doím: Boa mandatela! A gente aqui, no labóro, e ele passeando o mundo-será... (ROSA, 2001b, p.118)

A isso se somam as especulações sobre se Grivo teria se casado, sobre uma possível herança que receberia do velho, sobre alguma promessa que estaria fazendo em nome dele. Enfim, todos tentavam estabelecer alguma lógica para aquela viagem, algum objetivo concreto que justificasse a saída de Grivo, algo que fosse além de “Mariposices... Assunto de remondiolas” (ibid., p.123). Boa parte do conto é ocupada pelas dúvidas e inquietações dos vaqueiros, tanto acerca da viagem, conforme já referido, quanto acerca da figura do velho Cara-de-Bronze. Quando, finalmente, têm a oportunidade de indagar diretamente o Grivo, este não cede a suas conjeturas, não confirma, nem rejeita suas hipóteses. Cada resposta que dá leva a mais questionamentos por parte dos vaqueiros. Além de se perceber clara fidelidade ao acordo (seja este qual for) com o patrão, Grivo comporta-se como o detentor de um segredo, de uma verdade sagrada. Para tanto, preserva-a, não a vulgariza, não a expõe. Sua narração pretende levar aqueles que a ouvem a uma epifania. Daí não poder dar as respostas como os vaqueiros esperavam recebê-la: direta, esclarecedora, definitiva.

O vaqueiro Cicica: A bem, eh, Grivo, a bom. Mas, que mal se tenha de perguntar: e o que é mesmo que você foi fazer? Que-s-ordens?

O vaqueiro Doím: Isso. Que é que foi buscar?

O vaqueiro Adino: Que você terá trazido uma linda moça? Que se casou?

O GRIVO: Eu?!

Moimeichêgo (festivo zombeteiro): De baile foi – debaile: nada conseguiu?
(Pausa. O Grivo recruzou os braços.)

O vaqueiro Cicica: Eh, então?

(*Mais pausa, prolongada.*) (ibid., p.169)

Os vaqueiros parecem não perceber a experiência profunda que constitui a viagem de Grivo. Apesar de reconhecerem a mudança deste (“o Grivo voltou demudado”, ibid., p.169), têm dificuldade de compreender o sentido prático da viagem: o que foi buscar, que recado foi levar,

pretendia casar, etc. (“Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava”, *ibid.*, p.136). Para eles, era difícil reconhecer que o mais interessante é a viagem em si e, principalmente, como Grivo organiza e narra aquilo que viu/imaginou. Somente no momento em que “A narração do Grivo” (*ibid.*, p.148) se inicia é possível marcar a diferença entre o trabalho diário e o momento sagrado da estória que começa a se constituir através das palavras do portavoz Grivo. Como consequência, cessam as intervenções dos vaqueiros em busca do porquê das coisas, cedendo lugar às intervenções dos mesmos acerca do percurso, dos lugares, das pessoas, dos cheiros, dos sentimentos. Segundo Benedito Nunes (1969, p.187-188):

Quando ele retorna de sua empreitada, ingressa novamente no círculo do trabalho, mas para narrar, durante os que-fazeres de uma apartação de gado, as suas aventuras. Essa narrativa é a interrupção do trabalho, neutralizando o cotidiano e dando um outro sentido à comédia dos vaqueiros.

Aqui também é possível lembrar as discussões de Alfredo Bosi (2000) sobre os sentidos da palavra latina *cultus*, da qual provêm outras, como culto, cultura, cultivar. O que elas compartilham, com base na origem comum, é a estreita relação entre trabalho, ritos religiosos e identidade coletiva.

Para conjurar a sua força, a comunidade abre um círculo de rituais e orações que não substituem (antes, consagram) as técnicas do cotidiano. Trabalho manual e culto não se excluem nem se contrapõem nos estilos de vida tradicionais, completam-se mutuamente. (BOSI, 2000, p.19)

Em uma situação de trabalho – no caso, trabalho com o gado – um grupo se reúne para ouvir as estórias de Grivo. A atitude de respeito e rendição ao que será proferido marca, de um lado, a ruptura com o pragmatismo da lida e o envolvimento com o rito, com o sagrado; de outro lado, reforça o papel de Grivo que se defende aqui, de mediador, xamã, *intérprete*. É necessário um total envolvimento entre ambas as partes – intérprete e espectador – para que a narrativa adquira significado na ocasião em que é efetivada e possa permanecer, terminado o momento da contação, como mais um símbolo que une o grupo em meio ao qual se produziu.

A narração do Grivo começa em tom solene, com todos atentos, na expectativa. Aquele, por sua vez, assume posição de destaque, atuando como o sacerdote que orienta e conduz o rito. Não será mera formalidade a saudação que faz antes de começar a narrar: “– Na hora de Deus, amém!” (ROSA, 2001b, p.148). Ao final, extasiados e comprometidos, os vaqueiros concluem a ladainha-prece-narração:

O GRIVO (*findando um narrar*): Quando que, aí, aqui cheguei, e vi; e encostei a porteira.

O vaqueiro Tadeu: A bem.

O GRIVO (*descruzando os braços*): Eu tinha voltado. (*Viração de voz.*) o Urubuquaquá. Os companheiros. (*Se descobre, persigna-se*) Em nome de Deus, amém!

Todos: Amém! (ibid., p.168-169)

Não se trata, obviamente, de prestar culto a uma religião institucionalizada, mas, conforme o conto evidencia, valorizar o *homo religious*, ou seja, reforçar os vínculos com o Sagrado, o Absoluto, o Transcendente, a Natureza, tarefa esta que pode ser ameaçada pelo excessivo apego ao trabalho, ao automatismo. Ao final da narrativa, é possível perceber a transformação operada no grupo. Ainda que os vaqueiros não façam comentários sobre o que ouviram, nota-se uma atmosfera de inquietação, uma “agitação silenciosa”. A aprendizagem é exemplificada através da última fala do conto, na voz do vaqueiro Muçapira: “– Estou escutando a sede do gado” (ROSA, 2001b, p.174). “Cara-de-Bronze”, apesar da heterogeneidade de estruturas e discursos, segue um percurso que vai do barulho e do desentendimento entre os vaqueiros acerca de suas suposições quase irrelevantes sobre a vida do velho e de Grivo, passando por uma participação mais ordenada – quando ouvem a narração e fazem perguntas que contribuem para o desenvolvimento da mesma – até, enfim, resultar na quietação que permite escutar a sede do boi, ou seja, perceber aquilo que talvez antes era ignorado, olhar com outros olhos para a realidade que os cerca, mobilizando outros sentidos para apreender o mundo, tal como sugere a narrativa. Daí não ser estranho que se “escute” a sede.

Nesse sentido, surpreende o fato de que o Cara-de-Bronze tenha se adiantado em relação aos vaqueiros, uma vez que ele já havia descoberto, com certa vantagem sobre os demais, a importância e o fascínio das narrativas do Grivo. Guimarães Rosa induz o leitor, propositalmente, a um paradoxo. De um lado, o Cara-de-Bronze é caracterizado pelos vaqueiros como autoritário, senil, solitário e excêntrico, apesar de estes serem totalmente fiéis a ele (“Patrão risca, a gente corta e cose”, ibid., p.112), confirmando as relações de subserviência que imperam no sertão. De outro, ainda que não se tenha acesso ao velho a não ser pela fala dos vaqueiros, o mesmo parece ter percebido, com a proximidade da morte, a necessidade de viver novas experiências, conhecer outros mundos. E isso se torna viável através das narrativas. Ou seja, sua doença e sua impertinência contrastam com sua sensibilidade em relação ao poético. O que, para os vaqueiros, era motivo de piada (“ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é”, ibid., p.126) representa, na realidade, a percepção e a sensibilidade aguçadas do velho. Para tanto, vale-se de sua condição de patrão para ordenar ao Grivo que busque aquilo que se crê seja a poesia. Não se pode deixar de mencionar que, também por ordem do Cara-de-Bronze, a fazenda dispõe de um cantador profissional, pago para cantar o tempo todo. Aos olhos dos vaqueiros, no entanto, isso é visto como demonstração dos desmandos do velho. É

Guimarães Rosa, leitor da própria obra, quem esclarece a importância dessa aparente contradição na caracterização do patrão:

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. (id., 2003, p.94)

De certa forma, o conto revela um otimismo em relação à função das narrativas, já que mesmo um homem tão austero como o Cara-de-Bronze reconhece seu valor. Por outro lado, pode-se concluir que só as narrativas são capazes de amolecer um tipo como este, que traz na alcunha a sina de ser duro. Não por acaso ele recebe este epíteto. Muito mais do que se referir ao tom de pele, remete à solidez do metal, a sua resistência.

– “*Bronzes !*” : porque o metal (ou liga) é duro (nas antigas estórias para crianças, e na tradição do sertão, o bronze é considerado como a coisa mais dura, forte, resistente, muito mais que o ferro) e sonoro, barulhento. (ROSA, 2003, p.79)

Se considerarmos a formulação de Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* (2006, p.31), em que descreve a Raça de Bronze como “terrível e forte”, uma ameaça por sua crueldade e belicosidade, já que “de aço tinham resistente o coração”, temos a certeza de que a simbologia do bronze reforça a dureza do metal como equivalente à (aparente) dureza moral do patrão. Por extensão, o conto tematiza o quão proficuas são as narrativas. Através delas, da poesia que contêm, é possível neutralizar e, até mesmo, penetrar a essência por traz de uma “armadura” de bronze. Armadura esta que está só na aparência, não na essência, pois o patrão é definido apenas como Cara-de-Bronze³, levando a concluir que, talvez, nada mais seu seja de bronze, nem mesmo o coração, que apreende a poesia que Grivo vai buscar e se alegra com ela.

Grivo, o escolhido para executar a viagem, despertou a curiosidade dos demais vaqueiros e, além disso, fez com que experienciassem uma nova forma de perceber o mundo ao seu redor. Ou seja, tornou-os, também a eles, companheiros dessa viagem, no intuito de definirem o que é Poesia. Para tanto, nota-se seu esforço do Grivo para apropriar-se de todas as lembranças, de todas as vivências da viagem, e transformá-las em narrativa, assumindo seu papel de intérprete, bem como registrar o conteúdo daquilo que narra.

Como já referido, sua indicação para ser aquele que irá empreender a viagem é feita pelo Cara-de-Bronze e constitui-se como um sacerdócio, em que Grivo tem a função de, a um só tempo, preservar e transmitir um saber sagrado (que se constitui como tal a partir do momento em que o relato deixa de ser simples apontamento do que viu e ouviu para tornar-se uma

³ Nos contos tradicionais de transmissão oral, é comum os personagens terem no rosto (ou na cabeça como um todo) as marcas de algum encantamento ou maldição, como, por exemplo, o Cara de Veado (“O veado de plumas”, CASCUDO, 2003), contrapondo-se a sua bondade, representada pelo resto do corpo humano.

experiência de transcendência). Ele é imbuído de uma autoridade. Todavia, o leitor atento de Guimarães Rosa pode perceber que Grivo é um predestinado, alguém com uma capacidade nata para apreender a poesia das coisas e, mais importante, transmiti-la em toda a sua vivacidade. O personagem é mencionado em “Campo geral”, primeira novela de *Corpo de baile*, por sua habilidade em seduzir a todos pela maneira como narra: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (ROSA, 2001a, p.100). Pois é justamente esse “menino das palavras sozinhas” que, mais tarde, em outro conto, “Cara-de-Bronze”, tornar-se-á o responsável por dar unidade e sentido a uma série de “palavras sozinhas”. Sua capacidade nata também é reconhecida pelos vaqueiros, que a percebem como uma missão e que, portanto, não pode ser ensinada, é imanente:

Iô Jesuíno Filósio. – 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 cedo. Amadureceu... (id., 2001b, p.143)

Segundo Maria Teresa Meireles (2005, p.122): “Contar é, muitas vezes, *dar conta* do que se viveu. Contar explica, também, o aparentemente incompreensível ou permite tornar comum o que se soube através de uma experiência muito particular”. Mais ainda: “O acto de contar pode ter a ver com uma interpretação ou descodificação do que se ouviu, pois contar é muitas vezes (e essencialmente) procurar” (ibid., p.124). Esta é a demanda de Grivo. Uma certeza de sua viagem é a de prestar contas do que viveu ao Cara-de-Bronze. A outra é a de que sai para procurar algo. As incertezas e as especulações, por sua vez, estão relacionadas ao que, de fato, merece ser contado e de que forma e ao que o Grivo foi buscar.

A estrutura daquilo que Grivo narra foge aos parâmetros das estórias populares. Ou seja, em vez de contar uma estória, um caso, um fato, com início, meio e fim, o que ele faz é uma espécie de listagem de tudo o que viu. O sentido se dá pelo conteúdo dessas inumeráveis listas, que constitui um exercício poético, de exploração de significados e linguagens.

– O senhor sobe. O senhor desce. Oé, muito azul para azular... Veredas, veredas. Aquilo branco, espalhado no verde nos capins: ossos de rêses, até ossos de gente... Até consola, quando se vê bosta seca de boi. Todo lugar por onde a gente passa, já era como um lugar conhecido. A tardinha pulando num pé só, dando o redobro das sombras. O senhor se deita no meio da noite. Amanhece, o senhor ouvindo: elas e eles... (ROSA, 2001b, p.151-152)

Em sua totalidade, o resultado é uma narrativa completa, coesa, rica em detalhes, ainda que de uma forma pouco convencional. No próprio conto, nota-se uma preocupação em definir o relato do Grivo como uma experiência estética, motivo pelo qual é dado destaque ao subtítulo “A

narração do Grivo”. O importante é reforçar o distanciamento entre o simples e impessoal relato e a forma artística com que Grivo expressa sua experiência, a qual vai além de uma viagem no espaço e no tempo. Ela adquire um caráter particular, atemporal, alógico e, ainda assim, relacionado às experiências do cotidiano.

Além de descrever várias paisagens, climas, animais, Grivo atém-se a relatar os vários estados de espírito por que passou – euforia, tristeza, solidão, esperança –, suas expectativas e as expectativas daqueles com quem se relacionou, bem como os muitos tipos de pessoas que conheceu, a fim de dar conta de apreender o todo das coisas. Para tanto, não poderiam faltar as narrativas maravilhosas sobre seus encontros com figuras conhecidas do folclore, como o Saci, ou com animais encantados, como o piolho que falava. Diante da impossibilidade de ver, ouvir e sentir tantas formas de vida, tantos pensamentos, recorre-se também a textos clássicos da literatura e das religiões, em um esforço para complementar a narração, para ilustrar melhor as sensações despertadas por essa viagem. Nas palavras de Benedito Nunes (1969, p.181-182): “O tempo varia do passado ao presente e se fixa na intemporalidade própria dos mitos”.

Assim, estabelece-se uma circularidade, uma totalização de sentidos, formas e linguagens, coexistindo, em um mesmo plano, natureza, pessoas, animais, sentimentos, crenças, culturas, cânones, enfim, Poesia. Tudo isso para tentar abarcar os infinitos aspectos do sertão de Minas, que excede todos os seus limites, sejam eles temporais, geográficos ou imaginários. Dessa forma, não é de estranhar a surpresa de um dos vaqueiros diante da extensão da narrativa: “– Sempre nos Gerais?” (ROSA, 2001b, p.150). Ao que o Grivo responde com outra pergunta: “– Por sempre. O Gerais tem fim?” (ibid., p.150). Esse Gerais imenso e complexo que Grivo tenta fixar na narrativa é o mesmo sertão-mundo que o conto defende como a Grande Poesia. Nesse sertão simbólico, onde tudo e todos têm vez, importa mesmo a sobrevivência de tipos como o Grivo, sensíveis e perspicazes, capazes de lapidar a poesia em estado bruto, através de um instrumento chamado *narrativa*.

A viagem, além de inesperada (“*não sabiam aonde ele ia, ao que ia*”, ibid., p.147), sem uma determinação lógica de quanto durou (“Saíu daqui, escoteiro, faz dois anos”, ibid., p.117; “Saí dezembro-janeiro-fevereiro”, ibid., p.148; “Naquele lugar, passou dez meses”, ibid., p.165), é um grande mistério, no sentido de que desperta a dúvida sobre o que terá ido buscar. Reiteradamente, é feita a pergunta sobre em que consiste sua viagem. A resposta, Grivo a dá através de sua narrativa, de uma forma simbólica, enigmática. No entanto, para ele, a viagem representou um momento de aprendizagem, de renascimento, como fica claro em vários momentos do conto, entre os quais o mais contundente é reproduzido a seguir:

O vaqueiro Fidélis: Homem, não sei, o Grivo voltou demudado.

O vaqueiro Parão: Aprendeu o sôe de segredo. Já sabe calar a boca...

O vaqueiro Sacramento: Aprendeu a fechar os olhos...

O vaqueiro Tadeu: Sabe não ter medo.

O vaqueiro Mainarte: Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...

O GRIVO: Isso mesmo! Todo dia, toda manhazinha, amigo. (ROSA, 2001b, p.169-170)

O que a conversa evidencia é a consciência que o próprio Grivo tinha acerca da função regeneradora que a viagem representou para si. Assim, ainda que tenha ido por ordem do patrão, é nele que se operam as transformações, que são percebidas pelos outros no momento em que narra a viagem. Em certa medida, é a mesma transformação que pretende operar naqueles que, agora, ouvem, assim como, provavelmente, já acontecera ao Cara-de-Bronze, primeiro ouvinte da narrativa.

Mesmo que os vaqueiros desconfiem da legitimidade dessa viagem, alegando que o Grivo partira em benefício próprio – em busca da noiva –, ele fora atender a um pedido do patrão, que os próprios vaqueiros sabiam qual era (“Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!”, *ibid.*, p.141), embora não soubessem muito bem o que isso poderia ser. Na verdade, o que dificulta a compreensão é a associação do pronome *quem*, usado exclusivamente para *pessoas*, ao substantivo *coisas*, gerando, em uma camada mais superficial, certo estranhamento, já que se poderia questionar a impropriedade dessa junção. Todavia, a narrativa do Grivo dá conta do “*quem* das coisas” ao conferir a elas um caráter pessoal, ao dotar seres e coisas de alma, de uma existência que vai além do estar no mundo, para tornar-se elemento interativo, capaz de interferir no mundo e ser influenciado por ele. Como consequência, nada mais razoável do que as plantas e os animais terem nomes de pessoas, nomes estes também desvirtuados, apelidos, diminutivos (“O João-velho dando machadadas. O João-pobre em beiradas de córrego. O João-barbudo, num gonfo de pedreira. A Maria-faceira, em beira de lagoa”, *ibid.*, p.156). Cada nome não é capaz de mudar a essência daquilo que nomeia (a árvore continua árvore, o pássaro continua pássaro). O que muda é o olhar do observador em relação ao objeto. Não se trata mais de referir a planta ou o animal pela espécie, mas tentar ver além, tentar imaginar a estória por trás do nome, a situação que levou aquele ser-coisa a tornar-se *alguém*. Se aceitamos o que diz Câmara Cascudo (2004, p.658): “O nome é a essência da coisa, da entidade denominada”, então é de se pressupor que, em sua narrativa, ao privilegiar um segundo nome das coisas, Grivo privilegia, também, esta outra existência, dotada de uma aproximação maior com o homem, na medida em que se equipara a ele através do nome. Segundo Benedito Nunes (1969, p.179):

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 função do ser pela palavra.

Em síntese, pode-se dizer que, mais uma vez, o autor reforça a importância de fusão entre homens e coisas, na intenção de apoderar-se do todo que é a poesia (paradoxalmente disseminada nessas várias facetas). O papel do intérprete, assim, é o de reunir em um só plano, e em um mesmo grau de importância, todas essas formas/expressões. Daí se pode concluir que a diferença entre o cotidiano trivial e a poesia está no tratamento dado à mesma matéria.

Na associação entre espaço, natureza e homem que o conto executa através da narrativa do Grivo, percebe-se a intervenção, no contexto da estória, das notas de rodapé. Consideradas por muitos como dispensáveis, estão em perfeita sintonia com o todo do conto, funcionando como uma espécie de legitimação, através de textos consagrados mundialmente, desse universo “rústico” e quase arcaico. De certa forma, Rosa justapõe dois tipos de tradição: uma que permanece pela legitimação do povo, passando de geração para geração através, em grande parte, do testemunho oral, outra que permanece pela legitimação de um juízo de valor acadêmico, fixada pela escrita. Um bom exemplo da sintonia entre as notas e a narração é a referência ao *Chandogya-Upanixad*, o livro sagrado dos brâmanes. Segundo interpretação de Benedito Nunes (1969), trata-se de um trecho que exalta a força do Verbo, da palavra (“Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse: – Como pudestes viver sem mim?”, ROSA, 2001b, p.171). Essa viagem de busca da palavra não tem fim, o próprio percurso já é o resgate da mesma.

Considerando alguns princípios do bramanismo, pode-se perceber o quanto eles estão difundidos na narrativa de Grivo. Veja-se, por exemplo, o trecho para o qual há a nota de rodapé referindo a religião indiana:

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! [...] Retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem... (ibid., p.170)

Aqui se identifica a ênfase na busca da palavra como uma missão, retornando ao ponto de partida “no tempo que pude, no berro do boi”, como o guardião dessa palavra. Benedito Nunes (1969, p.195) situa o leitor em relação ao trecho do livro sagrado citado por Rosa. Trata-se de uma parábola na qual o Touro presta contas de sua viagem: “O Oeste é uma parte do Senhor, e assim também o Leste; o Norte e o Sul também são parte dele. Os quatro pontos cardeais formam uma passada de Brahma”. Rosa, porém, cita apenas o início da narrativa:

Um touro falou-lhe assim:

– Satyakâma!

– Senhor?

– Já somos mil. Reconduz-nos à casa do Mestre. (ROSA, 2001b, p.171)

mas deixa clara a relação do Touro, animal sagrado na filosofia indiana, e o boi, fundamental na vida do sertanejo. Segundo Celso Antunes (2006), as religiões indianas são dotadas de um profundo animismo. Coisas e pessoas, possuem uma essência comum. Animais e vegetais sagrados são os detentores da tradição e ainda hoje persistem através de superstições e ritos.

Explorando até o fundo de nossa alma, encontramos o Ser. É o mesmo Ser que existe no fundo de todas as consciências humanas, de todas as existências animais ou vegetais, de todas as realidades. Em face de tudo quanto existe, devemos sentir: Tu és isto (Tat tvam asi). (ANTUNES, 2006)

Percebe-se uma estreita relação entre o “Tu és isto” brâmane e o “quem das coisas” de Rosa. Em ambos os casos, há uma ligação pouco usual entre palavras que se referem a pessoas (*tu e quem*) e aquelas que se referem à matéria (*isto e coisas*). O que uma e outra forma expressam é a indicação de que “todas as realidades” constituem o mesmo Ser, e é isso que Grivo tenta provar através de seu relato totalizador. Ao mesmo tempo, no entanto, existe uma limitação que o impede de abarcar o todo (“– *Dito completo?* / – Falta muito. Falta quase tudo”, ROSA, 2001b, p.154). Daí a condição de constante viajante. “À dificuldade de narrar, à impossibilidade de representar, ao contar ‘por metades’ alia-se a necessária incompletude de tudo o que se diz”, lembra Clara Rowland (2003, p.121).

O trecho de “Cara-de-Bronze” citado, ao qual se refere o *Chandogya-Upanixad*, é o mesmo que tem a nota de rodapé de um trecho de *Fausto*, de Goethe. Se, no texto indiano, o poder da Palavra e suas várias transformações foram associados ao retorno de Grivo, com suas “palavras muito trazidas”, a seleção de Goethe feita por Rosa enfoca, segundo Benedito Nunes (1969, p.193), “a busca do conhecimento e do domínio”. O trecho de Goethe faz menção à submissão dos súditos a Fausto (“Eles executam fielmente o que lhes foi ordenado”, conforme tradução apresentada pelo crítico). Grivo, por sua vez, retorna com a missão cumprida fielmente (“Não cumpri? [...] Tudo estava em ordem...”, ROSA, 2001b, p.170). Também há referência aos “animais de chifres”, mais uma vez estabelecendo um diálogo com o universo dos vaqueiros.

Em comum, esses textos clássicos (sem esquecer, também, *A divina comédia*) têm a temática da busca e, por extensão, da viagem que a torna possível. Como Grivo, acredita-se, vai ao encontro da noiva⁴, Fausto e Dante têm, na mulher, a motivação para uma busca, que, acima

⁴ No conto, provavelmente, esta noiva, a “Muito Branca-de-todas-as-cores” (ROSA, 2001b, p.137), é uma metáfora de Poesia, já que o Grivo não diz se, de fato, trouxe uma mulher consigo, como é a expectativa dos demais

de tudo, representa uma transformação de si mesmo. Ao reunir em um mesmo plano narrativo referências a culturas tão variadas (entre as quais se destaca a do sertão mineiro), Rosa não apenas enfoca a diversidade de representações e apropriações da poesia, mas também inscreve no microcosmo sertanejo o macrocosmo que é o mundo, de forma que não é mais possível pensar em Dante, Goethe ou Platão, por exemplo, desvinculados da realidade plural do sertão. Como um palimpsesto, essas culturas se sobrepõem para formar algo novo, que não é mais nem a cultura clássica grega, nem a doutrina indiana, nem a arte ocidental, nem somente as *Cantigas de Serão de João Barandão* ou a poesia presente nos nomes populares da fauna e da flora brasileira, mas a fusão disso tudo, na poesia de Guimarães Rosa, que, pode-se dizer, reinventa a poesia do mundo. As citações em pé de página estão totalmente imbricadas na narrativa. Daí não haver diferença entre o crédito dado a uma citação inventada ou a um texto canônico. Além disso, um autor que se pretende contador de histórias parece exigir demais do leitor ao pressupor que este domine, pelo menos, italiano, alemão, latim e grego para compreender o sentido profundo das citações. Mais provável será crer que esses textos significam pela maneira como são dispostos no conto e pela relação inusitada que estabelecem com o contexto da tradição oral popular, independentemente da língua em que são escritos.

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. (NUNES, 1969, p.191)

Prova dessa constatação de Benedito Nunes está no próprio testemunho de Guimarães Rosa, em uma entrevista ao crítico, em que o autor fala de como se apropria de outros textos e os molda, de forma que se torna quase impossível identificar sua matriz:

Vou lendo os filósofos e transcrevendo nos meus cadernos o que deles me interessa, e que poderá fazer parte de uma história, como a que recolho da boca das pessoas. Nada tenho de um erudito. Não cito, mas absorvo. Aquelas palavras que você referiu – continuou Rosa – são mesmo do filósofo grego, tal como registro em minha novela. No entanto, posso contrafazer um texto ou um trecho de Platão. Nem os especialistas em história da filosofia poderiam distinguir sem hesitação dos verdadeiros. (ROSA apud NUNES, 2006, p.241)

Como mediador e intérprete dessa nova organização dos nomes e das coisas, Rosa escolheu o Grivo, quem tem a árdua missão de apreender esse universo poético, de forma a preservá-lo em toda a sua vivacidade e encanto. Todavia, para fazê-lo, muitas vezes, precisa

vaqueiros. Relação curiosa entre mulher e palavra também é estabelecida pelo escritor em entrevista a Günter Lorenz (1991, p.83): “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”. Como se nota, a língua e a poesia são dotadas da mesma fertilidade criadora da mulher. Talvez aí esteja a chave para entender a moça branca que tanto é mencionada no conto, mas que nunca se mostra, realmente.

selecionar, optar e recriar. Não é, como se percebe, uma tarefa de simples assimilação. (“– Eu estava cumprindo a lei. / De ver, ouvir e sentir. *E escolher*. Seus olhos não se cansavam”, ROSA, 2001b, p.157, grifo meu).

Inúmeras vezes ao longo de “Cara-de-Bronze”, os vaqueiros demonstram sua ansiedade em relação ao motivo real e concreto da viagem (“Que é, então, que ele foi trazer?”, *ibid.*, p.147; “que será que ele foi buscar?”, *ibid.*, p.167). A resposta do Grivo é uma constatação: “Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...”, *ibid.*, p.172). A deturpação proposital e significativa da máxima “não enxergar um palmo à frente do nariz” demonstra a responsabilidade de Grivo, como intérprete da tradição, de fazer com que os demais também vejam, ouçam, sintam e escolham a partir do que ele narra. Às vezes, como esta sua frase indica, é preciso olhar para dentro de si e, então, modificar os sentidos para perceber o que está além. Moimeichêgo⁵, um dos vaqueiros que está entre os que chegam à fazenda e ouvem os comentários sobre o Cara-de-Bronze e a viagem, parece ter entendido a explicação de Grivo e complementa com outra expressão tradicional às avessas: “É preciso é *vir aquém...*” (*ibid.*, p.172). Talvez a viagem mais difícil de percorrer não seja a que “vai além”, mas, sim, aquela que penetra em nossa essência, já que o olhar para o outro depende muito mais de quem olha, de como olha, do que do objeto a ser visto. Esse olhar pessoal e seletivo é reforçado pela metáfora apresentada no trecho a seguir:

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...”

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 a viagem dessa viagem... (*ibid.*, p.173)

A rede aqui é interpretada de duas formas: primeiro, como recurso para o descanso, para a acolhida, a “rede de moça”, em uma alusão às redes muito ornamentadas que as jovens noivas recebiam como presente de casamento (CASCUDO, 1959). No entanto, essa mesma rede possui “varandas de labirinto”, ou seja, apresenta uma possibilidade de perigo, de sedução, um convite à aventura. Segundo, como instrumento de captura, que remete tanto à rede de pesca como à rede utilizada como arma de guerra para capturar pessoas (“Jogou a rede que não tem fios”). O saldo

⁵ Moimeichêgo é o mais receptivo de todos os vaqueiros, também o mais interessado em saber detalhes. Em carta ao tradutor italiano, aponta Rosa (2003, p.95): “Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHÊGO é outra brincadeira : é : moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...)”. Assim, Rosa subordina também a figura do “autor” à narrativa, que capta e explora aquilo que está sendo dito, para, depois, intervir.

dessa busca são as “palavras-cantigas”, reconhecidas na exaltação do vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!”, mais uma brincadeira do autor para revelar “a poesia”. Ao mesmo tempo em que se vai ao encontro dela, ela prende em suas “varandas de labirinto”. Por isso talvez Grivo opte pela “viagem dessa viagem”, aquela proporcionada pela ficcionalização da viagem, pela fantasia, em oposição à viagem no plano do concreto.

Se, por um lado, Grivo é o responsável por transmitir a seus espectadores, da forma mais agradável e abrangente possível, suas impressões sobre a viagem, por outro, o narrador do conto tem o papel de coordenar o fluxo do narrado, estabelecendo o ritmo da estória, ora retomando o que foi narrado, ora resumindo certos pontos que possam ter ficado pouco claros, mas, na maioria das vezes, é responsável por estimular a curiosidade do leitor, levando à tensão, como quando Grivo interrompe sua narrativa:

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 letriar um rastro tão longo. (ROSA, 2001b, p.149)

É o narrador que prepara o leitor, dialoga com ele, muitas vezes induzindo-o perigosamente a outras leituras, forçando-o a posicionar-se, a abandonar sua posição passiva de receptor, como quando comenta o rumo que a organização do conto seguiu:

Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? [...] Esta estória se segue é olhando mais longe do que o fim. (ibid., p.135)

Quem detém a palavra e a articula é Grivo, mas o narrador, sabedor do que será contado, também conhece a dificuldade de fazê-lo e, por isso, ajuda a dar forma à “massa de lembranças” (ibid., p.161) desse “rastro tão longo”. Dessa maneira, aproxima-se da função do corifeu do teatro clássico, comentando e introduzindo os assuntos. Suas intervenções visam a esclarecer e a alertar, tanto quanto as inúmeras rubricas ao longo do conto. O resultado é quase um dueto melódico entre ele e o Grivo, com um ritmo intenso:

E o luar?
– Luas... Viajando toda-a-lua. [...]
E deslúa?
– Por escuridão: no fecho da nova, a gente pensa que já morreu.
E o sol?
– Suor, sim. Sufoca. O areal descoberto...
E a roupa do corpo?
– É.
[...]
E a poeira?

– Tanta dá. Poeirões diversos... (ibid., p.155)

Aliás, existem muitos outros indícios do teatro, principalmente no que se refere às partes constitutivas da tragédia. Como já referido no início do capítulo, a própria disposição das falas dos personagens, precedidas do nome de quem toma a palavra, assemelha-se à forma do teatro, da mesma maneira que se pode estabelecer uma proximidade entre a “Ladainha” dos vaqueiros – uma espécie de rítmica coletiva, que divulga a opinião do senso comum sobre o patrão Cara-de-Bronze – e o coro do teatro grego. A história também se passa no período de um dia, tal como nas tragédias clássicas. Ainda que a viagem do Grivo se estenda por um longo e indeterminado tempo, não se pode esquecer que o tempo da enunciação restringe-se ao tempo de um dia, durante a lida com o gado. Se, na forma, é possível perceber a influência do teatro, não se pode deixar de constatar que se trata apenas de uma aproximação superficial e alterada do que seja o gênero dramático. Por exemplo, os personagens não se comportam como verdadeiros personagens de teatro, eles não são autônomos, necessitam da articulação do narrador; a obra, como um todo, não está dividida em cenas e atos; tampouco as inúmeras rubricas que aparecem no texto exercem sua função convencional ao situar o que está acontecendo, elas são poéticas, figurativas (“*A tarde deu um passo. Hoje não se trabalha mais*”, ROSA, 2001b, p.167). Muito provavelmente, o recurso ao teatro e ao cinema (direcionamento da “câmera” e roteiro) empregado pelo autor tende a “neutralizar” e a colocar em segundo plano a influência do narrador, o que, em contrapartida, reforça as intervenções de Grivo como a principal voz que sobressai no conto, em oposição a uma profusão de ruídos e vozes fragmentadas da parte dos demais personagens.

Grivo foi o escolhido pelo patrão para empreender a viagem e relatá-la. Contudo, não é o único na fazenda com potencial para enquadrar-se na categoria de *intérprete*. Com a intenção de cercar-se de todas as formas possíveis de manifestação da poesia, Cara-de-Bronze dispõe também de um cantador profissional. Este, João Fulano, “conominado ‘Quantidades’” (ibid., p.113), em oposição ao Grivo, que narra por *dom*, não por ofício, vive na fazenda e recebe paga para cantar para o velho, o qual, de seu quarto, talvez nem chegue a escutar a canção. Seja como for, o homem continua cantando ininterruptamente. Assim, todo o conto é entremeado pelos versos de João Fulano, introduzidos no meio dos diálogos e da narrativa do Grivo como uma constante melodia que vai colorindo a história.

Hospedar cantadores profissionais nas fazendas era uma prática comum no interior do Brasil, tal como refere Câmara Cascudo (2005) e os vaqueiros comprovam: “Derradeiros tempos, aqui sempre hospedaram uns assim, de músicos” (ROSA, 2001b, p.113). Ainda que o vejam como um indivíduo folgado (“com cara de laráprio, com sua viola de tabebúia, sentado em

sua rede, no varandão, vestido quase de andrajoso”, *ibid.*, p.137), que se aproveita da situação ao receber casa, alimentação e ainda dinheiro (“Duvidar, ganha mais do que a gente”, ROSA, 2001b, p.113), os vaqueiros reconhecem a desditosa sina de João Fulano: “O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de idéia; pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o velho quer” (*ibid.*, p.113).

A imposição do velho, mais do que uma excentricidade própria de sua idade e condição, torna a tarefa do cantador um verdadeiro suplício, que exige de si originalidade e inovação. Apesar disso, suas canções quase passam despercebidas. Talvez por isso a insinuação do nome “Fulano”, que canta em “Quantidades”, mas talvez com pouca qualidade de conteúdo. Todavia, é interessante confrontá-las com a narrativa de Grivo. Enquanto esta dá conta do homem em viagem, que pretende sempre explorar mais, ir além, os versos de João Fulano, que também falam de “viajor”, enfocam o ponto de chegada, o oásis que o buriti representa, as coisas que ficaram para trás, a volta, a melancolia e a saudade. Para tanto, é empregada a imagem do vaqueiro que conduz o gado, dos difíceis caminhos percorridos e das paragens.

*Buriti minha palmeira:
mamãe verde do sertão –
vou soltar meus tristes gados
nesta alegre pastação...* (*ibid.*, p.112)

É certo que não se pode considerar que a narrativa do Grivo possua um tom de euforia, mas sim de maravilhamento com as coisas. As quadras do cantador, por sua vez, intensificam a nostalgia e a percepção um tanto idílica que se insinuam na narrativa daquele. Como intérprete que também é, João Fulano reproduz, em tom de quase lamentação, mais constativo, aquilo que Grivo conta. Se, para este, “Todo buriti é uma esperança” (*ibid.*, p.151), para aquele, representa uma efêmera sensação de final de jornada.

*Buriti me disse adeus,
conselhos não quis me dar:
– Vendi verdes por mais verdes,
aprendi de tanto amar.* (*ibid.*, p.145)

Juntos, esses detentores da palavra tematizam o que Paul Zumthor (1993, p.90) define como os dois tempos da existência, cada um com seu ritmo: “a *demeure* [residência, estada] e a *chevauchée* [cavalgada, jornada]”. Entre a estada e a errância, também se configuram discursos diferentes, conforme a célebre oposição de Walter Benjamin (1994, p.198-199) entre “camponês sedentário” e “marinheiro comerciante”. Ainda que, de um lado, João Fulano não compartilhe da imagem de um camponês que vive dos costumes da terra e, de outro, Grivo não seja um aventureiro, a metáfora de Benjamin é propícia na medida em que opõe um saber enraizado,

fixado no lugar, a um saber que provém das experiências da viagem. Para Paul Zumthor (1993, p.90), a *chevauchée* leva vantagem, pois “a vida é uma viagem”. Enquanto, no conto, há clara opção pela narração da viagem, a posição de quem fica, de quem observa, também tem seu espaço, o que contribui para uma apreensão totalizante da matéria do narrado.

João Fulano não é o único cantador que aparece no conto. Outro, João Barandão, também é referido. O primeiro é personagem-testemunha da narrativa de Grivo, o segundo surge apenas como citação, em nota de rodapé, como mais uma alusão intertextual, no mesmo nível de importância e credibilidade que os textos canônicos já referidos. Ele não está presente fisicamente na fazenda. O fato é que se trata de uma invenção do autor. Ao estilo de Jorge Luis Borges, Rosa cria as próprias referências. O mesmo cantador aparece em outro conto, “Melim-Meloso” (*Tutaméia*), em que, ainda não se constituindo propriamente como personagem, há um grande aproveitamento de seus versos. Ainda que seja uma perfeita criação, é notável como os versos compõem-se à moda dos cantadores, versos melódicos, que valorizam a temática da vida dos vaqueiros, quase sempre associada aos amores perdidos, à solidão do trabalho. Além disso, o próprio nome Barandão é conhecido entre as trovas e os desafios dos cantadores, como nestes versos da recolha de Cascudo (2005, p.115):

Esteve um moço da cidade,
Chamado Joca Galvão
Que é casado com a filha
Do Teófilo Barandão

Em “Cara-de-Bronze”, trechos das *Cantigas de Serão de João Barandão* aparecem já na epígrafe. No interior do conto, em nota de rodapé, é citada uma variante de uma quadra do cantador João Fulano, acrescida de outra observação, em tom explicativo, quase pedante, feita por um “estudioso”, cujo sugestivo nome é um anagrama de Guimarães Rosa:

Soares Guiamar apresenta variantes, que introduzem um *Meu boi baetão careta* ou *Meu boi preto mascarado*, e às vezes deturpam o final do pé-de-verso, para...
ái, o Rio de Janeiro... (ROSA, 2001b, p.159)

Enquanto, ao citar os textos clássicos analisados anteriormente, Rosa aborda-os como complementares à situação narrada pelo Grivo, aproximando-os da realidade sertaneja, aqui ele dá tratamento acadêmico a cantigas que são produto da oralidade e que, por isso mesmo, não precisam ser fiéis a um estilo ou a uma “corrente” de cantadores. Em geral, resultam do improvisado. O narrador, no entanto, trata-as com alta erudição, citando, inclusive, em outra nota

de rodapé, a que menciona *A divina comédia*, uma análise do “estudioso” Oslino Mar⁶, um crítico inventado que questiona a adequação de uma análise de terceiros que compara um texto oriundo da ficção ao texto bíblico:

é descabida uma aproximação desses versos [de João Barandão] aos do texto: “*Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?*” (CANTICUM CANTICORUM SALOMONIS, 6, IX) (ROSA, 2001b, p.162)

A nota constitui-se uma cascata de referências, que mais parece um deboche do autor. Vejamos: ela se refere ao encontro de Grivo com Nhorinhá, linda “feito nôiva nua” (ibid., p.161), que, tal como já aparecera em *Grande sertão: veredas*, “ia se putear, conforme profissão” (ibid., p.161), o que contrasta com a noiva pura e “Muito Branca-de-todas-as-Cores” (ibid., p.137) que Grivo vai buscar. A primeira referência em nota de rodapé cita Dante e a ambígua Beatriz, “la meretrice” (ibid., p.162). Isso, por sua vez, na mesma nota, remete às *Cantigas de Serão de João Barandão*,

Vi a mulher núa
no meio da mata
com sol e lua
como ouro e prata. (ibid., p.162)

o que implica a observação de Oslino Mar, citando o *Cântico dos cânticos*, uma ode à esposa, cujo trecho foi citado em latim e cuja tradução livre é a seguinte: “Quem é esta que avança como a aurora, bela como a lua, brilhante como o sol, terrível como um exército preparado para a batalha?”. Todas essas mulheres são descritas como belas e encantadoras, exercendo um grande poder de sedução.

A “modernidade” e o “pulo-do-gato” de Rosa estão nesse encadeamento de referenciais, na junção entre oral e cânone, ficção e realidade e, além disso, em um proposital “equivoco”, no qual o autor troca o capítulo do qual extrai a citação d’*A divina comédia* (canto XIII do “Inferno”, não XII, como aparece) e “confunde” a fonte do trecho do *Cântico dos cânticos* (capítulo 6, versículo X, e não IX, como aparece), o que põe em xeque toda a autenticidade gerada pela comprovação através da citação de outrem. Com isso, talvez, ele pretenda questionar o quão cegamente confiamos na pseudo-segurança que oferece o fato de se recorrer a um texto “canônico”. Além disso, propõe que as mesmas “verdades profundas” são descritas, ainda que de formas diferentes, em livros sagrados, em obras canônicas e em versos desprezíveis como os de João Barandão e João Fulano. Este é mais um exemplo daquilo que Benedito Nunes (1969,

⁶ Outra brincadeira do autor: anagrama de “Salomonis”, já que, na seqüência, cita o *Canticum canticorum Salomonis*.

p.191) explicava acerca da obra de Rosa, cujo trecho foi citado anteriormente, no qual defendia o exercício do autor que “emprega a seu modo o que outros poetas viram e disseram, e não o do erudito, que se atém a interpretações literais”. Ao incluir em sua obra textos de outros, ele o faz não como mera exemplificação do que pretende dizer ou demonstrar, mas como recriação dos mesmos, apropria-se deles, tal como se apropria do folclore e o recria.

A NARRATIVA DO GRIVO

Em meio a essa mescla de vozes, estruturas e formas, uma voz se destaca⁷. Com o intuito de, ao mesmo tempo, disciplinar todas essas interferências e encerrar, nos limites da narrativa, o máximo de percepções e vivências possível, Grivo busca a unidade através da multiplicidade. O caminho para tanto, com o conto demonstra, não é o mais curto, nem o mais linear, pois, ao lidar com uma heterogeneidade de sensações e experiências, é preciso, muitas vezes, apelar para a fantasia, para a persuasão, para a insinuação. Ao contrário do que defende o vaqueiro Sãos, “Só o chapadão dessa conversa fastiada, que quem quisesse podia atalhar por fora, saltando, nem não carecia de ouvir...” (ROSA, 2001b, p.166), Grivo não pode atalhar, resumir, sob pena de perder-se algum aspecto importante.

O que “Cara-de-Bronze” parece evidenciar, em suma, é a necessidade de manter-se atento à voz que fala em nome de todos, que capta a potência da palavra e a ritualiza, sem, contudo, destituí-la de sua capacidade sempre recriadora.

O contador de estórias, além de deter para si a palavra coletiva, precisa, necessariamente, comunicá-la, passá-la adiante. Para tanto, conta com a atenção de seu grupo e com sua cumplicidade, para aceitar e, possivelmente, ajudar na manutenção e na transmissão da tradição. Certa vez, Ezra Pound definiu o poeta como a “antena da raça”. Guimarães Rosa utilizou essa mesma metáfora para explicar o quão sensível precisa ser o autor para perceber o mundo e transformá-lo pela linguagem (“o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas úteis antenas”, ROSA, 2001d, p.224). Grivo é a expressão desse radar, que, apesar de, em alguns momentos, não dispor da aceitação e do entendimento de todos, não desiste da difícil tarefa de garantir a existência das coisas mediante a apropriação delas pelo Verbo.

REFERÊNCIAS:

⁷ A própria disposição gráfica do nome de Grivo – com todas as letras em caixa alta – aponta a ênfase no discurso deste, em detrimento das falas dos demais, cujos nomes são grafados apenas com a inicial maiúscula.

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ANTUNES, C. As religiões da Índia. *Portal Aprende Brasil*. Disponível em: http://www.aprendebrasil/articulistas/celso_bd.asp?codtexto=299. Acessado em: 18 dez. 2006.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Centro Bíblico Católico. 90 ed. São Paulo: Ave-Maria, 1994.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASCUDO, L.C. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

_____. *Civilização e cultura*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. 12 ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959. (col. Vida Brasileira)

FONSECA, A. *Nhô Guimarães: romance-homenagem a Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GOETHE, J.W. *Fausto*. Tradução Sílvio Meira. Rio de Janeiro: Agir, 1968. (col. Teatro Clássico)

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.62-97. (col. Fortuna Crítica)

MEIRELES, M.T. *A partilha da palavra nos contos tradicionais*. Apenas Livros/IELT, 2005.

NUNES, B. O autor quase de cor: memórias filosóficas e literárias. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, n.20/21, ano X, dez. 2006, p.236-244.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (col. Debates)

ROWLAND, C. A cor do bronze: narração, recriação e poesia em “Cara de Bronze”. In: II SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003, p.117-122.

ROSA, J.G. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Noites no sertão (Corpo de baile)*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

_____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.