

“CARA DE BRONZE”: UMA HISTÓRIA EM LINGUAGEM DE CINEMA OU O MÍSTICO EM GUIMARÃES ROSA

VISAGE DE BRONZE, UNE HISTOIRE EN LANGAGE DE CINÉMA OU LA MYSTIQUE DANS L'OEUVRE DE GUIMARÃES ROSA

Maria da Glória Sá Rosa¹

RESUMO: “Cara de Bronze” é um dos mais notáveis contos de João Guimarães Rosa, no qual ele narra a história de um rico fazendeiro, que vive fechado em sua propriedade, rodeado de vaqueiros, que são seu único canal de comunicação com o mundo. Tudo se passa num único dia e em nenhum momento temos acesso à voz direta da personagem. Através de diferentes formas de discurso, descobrimos que ele se esconde, porque pensa ter assassinado o próprio pai. Quarenta anos depois, descobre que o pai tinha caído, porque estava sob o efeito do álcool e não atingido pela bala de seu revólver. Sozinho, perto da morte, pede a Grivo, seu mais fiel vaqueiro que vá procurar numa longa viagem a essência da vida, “o quem das coisas”. O que ele queria era receber do Grivo os relatos de seu tempo perdido, uma espécie de medicamento em forma de palavra.

Palavras-chave: Cara de Bronze; João Guimarães Rosa; literatura brasileira.

RÉSUMÉ: “Visage de Bronze” (Cara de Bronze) est un des plus beaux contes de João Guimarães Rosa où Il nos raconte l’histoire d’un riche fermier qui vit enfermé dans sa propriété entouré par des bouviers qui sont son unique moyen de communication avec le monde. Tout se passe dans un seul jour et dans aucun moment on n’a pas d’accès à la voix directe de ce personnage. À travers de différentes formes de discours on constate qu’il se cache parce qu’il pense avoir tué son père. Quarante ans plus tard, il constate que son père avait tombé parce qu’il était sous l’effet de l’alcool et non pas atteint par la balle de son revolver. Tout seul, à l’approche de la mort Il demande à son plus fidèle bouvier Grivo de faire un long voyage pour trouver l’essence de la vie, “le qui des choses” (“o quem das coisas”). Il voulait entendre de Grivo la narration de son temps perdu, une espèce de médicament em forme de mots.

Mots-clé: Visage de Bronze; João Guimarães Rosa; littérature brésilienne.

¹ Professora de literatura na UFMS. Doutora *Honoris Causa* pela UFMS. Autora de *Música em Mato Grosso do Sul* (2009), em coautoria com Idara Duncan, e de *A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores* (2011) em coautoria com Albana Xavier Nogueira, entre outros títulos. Ocupa a cadeira n. 19 da Academia Sul-mato-grossense de Letras.

“Cara de Bronze” surpreende pela novidade no plano da expressão. Rompendo com a rotina, o lugar-comum, Guimarães Rosa apresenta, neste conto de *Corpo de Baile* (2º volume 1956)², luminoso universo vocabular em que tem honras de cidadania todas as desobediências a códigos literários ou linguísticos. Os fatos confundem o receptor, que, para escapar ao caos, resolve propor um desafio às formas literárias, compor seu próprio relato e assim passar a leitor-emissor. A apresentação faz-se com o sintagma autônomo “No Urubuquaquá” (ROSA, 1956, p. 557). De maneira insólita, abrupta, é definido o lugar da narrativa. A economia inicial dos signos verbais prolonga-se nos sintagmas oracionais seguintes: “Os campos do Urubuquaquá, urucuias, montes, fundões, brejos”. E continua: “No Urubuquaquá, fazenda de gado, a maior – no meio – um estado de terra”. O leitor-emissor começa a atentar para as incongruências de ordem morfológica e sintática. Nota que à ausência de verbos contrapõe-se uma redundância no plano dos substantivos. Essa contradição, mero reflexo das ambiguidades no plano do conteúdo, onde homens e animais vivem em permanente inquietação, perturba o leitor-emissor, que sente necessidade de armar-se de astúcia, de alertar os sentidos, para atingir a grandeza da estória.

O PLANO DA EXPRESSÃO

1. Abertura da narrativa ou descrição do local

Nesta primeira descrição entrelaçam-se trovas e diálogos, estes últimos colocados propositadamente em parênteses isomórficos. No rodapé (Cf. ROSA, 1956, p. 559-560) há uma criação literária paralela à da apartação do gado. Feita de interrogações (“O garrote também é de ir?”), de exclamações (“É de ver!”), pro-vérbios (“Pra cangalha, suor de burro”), corresponde à linguagem de paradigmas, toda desarticulada do vaqueiro. Preenchendo o espaço vazio, essas mensagens, configuradas em forma gráfica diversa da do corpo da página, são metonímias do inconsciente coletivo. Embora fabricadas com signos pertinentes às ideias do texto, são independentes, como poemas concretos, em que se romperam as barreiras entre a literatura e as artes plásticas.

2. Na coberta dos carros

Diálogo entre os vaqueiros, perpassado de trovas, cantadas por alguém de fora. Chegada de uma procissão de vaqueiros, quase todos com nomes impregnados de conotação religiosa: Tadeu, Sãos, Zazo, José, Raimundo Pio.

3. Ladainha

Os vaqueiros alternados, sem distinção de nomes, desfiam as qualidades do Cara de Bronze.

² Todas as referências à obra de Guimarães Rosa, em especial ao relato de “Cara de Bronze”, seguem esta edição.

4. Metalinguagem

O autor analisa o seu próprio processo criador. Volta-se para a narrativa: “difícultosa, difícil, muito ruim para se contar e ouvir, como burro no arenoso” (ROSA, 1956, p. 584-585).

5. Especulação em torno das origens do Cara de Bronze

Homem poderoso e sábio como Deus, escuro e feio como o diabo. Presença maior do emissor-narrador. Diálogo dos vaqueiros, interrogando a escolha e a missão do Grivo. (ROSA, 1956, p. 586)

6. Fala do Grivo

Narrativa em primeira pessoa. Pretexto para novas inserções, ao pé da página, de poemas compostos com nomes de árvores e aves e de outros, inspirados em narrativas bíblicas ou de autores estrangeiros. Emprego de linguagem catequética.

Nessa última parte, o foco narrativo é constantemente mudado, de acordo com as necessidades da estória.

O título: Se atentarmos para o sintagma “Cara de Bronze” veremos que ele sugere uma fisionomia dura, áspera, escura. Face do mistério: Deus, ou diabo. De fato ele é um enigma, porque os vaqueiros, quando começam a discutir sobre a cor do rosto de Segisberto Jeia, dizem apenas que ela é escura, como o bronze e confessam, a seguir, que nunca viram bronze.

A casa em que ele vive é a extensão de sua austeridade e poder: “batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático” (ROSA, 1956, p. 558). Mas seu quarto é escuro, feio e solitário, como a morada do demo. Tudo o que o rodeia, da vestimenta à decoração dos aposentos, é forte e faz medo, bem em coerência com a ideia de seu nome.

Os poemas que antecedem o conto: Guimarães Rosa continua em “Cara de Bronze” o mesmo processo de iniciar a estória, utilizado em *Sagarana*. Inicia os relatos com poemas que contêm indícios das complicações da narrativa:

“- Boca de forno!?
- Forno?
- O mestre mandar?!
- Faz!
- E se fizer?
- Todo!
(O jogo)
- Mestre Domingos,
Que vem fazer aqui? (bis)
- Vim buscar meia-pataca

Pra tomar meu parati.

(Cantiga Alvissaras da Alforria)
Eu sou a noite pra aurora,
Pedra de ouro no caminho
Sei a beleza do sapo,
A regra do passarinho,
Acho a sisudez da rosa,
O brinquedo dos espinhos.”
(Das cantigas de Serão de João Barandão)

O primeiro poema começa com o sintagma “boca-de-forno” que remete pela escuridão à face fria e acinzentada do que se fechou no abismo de si mesmo, o Cara de Bronze, Deus e Diabo a um só tempo. Em ponto e contraponto ouve-se a voz dos parceiros no jogo. Ressoa forte a imposição do mestre, dando as cartas, enquanto outros, os peões, apenas se limitam a servir-lhe de eco. O mestre, o rei do tabuleiro, ordena, os companheiros obedecem. O segundo poema, aquele, que é intitulado Alvissaras da Alegria, sugere a possibilidade de fugir-se às malhas do jogo, pela alienação comprada com a bebida. Trata-se de poema incongruente, porque quem vem buscar a pataca, para com ela comprar a libertação, é o Mestre e não os peões.

No jogo da vida, mesmo os patrões, os donos, têm necessidade de fugir, de encontrar algo além dos bens materiais, do sentimento de posse. Foi o que aconteceu ao Cara de Bronze, que precisou da narrativa do Grivo, das tropas do moço-violeiro. O terceiro poema é muito mais impregnado de incongruências, devido às intenções de que se acha investido. O emissor denuncia a existência de um jogo diferente, princípio e fim de todas as coisas, o “jogo da poesia”. O poeta, estranho mago de um universo insensível em si mesmo, é capaz de transmudar e transmutar-se: é o homem dos avessos. Pelo exercício da sensibilidade descobre a beleza das coisas repugnantes (“sei a beleza do sapo”) concretiza o abstrato (“a regra [de voo] do passarinho”) transforma o objeto de sofrimento em objeto mágico (“o brinquedo dos espinhos”) surpreende o impossível (“acho a sisudez da rosa”), sendo ele mesmo sujeito (“eu sou a noite pra aurora”) e objeto de encantamento (“pedra de ouro do caminho”).

O Cara de Bronze queria sempre a seu lado um poeta, porque sabia que este, com uma única palavra, seria capaz de fazer brotar um universo, como Deus que tirou o mundo do nada, apenas dizendo “fiat”. O Grivo, poeta por excelência de toda a estória, traz a aurora para a noite de seu Mestre, apenas contando-lhe o que viu e ouviu na longa travessia de dois anos.

LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

A estrutura de “Cara de Bronze” revela traços marcantes de linguagem de cinema, o que nos leva a pensar que Guimarães Rosa tencionava realizar um filme. Logo de início temos um plano geral em que é focalizado o Urubuquaquá. Depois, como se a câmera mudasse de posição, aproximando-se do objeto a ser filmado, é-nos mostrada uma fazenda-de-gado em dia de apartação.

O plano do conteúdo: “Cara de Bronze” é a nossa estória, nossa peregrinação pelo mundo, pelo atordôo, confundindo o bem e o mal, tentando desesperadamente buscar a razão das coisas que se desenrolam a nosso redor. Notamos que dois planos se desenham, ora distintos, ora ambíguos: plano do Bem e o plano do Mal.

Plano do mal: “Mesas quebradas e mesas planas das chapadas, onde há areia para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste – um capim rude que boca de burro ou de boi não quer” (ROSA, 1956, p. 557).

Plano do bem : “A água e alegre relva arrozã, só transvales das veredas, cada qual que refletem orlantes, o cheiroso sassafás, a buritizama espinhosa, os burutis, os ramilhetes, os buritizais, os buritizais, os buritizais, os buritis bebentes” (ROSA, 1956, p. 557). O buriti surge como a grande metonímia da beleza. Florescendo à beira d’água encarna a necessidade de pureza, inerente ao homem.

Intersecção dos dois planos: Na confluência do bem e do mal está o homem viajante do chapadão da existência: “cavaleiro pequenininho, pequenino” (ROSA, 1956, p. 557) que vai “manuseando miséria”, “viajando curvado, sem saber bem o que se passa a seu redor: escondidos seus olhos do à frente” (p. 557).

Apartação: A Câmera depois de aproximar-se da casa do fazendeiro, detém-se nos currais de ajunta, onde os vaqueiros apartam o gado. É um ambiente de violência em que a natureza colabora com o furor dos homens e do gado. “Um dia em feio assim com carregume malino e chuvisco rabisco do raios; o gado era feroz”.

A eletricidade está presente nos ares, nos homens, nos bois. Ao longe a viola de um cantador corta os ares. É um moço contratado pelo Cara de Bronze para tirar modas do juízo, inventar cantigas que o Velho quer ouvir, sentir prazer. O cantador conversa com a palmeira, é ela quem lhe dá notícias do viajor de quem todos falam:

“Buriti – minha palmeira?
 Já chegou um viajor
 Não encontra o céu sereno
 Já chegou o viajor ...”

A poesia presente, adivinha, é simples e sábia como as cantigas de amor medievais em que os poetas conversavam com as flores. Ela sabe que o caminho do homem é sem descanso, não há pousada na travessia. O buriti (encontro do homem consigo mesmo) é de todos, que têm a coragem de transpor as fronteiras do eu. O buriti está para o céu como o poeta está para o seu amor.

A criação ao pé da página: Parênteses isomórficos, contendo os diálogos dos vaqueiros cortam a narrativa, como os brados, que são lançados do curral, chamando o gado. Dentro da desordem há um eixo ligando forças aparentemente contraditórias. Tudo forma um mesmo e único universo. Na lama e violência dos currais misturam-se sangue e estrume, enquanto os homens mugem estranhas articulações

(a fala dos vaqueiros no rodapé). Os bois, compreendendo que só pela esperteza é possível sobreviver, adquirem feição humana, têm nome de gente. “De tristes e astutos viravam gente, cobrando de humano (ROSA, 1956, p. 560). “Desdói disso, Juca, xingava o vaqueiro Sãos”. Formam grupos solidários na luta contra o homem: “Separar bois se separa as ondas do mar” (ROSA, 1956, p. 560).

O místico e o mítico em Guimarães Rosa: “É preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubuquaquá, nestes dias não se pagodeia – O CARA DE BRONZE LÁ NO SEU QUARTO DE ACHACADO, E QUE NINGUÉM QUASE NÃO VÊ DÁ ORDENS” (ROSA, 1956, p. 561).

A obra de Guimarães Rosa repousa em grande parte nas forças que sustentam o universo do homem:

BEM / MAL	DEUS / DEMÔNIO
CÉU / INFERNO	DESTINO / LIBERDADE

Sendo a literatura um sistema aberto, onde pesam a conotação, o sentido metafórico, onde a norma é a própria antinorma, pareceu-nos procedente situar esta análise no plano da religião, no universo das forças místicas e míticas.

O Cara de Bronze, dando ordens do quarto e homens escolhidos (ungidos) conhecido através de informações de vaqueiros rudes, é um estranho Deus, todo poderoso, que não interfere nas decisões, mas que também não admite réplica a suas ordens. Mesmo no plano da expressão o conto é impregnado de conotações místicas, com orações e ladainhas e a fazenda surgindo de entre os morros como um templo onde vive um deus pagão. A coberta dos carros, onde se reúnem os vaqueiros, é a metáfora de uma capela onde os cristãos podem encontrar abrigo para suas preces. O homem surge como brinquedo das forças do destino. Na coberta dos carros, quando se indaga a razão de tão árduo trabalho sob o temporal, responde o vaqueiro Cícica: “O senhor sabendo que quando se determinou esta ajunta, já estava no talvez de chover. Mas agora os senhores vieram. Então era porque vinham vir” (ROSA, 1956, p. 561). Ao que replica o vaqueiro Linhô Ti: “Também sou mandado, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose” (ROSA, 1956, p. 561). É ilusória a sensação de liberdade. Deus traça os caminhos, resta-nos obedecer. Enquanto chuveja ouve-se ao longe a viola do moço cantador contratado pelo Cara de Bronze “pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece tirar de juízo” (ROSA, 1956, p. 563). Os vaqueiros revoltam-se contra aquele ofício, talvez mais bem remunerado que o deles que é ofício de matar e morrer. Com isso Guimarães Rosa nos demonstra que em todas as sociedades a poesia, o canto, é visto como “mariice de tarefas”, passatempo de vadios. No entanto, se nos reportarmos ao terceiro poema, que antecede a narrativa, notaremos que este cantador é a metonímia do parati. Com os versos que ele está sempre fabricando, o Cara de Bronze procura fugir aos monstros, que lhe corroem a existência: “No morro dum calundu espetavam sua cabeça com uma agulha comprida, roíam-no monstros ratos” (ROSA, 1956, p. 587).

Um nome, um enigma: Os vaqueiros, além de ignorar a maioria das coisas sobre o Cara de Bronze, desconhecem-lhe o real significante, o nome, a máscara. Cada um o articula de modo diverso: Sigisbé (vaqueiro Adino) Segisbel Saturnim (vaqueiro Mainarte) Xegisbeo Saturnim (vaqueiro Cicica) Jisisbéu só... (vaqueiro Sacramento) Zigisbéu Saturnim (vaqueiro Doim) Jizizbéu Saturnim, (vaqueiro Sacramento). Apenas Tadeu (paronomásia de Deus) é capaz de desvendar (parcialmente) o enigma: “Nome dele a pois que: Segisberto Saturnino Jeia, Velho Filho ... “ e acrescenta “Agora o Filho ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca ... A modo que não quer, desgosta... (ROSA, 1956, p. 564). Assim, observando desde o nome que é uma longa articulação de sons idênticos, a maioria dos fonemas palatais, fricativos e linguodentais, num fluir e refluir sobre si mesmos, podemos concluir que o Cara de Bronze é a metonímia de Deus, sem princípio nem fim, um Deus incompreensível que à maneira de Saturno (Saturnino) devora seus próprios filhos. Cara de Bronze é Deus Pai, Deus Filho, Deus Espírito Santo, de acordo com os vários ângulos com que tem sido visto pela humanidade através dos séculos. Eternamente Velho, não teve princípio nem fim como o Cara de Bronze de quem afirmou o vaqueiro Tadeu: “Não quis filhos, não quer pai” (p. 564). E completa: “A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho do mundo... E ele é **Deus**” (o grifo é nosso).

O Grivo, Filho e Espírito Santo: O Grivo (orvalho) é ao mesmo tempo o Filho escolhido para sofrer, redimir a humanidade, como também é o Espírito Santo, portador da sabedoria. Contínuo objeto de especulação, sua viagem é descrita como algo de fantástico, sua chegada atrai o interesse de todos que querem saber o que fez, o que contou ao patrão. No entanto, como nas informações religiosas, tudo o que dele sabemos é por via indireta: “ele veio mas foi com tropa boa equipada, de bestas e burros, ouvi. E assim foi que: o Peralta contou a Iás Flores, Iás Flores contou a Maria da Fé, Maria da Fé contou a Colomira, aí a Colomira me disse. Daí é que eu sei ... Vou indo” (ROSA, 1956, p. 567). O Grivo, além de ser a extensão do Cara de Bronze, é também a soma de todos nós: viaja pelo mundo, como o fazemos, inquirindo a razão de tanta desordem, recebendo a informação por via indireta. Sua estória começou a nossa, em tempo de águas (dilúvio). Nessa parte do conto há um corte cinematográfico em que Guimarães Rosa descreve chuva. “A tarefa do Grivo, que partiu armado com terno todo de couro (nosso orgulho, nossa coragem, nossa fé) modo de passar a caatinga alta”, que levou “bogó de carregar água” irrita os vaqueiros, consoante a fala do vaqueiro Doim: Boa mandatela! A gente aqui no laboro e ele passeando o mundo-será...” (p. 568). O Grivo está na mesma linha do poeta-cantador, que, para adivinhar, para surpreender a beleza precisava estar descompromissado das coisas, que prendem o homem ao chão do interesse. A verdadeira couraça do Grivo e do cantador são: a humildade, a simplicidade, a pureza de espírito. Entre os vaqueiros existem alguns elementos de fora: Io Jesuíno Filósio (paronomásia de Jesus e de filosofia) que está sempre indagando o porquê das coisas, Seo Cintra e Moimechego metonímia de boi astuto, próximo da sabedoria dos animais). É Moimechego que define com argúcia a missão do Grivo: “Ia campear mais solidão?” Isso aludindo à

nossa vocação para nascermos e morrermos solitários, apesar de tantas viagens e de tantas procuras... Io Jesuíno Filósio quer saber se o Grivo foi deromeiro (pagar alguma promessa). É uma referência ao pecado original de que Cristo veio redimir os homens. Quando alguém alude ao tabelião, que o Cara de Bronze mandou buscar, presentindo a morte, diz o vaqueiro José Ueua: “Para se morrer, todo o dia é formoso” (ROSA, 1956, p. 569). Nascermos condenados e vivemos sob o signo da contingência. A cada momento, podemos subitamente desaparecer. Fala-se, ainda, no nome que o Cara de Bronze queria dar a um lugar brejoso (Vereda do Sapal que passaria a chamar-se Buriti de Inácia Vaz). O sintagma nominal Buriti de Inácia Vaz contém três monemas com grande conotação de renascimento espiritual: simbolizaria a nossa redenção pelo sacrifício do Cristo / Grivo.

Origem do Cara de Bronze: De onde veio o Cara de Bronze é o que indagam curiosos os vaqueiros. Cara de Bronze, segundo o vaqueiro Tadeu, é um moço que veio fugido de algum lugar – nunca falou da mãe – sem princípio, nem fim, homem/Deus. Mas um Deus que assume às vezes, conforme já afirmamos, características diabólicas. Tanto que, quando chegou, morreu-lhe o cavalo e calçava esporas do norte, pontiagudas, bem próprias para infligir suplícios. Vive numa rede branca de algodão (metonímia do céu, suas nuvens) e desde que aportou ao Urubuquaquá já trazia um pilhote de dinheiro (metonímia de ganância, de poder). O cantador frisa a ambição do Cara de Bronze (metonímia de palmeira):

Buriti, minha palmeira
nas estradas do Pompéu
me contou o seu segredo:
quer o brejo e quer o céu... (ROSA, 1956, p. 571)

Aparece ainda como um tigrão de homem, o que remete a esporas, enlouquecido de ambição, temido pelos que o rodeiam, cada um revigiando o outro. Cada vez mais o Cara de Bronze é descrito com uma dupla face de deus e de demônio. Seu quarto é escuro, todo forrado de couro de onça, mas com uma imagem da Virgem na parede (a mãe de Deus). Suas feições mais parecem as do demo: baçoso escuro, cor de bronze. Nesta parte quem faz metaligagem é o vaqueiro Cicica, estranhando a razão de tanto se especular em torno do Cara de Bronze: “que mal pergunte, o senhor por acaso está procurando por achar alguém, algum certo homem?” Moimechego: “Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas desse mundo. Durante toda a estória do Cara de Bronze um dos problemas mais abordados é o da comunicação, e a fala do vaqueiro Moimechego toca o cerne das indagações: cada um de nós está sempre querendo se encontrar no outro e esse quer atingir a face de Deus. E Deus, como o Cara de Bronze que, mesmo fechado em seu quarto, era o centro de todas as indagações, é onipresente como definiu o Vaqueiro Mainarte: “toque de viola sem viola. O homem é o burrinho que fareja a neblina e vai descobrindo coisa que o seu coração diz existir: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres” (ROSA, 1956, p. 573).

A Ladainha: Cara de Bronze é discurso constantemente voltado para si mesmo. As mensagens vão e vêm criando, pela redundância e pelo fechamento, a comunicação. Dentro do plano místico da estória, temos agora a mais estranha das litanias já entoada em torno a um Deus-Rei

Deus-Zebu
Deus-Belzebu bel (zebu)
Deus-homem

É nessa parte que ressalta toda a ambivalência do Cara de Bronze, ídolo de barro com todas as grandezas e todas as estranhezas, próprias dos mitos. A ladainha é um majestoso Kyrie Eleison, ao **zebu divino** (orelhudo / cabano / orelhas vistosas / cara quadrada/ cabeçona comprida). Ao **Deus-rei** (o que ele quer fazer faz, nem que dure de esperar cem anos/ num tempo ele já teve barba / a gente repara mais nele que nos outros). Ao Deus (**Bel zebu**) (os olhos são pretos murcegosos / as ventas pequeninhas/ um olhar de secar orvalhos / amargo feito falta de açúcar / o nariz grandão / comprido demais / quando olha e encara é no firme, jogo de sis com pito e zanga / quase que só veste pretas / sempre coxeou / surdez (faz-se de surdo) **Deus-homem** (ficou leso de tal, paralítico, ruimatismos, dedos cheios de nós de inchaço, nas juntas, surdoso). A função cardinal do Cara de Bronze é dada pelo sintagma nominal: “O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta”. Isto é, o Cara de Bronze é tudo e quer saber de tudo. A ladainha que tem características de sagrado e de profano é cortada em sua isotopia pelas perguntas finais, destacando-se as do vaqueiro Tadeu: “Quem é que é bom? Quem é que é ruim?” (ROSA, 1956, p. 557). Somos enganados pelos sentidos, não sabemos distinguir a face real das coisas. Por isso o Cara de Bronze assume aspectos de Deus cristão, Deus de barro, Deus homem, de acordo com o ângulo de visão de quem o observa. Dele afirma o vaqueiro Mainarte: “Pois ele é, é bom no sol ruim na lua ... É o que **eu acho** (o grifo é nosso). A ladainha termina com um louvor ao buriti: “Buriti – boiada verde / Por vereda, veredão – / Vem o vento diz: - Tu, fica! / - Sobee mais... – te diz o chão.” O buriti é, dessa vez, a metonímia da humanidade. No monema buriti está condensado todo o mundo de Guimarães Rosa: o homem, o boi, a água, a palmeira caminhando prisioneira do vento, do destino, das raízes. Cessa a chuva, ouve-se o recitar do vaqueiro José Uéua: “O homem chamou, o cachorro veio, o cavalo rinchou, a flor brotou do esteio...” (p. 578). Pela força da palavra as coisas tomam forma. E só ao homem foi dado o poder de articular sons, para ser assim a medida de todas as coisas.

Roteiro de cinema: A evidência de que Guimarães Rosa planejava um filme, ao menos pela quebra das barreiras entre literatura e cinema, é atestada pela parte do conto, denominada ROTTEIRO, em que nos é apresentado o esquema de uma cena de filmagem com descrição de planos, som, num perfeito domínio de linguagem de cinema. Trata-se da descrição dos vaqueiros na pausa para o almoço, que é pausa na vida, voo na legendária rede de embira de Carinhonha e na viola do cantor. Mas

por detrás do sossego, ruge a pocema dos touros de guerra. A tempestade está presente, a morte espreita a cada momento. O roteiro finaliza, quando o interesse das conversações se volta para o (suposto) casamento do Grivo. Ias Flores declara que em todo o Urucuia (rio das águas claras), não se encontra outra mulher tão bonita se penteando, o que provoca a pergunta do vaqueiro Pedro Franciano: “Ué, então ele trouxe a mãe-d’água?” (ROSA, 1956, p. 583). A resposta mostra o lirismo da história. Na rudeza do coração dos vaqueiros existe o sonho etéreo e espiritual de uma mulher bela e impossível.

Metalinguagem: A estória toma nova direção. Cessa a chuva. “O dia do Urubu-quaquá se desce no oblongo”. A narrativa, agora em primeira pessoa, volta-se para análise de seu próprio processo. Do mesmo modo que no fim do dia faz-se um balanço dos eventos que o marcaram, também quase no fim da estória o autor faz uma pausa para avaliá-la:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito ruim, para se contar e se ouvir, dificultosa, difícil, como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar quereriam chegar depressa a um final. Mas também a gente vive somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim nunca chegam no Riacho do Vento. (ROSA, 1956, p. 584).

Guimarães Rosa faz metalinguagem, consciente de que está recriando a vida, de que a literatura é como uma travessia que exige paciência tanto do emissor, quanto do receptor. A arte da palavra é como um jogo, cujas peças precisam ser cuidadosamente compostas e montadas. O ofício de quem escreve é tão lento e cansativo como o dos que atravessam o deserto arenoso. Quem quer escrever depressa (viver depressa) está apenas na antecâmara da morte. O importante de uma estória (como de uma viagem) é o estruturar de seus passos, com a necessária arte e engenho. “Cara de Bronze” não tem uma estrutura linear: à maneira das criações de Joyce, Cortazar, ele é um jogo cujas peças o receptor deve dispor nos devidos lugares para chegar à mensagem (Riacho do Vento). “Estória custosa que não tem nome: dessarte, destarte. Será que nem o bicho-larvim, que já está comendo da fruta e perfura a fruta, indo para o 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.” Tal como a vida humana que construída dia a dia, só pode ser dimensionada depois que foi vivida, também o conto Cara de Bronze, só pode ser avaliado em sua amplitude após inúmeras leituras, quando se teve a paciência de remontar as peças, aparentemente desconjuntadas. O homem, bicho-larvim, só pode entender a narrativa (a vida) depois que a devora e do seu centro obtém uma perspectiva do que ficou para trás e do que está para vir.

A Estória do Grivo: O conto toma aspectos de realismo fantástico. Numa relação hiperotáxica, o autor começa descrevendo os campos, a fazenda, para depois focar de perto os personagens que mais interessam no contexto.

Cara de Bronze e Grivo: Tudo tem ar de mistério. Até a mulher, que seca e silenciosa vai e vem atendendo o Cara de Bronze que conversa com o Grivo, é chamada Soanhanha (cheia de sonho). Os indícios do caráter do Cara de Bronze são-nos agora fornecidos pelo emissor – narrador: “O fazendeiro não saía do quarto nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias, brotadas no rosto.” Mas como em literatura nada é definitivo, nada se prova, o emissor narrador pergunta aos leitores: “Seria lepra? Lepra, mal-de-lázaro, não era raridade. Lamentava-se a doença. O ar ali era triste, guardado, pesado” (p. 585). Dentro da nossa linha místico-religiosa, o Cara de Bronze amplia seus traços de Deus – homem, delineados na ladainha. Vemo-lo agora, como um Cristo, chagado, de quem os semelhantes tinham repugnância, projeção dos bois: “caras ocultas, meias caras e sombras”. A atmosfera está pesada de indagações. Cresce a ansiedade em torno do relato do Grivo. E o emissor-narrador novamente faz metalinguagem dizendo: “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 (p. 586). Mas é a estória da moça que o Grivo foi buscar a mando de Segisberto Jeia” (p. 586). O autor brinca com a curiosidade do leitor. A estória continua encantada. Essa moça teria ou não existido na vida do Cara de Bronze, poderá ou não ter existido na vida do Grivo. Ela simboliza a soma de todas as aspirações, de todos os sonhos, como pancadas na parede que o violeiro escutava, numa percepção extra-sensorial. Na página 573, o vaqueiro Mainarte fala das pessoas que escutam o tanger do polaco dependurado no pescoço do boi, mesmo depois “que se fez o silenciozinho”. Dentro do coração dessas pessoas havia uma abertura, numa atmosfera receptiva à mensagem. O mesmo aconteceu com respeito ao Cara de Bronze. Só os de coração aberto puderam sentir, mesmo depois de não o verem mais, entender e conhecer, aquele Cara de Bronze – Cristo que sofreu agonias no horto e “empurrou com as costas das mãos as horas mais pesadas”.

O difícil processo de escolha: O conto reassume sua forma de diálogo. Os vaqueiros discutem as artimanhas utilizadas pelo Cara de Bronze para escolher o mensageiro. A estória resvala os limites do absurdo, porque os critérios se fundamentam em quisquilhas, mamãezices, tudo galã, galante”, segundo a fala do vaqueiro Calixto (ROSA, 1956, p. 588). Esta parte da estória retorna ao terceiro poema, àquele onde se faz a apologia da poesia. O mensageiro deveria ser um poeta, ter as virtudes da criança, consoante à fala evangélica.

O Cara de Bronze fazia estranhas perguntas aos vaqueiros: O vaqueiro Pedro Franciano: “É adivinhar o que é o mar...” (ROSA, 1956, p. 569). O vaqueiro José Ueua: “assim: o mel se sente é na ponta da língua...” (p. 589) “O que a gente havia de ver se fosse galopando em garupa de ema” (p. 589). Os vaqueiros eram testados em sua sensibilidade. O Cara de Bronze acenava-lhes um novo ângulo de visão das coisas “bonitas desordens que dão alegria sem razão e tristeza sem necessidade.” (p. 589). Nessa parte da narrativa há uma fala do vaqueiro Noró que é uma das funções cardinais da estória: “conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe” (p. 589). De fato, o *Grivo teria que proceder à busca do tudo e do miúdo* para encontrar a es-

sência, “o quem das coisas”. Valendo-se do secreto poder, próprio dos poetas ele iria adivinhar o mistério da existência. Foi ele o escolhido do Velho pela sua humildade, pureza e sabedoria. Dele declara o vaqueiro Sãos: “Só vendo o GRIVO humildezinho de caminho caxexo... feio, feito peruzinho saído do ovo” (p. 592). E, além disso, era rico de sofrimentos passados. Dentre três vaqueiros (Mainarte, José Ueua, Grivo) foi ele o ungido, porque só dava sota e ás (tinhas as melhores cartas). Falava e sentia até amolecer as cascas das árvores. Transformou-se na pedra de ouro do caminho do Cara de Bronze, descobriu a regra do passarinho: “pássaro do mato, em toda parte voa torto – por causa do acostumado com as grades das árvores” (p. 591). O Grivo é a metonímia da simplicidade, da poesia. É o Divino Espírito Santo, enviado por Deus aos homens, para ensinar-lhes a sabedoria. Dois anos depois ele volta.

A narração do Grivo: A narração do Grivo é a parte culminante do relato. Começa com uma oração cujas palavras iniciais: “Na hora de Deus amém! Sobrevim” (p. 597), se enquadram na feição mística do conto. Mas surpreendentemente há também uma pretensa saudação ao Deus – Belzebu: como se o Grivo na sua intuição tivesse consciência da outra face do Cara de Bronze. Ele diz: MARANDUBA. Enquanto os vaqueiros se sobressaltam para ouvir o Grivo, interfere mais uma vez o emissor-narrador. A interferência é pretexto para inclusão no rodapé de belos poemas composto com nomes de árvores e de aves. A narrativa tem conotação bíblica, porque a linguagem apelativa é sempre na segunda pessoa do plural, como as parábolas cristãs. E o Grivo descreve a difícil caminhada do homem no mundo, caminhada no chapadão, onde o cavaleiro pequenininho vai beirando lagoas feias como pano de presépio, guiado pelos bois para não perder-se, sofrendo as ferroadas das mutucas mas ressurgindo na esperança dos buritis. “Todo buriti é uma esperança” (p. 602).

Mudança de foco narrativo: Dentro da narrativa do Grivo, procede-se subitamente à mudança do foco narrativo. O emissor-narrador interfere construindo a estória em primeira pessoa para salientar a solidão do Grivo, na longa travessia, solidão paralela à do Cara de Bronze que aguardava o resultado da missão. Em nova mudança do foco narrativo, temos linguagem catequética, observando-se que as perguntas são todas feitas em tom impessoal. Nenhum dos emissores é identificado mas as respostas do Grivo vêm enriquecidas de comentários. É a parte mais bela de toda a estória, quando o homem é definido como um objeto das forças que o rodeiam, acostumando-se a tudo até a imundície: “... Parece sujo, depois parece limpo, depois torna a parecer sujo. Aí a gente se acostuma. Então perde todas as vergonhas que teve ...” (p. 604). As angústias que atormentam o homem vêm à tona em perguntas aparentemente ingênuas. A maioria das respostas é pura poesia: “Tenho costume de tristeza: tristeza azul, tarde, água assim; não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande.” A distaxia, as palavras congeminações e a redundância dos “tês” enfatizam o problema da solidão, o único que realmente atormentou o Grivo.

“Estava só. E as árvores?

- As árvores são cabeças de vento ...”

A metáfora surpreende pela novidade, aumenta o clima de irrealidade poética do texto. Lentamente o leitor vai-se dando conta de que o Grivo cumpriu a maior das missões, a única que realmente importa: descobrir o “quem das coisas” a razão da existência, salvando-se pelo humor, pelo jogo da poesia. Assim, à página 603, quando lhe é proposta a questão: “Ele era bobo?”, a resposta vale por uma das mais filosóficas definições que já se construíram sobre a vida: “A vida é boba. Depois é ruim. Depois cansa. Depois se vadia. Depois a gente quer alguma coisa que viu. Tem medo. Depois a vida não é de verdade... Sendo que é formosa...”. Nessas frases curtas foi desenhada a dialética da vida humana, a sua irrealidade. Interfere mais uma vez o emissor-narrador: lançando o problema da liberdade; perguntando se o Grivo não poderia ter desistido: “- Ah, não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo em parte sociedade ...” A presença do Cara de Bronze é reforçada como Deus, dono de um reino, de cujo patrimônio o homem é herdeiro. Sempre denominado com respeito, tratado ora de Patrão, ora de Velho, com o nome escrito em maiúsculas o CARA DE BRONZE é o Deus de estranhos poderes, que faz tremer os raios. Nessa parte da narrativa os elementos religiosos afluem: o Grivo andava com as alpercatas de São José, viajava com o anjo-da-guarda da banda da mão direita e escapava de cangaceiros e ladrões, rezando a reza do rio Jordão (metonímia de ressurgimento espiritual). Também o demônio acompanha o Grivo em sua peregrinação, surgindo em forma de Saci. Mas o Grivo tinha consciência de sua missão. Em certo momento confessa: “Eu estava cumprindo lei.” – “De ver e ouvir e sentir. E escolher. Seus olhos não se cansavam” (p. 606). Tudo absorveu nas malhas da poesia: Mulheres trabalhando, crianças pedindo a bênção, velhos desintegrados do mundo, a vaidade dominando os corações (“cada um conta um acontecimento de seu passado, acha que o recanto onde assiste é de todos o principal.”). Viu a miséria, a lepra, as superstições. Teve consciência “de que o mundo ferve quieto” (p. 608). Mas aonde quer que fosse sabia que a existência é o fluir de cada momento, quer se esteja indo ou voltando, já se está no ponto final. E no meio da miséria da solidão, seus olhos divisavam a beleza do verde da acelga “verde claro, lisa, lambidinha, altinha...” (p. 609). Viu a moça Nhorinhá, que para ele sorriu com os olhos da vida, mas resistiu à tentação carnal. Encontrou a loucura, o desespero dos que esperam os que nunca voltarão, sentiu as coisas perderem o seu valor, salvou com palavras amigas um outro vaqueiro. “Estava bebendo a sua viagem”, aprendendo como pessoa que tivesse morrido e tornasse a viver. Dessa forma notamos que a contínua mudança dos planos narrativos é uma correspondência do revirar do mundo, das concepções do bem e do mal que vão girando pela cabeça do homem em sua travessia.

Discussão dos vaqueiros: Ao finalizar a narrativa do Grivo, temos os vaqueiros discutindo o que ouviram da boca do Grivo. A impressão geral é dada pelo vaqueiro Sãos: “Só o chapadão dessa conversa fastiada que quem quisesse podia atalhar por fora, saltando, nem carecia de ouvir...” (p. 614). A mensagem do Grivo não foi absorvida pelos vaqueiros. Cada um precisa viver sua estória, apurar por si mesmo,

“o sõe de segredo, a fechar os olhos, a não ter medo” (p. 617). Quando lhe perguntam, se for à terra natal do Cara de Bronze, diz: “Fui e voltei. Estou aqui, como vocês estão. Como esse gado – botado aí preso dentro do curral – jejua jejua ...”. O discurso mais uma vez volta-se para si mesmo – a metáfora revela a nossa situação na terra – prisioneiros, indo e voltando, sem uma resposta para o essencial. Nada acrescenta sobre o mistério do Velho. Tadeu (mais próximo de Deus) é quem conta a estória de um moço que certa vez fugira, pensando ter assassinado o pai. Mais de quarenta anos depois, descobriu que o pai não tinha morrido: estava apenas caído no chão, bêbado. Acrescenta ainda que a noiva do moço fugido já tinha casado com outro, tido filhos ... Uma neta dessa moça, “que se disse, era de toda e muita formosura”. Paira a dúvida se essa moça seria a noiva do Grivo. Mas tudo fica no terreno das hipóteses, nada se comprova. Em toda a viagem o que importou ao Grivo, não foi qualquer tipo de absolvição, para o Cara de Bronze, “que também pode ser condena” (p. 620). No fim do conto sabemos que o Grivo viajou mundo atrás de “um raminho com orvalhos” (p. 620). Analisando o sintagma “raminho com orvalhos”, vemos que o monema raminho conota a simplicidade e carinho da criança, que orvalho é alegria, florescimento. Esse raminho é a metonímia da pureza, do renascimento espiritual, da esperança dos poetas, que sabem renascer através da palavra, desencantando e encantando, ensinando aos homens o caminho da salvação. Os vaqueiros, sem percepção, sem sensibilidade para a beleza, mesmo a das coisas repugnantes (beleza do sapo), incapazes de transpor as barreiras do tangível, ficam eternamente presos nas malhas da indagação, do riso de desprezo à verdadeira comunicação, ficam perdidos no meio da floresta, devorados pelo bicholarvim da estupidez. A esses vaqueiros aos quais só interessa o prazer material, “enricar de repente, entrar em testamentos herdados”, não é dado o reino dos céus, porque não sabem ir além da aparência. Por isso o Cara de Bronze – Deus, renova a sua gota de orvalho, chora de alegria, quando um, entre mil, segue o caminho da simplicidade, sabe reviver na magia da palavra, o mistério da rede branca (amor), sabe traçar “a viagem da viagem” (p. 620).

Desfecho da estória: O conto termina de maneira incongruente com a voz e riso de alguém no escuro dizendo... “de mim é que eu sei...” (p. 691) e o vaqueiro Maçapira completando: “Estou escutando a sede do gado”. Cada um escolhe seu próprio viver: ou é mandado, ou se aliena, ou apura os sentidos para a felicidade de ver, sentir, amar. Nada sabemos do outro. Nossa sensibilidade é pobre. Somos os bois, somos os vaqueiros, que seguindo o caminho do Grivo, precisamos falar e sentir “até amolecer as cascas das árvores”. Assim como o Cara de Bronze tinha uma gotinha de água em seu coração, somos os bois que, presos no curral “jejuam, jejuam”, e só encontram descanso no raminho de orvalho, no reencontro das fontes da eternidade.

CONCLUSÃO

Estamos, como no princípio, sem ter conseguido provar coisa alguma sobre o Cara de Bronze. Reafirmamos nosso ponto de vista: a literatura sugere, conota, não é teorema. O conto é totalmente aberto. O autor, valendo-se de uma riqueza surpreendente de formas, forneceu-nos diversos lances, para que fizéssemos no nosso jogo. Permitiu-nos apurar os sentidos e encontrar a “nossa estória, a nossa pedra de ouro. O Grivo, o Cara de Bronze – Jeová, o Cara de Bronze pequenino, Cristo escarnecido, na sua ânsia de revelar a verdade aos homens só existiram porque houve o poeta, Guimarães Rosa, que tocou as fontes da vida e disse o “Fiat.”

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Ed. du Seuil, 1953.
- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julius. *Sémantique structurale*. Paris: Librairie Larousse, 1966.
- _____. *Du sens*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: P.U.F., 1961.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile* (sete novelas). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956. v. 2.