

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA**

**UM ASSUNTO DE SILÊNCIOS –  
ESTUDO SOBRE O “CARA-DE-BRONZE”**

**Daniel Sampaio Augusto**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. José Miguel Wisnik**

**São Paulo  
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA**

**UM ASSUNTO DE SILÊNCIOS –  
ESTUDO SOBRE O “CARA-DE-BRONZE”**

**Daniel Sampaio Augusto**

**São Paulo  
2006**

## **DEDICATÓRIA**

Esta dissertação é dedicada a Maria Pandeló Augusto, que trouxe o melhor para o mundo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao CNPq, que forneceu a bolsa sem a qual esse trabalho não seria realizado em hipótese alguma. A Sandra Rodrigues Pandeló. Às professoras que participaram da qualificação: Ana Paula Pacheco e Yudith Rosembaum. Aos finíssimos leitores que contribuíram com observações valiosas: Eduardo Climachauska e Olgária Matos. Aos professores que acompanharam o esboço de algumas idéias aqui contidas durante as matérias que cursei: Jaime Ginzburg, Jorge de Almeida, Luiz Tatit e Sandra Gardini Teixeira Vasconcellos. A Hans Dieter Heidmann e Marily da Cunha Bezerra, pelo convite para o coração do sertão. Ao rio onde este livro se molhou.

## **RESUMO**

Análise e interpretação do conto “Cara-de-Bronze”, escrito por João Guimarães Rosa. Esta obra sintetiza a idéia que o autor tem da poesia, marcada pela extensa tradição de escritos dedicados ao estudo de Saturno e da melancolia. O confronto dessa tradição, a partir da leitura que lhe deu Walter Benjamin, com o conto, descortina aspectos enigmáticos da narrativa, e revela elementos fundamentais da concepção de mundo do autor, importantes para a literatura, a crítica literária e a filosofia da arte.

## **ABSTRACT**

Analysis and interpretation of the short story "Cara-de-Bronze" ("Bronze Face"), written by João Guimarães Rosa. This work synthesizes the idea the author has towards poetry, remarked by the long tradition of writings dedicated to the study of Saturn and of melancholy. The confront of such tradition, based on the reading by Walter Benjamin, with the short story, unveils enigmatic aspects of the narrative, and reveals essential elements of the author's conception of the world, important for literature, literary criticism and the philosophy of art.

## **PALAVRAS-CHAVE/KEY WORDS (5)**

“Cara-de-Bronze”; João Guimarães Rosa; Saturno e a melancolia; Walter Benjamin; literatura, crítica literária e filosofia.

## ÍNDICE

Introdução.....	08
I. Transparência e Enigma.....	14
II. O Espaço e o Tempo do Conto.....	37
III. O Cara.....	57
IV. O Grivo.....	92
Conclusão.....	107
Referências bibliográficas.....	112

## LISTA DAS ABREVIATURAS

*CEB = Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*

*MM = Manuelzão e Miguilim*

*NUNP = No Urubuquaquá, no Pinhém*

## INTRODUÇÃO

### Um ensaio

Alguém chega no estrangeiro e é obrigado a aprender a língua do país no dia-a-dia. Vai verificar como uma palavra aparece em vários contextos e aos poucos constrói seu vocabulário. O resultado de seu aprendizado não estará garantido contra o erro, mas também não tem medo dele.

Foi assim que um ensaísta insuspeito definiu o modo como se apropriava dos conceitos no seu ofício<sup>1</sup>, e é por essa vereda que a presente dissertação segue, por mais decepcionante que isso pareça ao eventual leitor desse texto. Esse estudo é a exposição de um caminho, e também – como sugeria outro conhecido ensaísta – um modo de retratar-se e conhecer-se<sup>2</sup>.

Tenho formação e prática em cinema, sobretudo em documentários, e um curso incompleto em filosofia. Os filmes que fiz permitiram que eu compreendesse um pouco mais o significado da palavra ensaio (os melhores documentários são ensaios), ao mesmo tempo que me renderam algumas oportunidades de resolver em ato o problema da configuração artística. Dentro das várias vozes que todos somos, essa – a do cinema - é a que comparece aqui reafirmando – agora sob a forma escrita - os motivos que eu aposto, meu lance de dados.

A filosofia, apesar de na época eu não ter conseguido terminar a graduação, é algo que nunca deixou de me acompanhar. Tenho um filósofo de eleição, Walter Benjamin, cujo denso trabalho estudo desde a adolescência, e que escreveu ensaios que nunca param de colocar-me questões. Algumas delas estão nesse caminho, como formulações que são minha régua e compasso na hora de ver o alcance de obras artísticas. Essa é a voz que responde pelo diapasão analítico e interpretativo do que se segue.

---

<sup>1</sup> T. Adorno, 2003, p.30.

<sup>2</sup> “Em seus *Ensaio*s, Montaigne tem por objetivo *retratar-se*, mas também *conhecer-se*.” (O. Matos, 1999, p.14)



Munido dessas bagagens, cheguei na Literatura Brasileira para encarar aquele que me parece ser o maior escritor brasileiro do século XX, João Guimarães Rosa. Não estou isolado nessa nova e hospitaleira terra, uma vez que meu orientador parece-me um desses rastreadores jagunços do *Grande sertão: veredas*, que sabem ver trilhas onde só vemos árvores ruins e muito capim. Esse trabalho é muito da vontade de conseguir ter essa facilidade de descobrir a saída dos labirintos: se cometo vários deslizos, é porque não há rastreador que consiga dar conta da minha tendência a se perder por aí. É também nesse sentido, que o presente estudo é um ensaio (até no sentido teatral do termo) de crítica literária.

De resto, o melhor que o insuspeito ensaísta alemão falou sobre a forma do ensaio<sup>3</sup>, salvo engano, deve valer aqui. Tem certas coisas que é melhor fazer do que anunciar.

### **O mistério de Guimarães Rosa**

Em 2006, ano em que termino minha pesquisa, duas das obras fundamentais de João Guimarães Rosa comemoram 50 anos de sua publicação: *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*. A distância temporal, e as milhares de páginas que se dedicaram à análise e interpretação desses livros, ainda não foram suficientes para esgotar seu alcance artístico. A fortuna crítica sobre o conjunto de livros que o autor escreveu já acumulava cerca de 2.500 títulos antes do final do século passado e hoje deve estar próxima dos 2.800, com expectativa de continuar a crescer vertiginosamente, no Brasil e no exterior<sup>4</sup>.

Tanta atenção se justifica: quem já percorreu com rigor crítico a obra de Rosa sabe como ela é minuciosamente planejada para ser inesgotável. O autor

---

<sup>3</sup> T. Adorno, 2003.

<sup>4</sup> Paulo Oliveira falou, em tese de doutorado na Unicamp, que em 1999 haviam 2.500 trabalhos para a obra inteira de Rosa, sendo 1.300 títulos sobre *Grande sertão: veredas*. Cinco anos depois, Willi Bolle estimou mais de 1.500 títulos somente para este último (W. Bolle, 2004, p.19).

arquitetou uma singular construção discursiva que acumula, entre outros efeitos, o de insuficiência de toda interpretação: como já notou um crítico, é difícil discutir alguns textos rosianos porque eles intencionalmente borram a diferença entre a categoria estético-literária do *enigma* (aquilo que pede decifração) e a categoria mágico-religiosa do *mistério* (aquilo que só admite culto e celebração)<sup>5</sup>. Entre uma e outra, o silêncio parece contaminar tudo que é dito, e os quase 3 mil trabalhos críticos de hoje parecem destinados a dobrar nos próximos 50 anos, sem que o desafio da obra diminua.

A perspectiva poderia ser trágica, mas não é: quem quiser entrar nos bastidores da escrita rosiana deve se debruçar sobre as finas articulações de seu texto, separá-las de seu efeito de *mistério*, e encará-las de frente como *enigma*. O autor publicou 5 livros de ficção em vida, todos elaborados e reelaborados com um grau de complexidade e detalhe poucas vezes verificável na literatura em geral, de modo a ser lido exatamente como aquém ou além de toda leitura. No entanto, esse silêncio inoculado na medula da escrita não deve ser visto como algo impenetrável, e sim como um convite. Por onde quer que se entre na sua obra, seja pelos livros mais ou menos conhecidos, logo se vê que estamos sendo chamados a indagar justamente aquilo que nós não sabemos de nós mesmos, e que tanto queremos saber. Se é verdade, como queria John Cage, que “nenhum som teme o silêncio que o extingue”<sup>6</sup>, nenhum de nós teme a literatura que nos (in)define: é dessa demanda e ausência de sentido que se alimenta a literatura de Rosa.

### **A estratégia de abordagem**

Um dos contos mais notáveis, e curiosamente um dos menos estudados, para se vislumbrar o modo como Guimarães Rosa produz seu enigma singular, é "Cara-de-Bronze". Este texto foi publicado pela primeira vez em *Corpo de baile*, e

---

<sup>5</sup> O crítico é José Antonio Pasta, no ensaio fundamental "O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil" (1999, p.61-70).

<sup>6</sup> J. Cage apud J. M. Wisnik (2001, p.18).

depois republicado em *No Urubuquaquá, no Pinhém*, um dos volumes em que o autor segmentou sua obra original. Foi objeto de alguns estudos, que juntos não somam nem 1% do número do total de títulos dedicados ao *Grande sertão: veredas*.

O objetivo principal dessa dissertação é fazer uma análise e interpretação de "Cara-de-Bronze", valendo-se do instrumental crítico e filosófico de Walter Benjamin, e de sua leitura particular de elementos estruturantes na composição do conto, como a alegoria, a melancolia e a influência de Saturno. A exegese desses aspectos deverá mostrar, se esse ensaio for bem sucedido, que a concepção de poesia embutida pelo autor na obra descortina temas importantes para a literatura, a crítica literária e a filosofia da arte.

No primeiro capítulo, vamos conhecer em detalhes as duas estórias – uma implícita, outra explícita - que compõem o enredo deste conto, situá-lo no *Corpo de baile* e em relação à literatura moderna em geral, além de conhecer algumas das premissas que norteiam esse trabalho.

No segundo capítulo, vamos entrar numa análise mais rente ao texto, e revelar os aspectos mais importantes de sua forma, relacionando-a com o conceito de alegoria, tal como essa aparece em *A origem do drama barroco alemão*.

No capítulo seguinte, teremos uma análise minuciosa do personagem título, e do modo como ele internaliza a história de Saturno e da melancolia. A interpenetração entre a imensa tradição de escritos sobre o assunto e o conto vai revelar o palimpsesto que é "Cara-de-Bronze", além de mostrar qual a importância estética dessa obra.

Por fim, vamos seguir de perto a estória do vaqueiro que resolveu a vida do personagem título, e tirar as conclusões que forem possíveis desse bem urdido enigma.

## **O histórico da pesquisa**

Minha pesquisa da dissertação de mestrado "Um assunto de silêncios – estudo sobre o 'Cara-de-Bronze'" começou na segunda metade de 2003, com a matrícula nas disciplinas de pós-graduação "Teoria Crítica e literatura", do Prof. Dr.

Jorge de Almeida, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, e "Semiótica da canção", do Prof. Dr. Luiz Tatit, do Departamento de Lingüística. O primeiro curso ofereceu um aprofundamento de autores marcantes em minha formação, desde o colegial até a graduação em cinema, e no curso incompleto - mas fundamental - de filosofia. Almeida apresentou temas e autores da Teoria Crítica tendo como bússola o conceito de mediação. Para as aulas, lemos escritos sobretudo de Lukács, Benjamin, Adorno, Szondi, Bürger e Jameson, sempre em conexão com críticos brasileiros que se dedicaram ao estudo da relação entre literatura e sociedade, em especial Antonio Candido e Roberto Schwarz.

Este curso foi importante em vários aspectos. Primeiro, para ver como era desenvolvido dentro da Universidade de São Paulo um dos principais arsenais teóricos que a caracterizam, o paralelo entre literatura e sociedade. Além disto, para situar Walter Benjamin num contexto mais amplo (com destaque para seus pontos de cruzamento e afastamento em relação a Adorno). Por fim, porque tive a oportunidade de escrever um ensaio sobre o conto que estudo, e experimentar um certo fracasso crítico, no qual vi que João Guimarães Rosa e Walter Benjamin não se afinam com a facilidade que suas afinidades de superfície fazem supor.

O segundo curso que fiz foi "Semiótica: teoria e aplicação na canção brasileira". Embora o tema - a canção - não tenha relação direta com meu objeto de estudo, as análises de Luiz Tatit - para não falar das suas composições - sempre me interessaram muito. É possível que este professor tenha desenvolvido o instrumental mais adequado para análise das particularidades da canção brasileira, ao mesmo tempo que afinou a semiótica num tom cuja altura independe de certo eco neopositivista.

O trabalho final deste curso, que contou com os subsídios de uma generosa conversa com Tatit antes de sua redação, foi o segundo passo importante de minha análise e interpretação de "Cara-de-Bronze". Apesar de eu "usar a semiótica com parcimônia", nas palavras do Luiz, foi neste trabalho que se delineou com maior clareza as diferenças e semelhanças entre as duas estórias que compõem o conto, o papel do personagem-título como manipulador do programa narrativo de seu vaqueiro poeta, a desaceleração inscrita na forma, a estrutura

análoga à do conto russo analisado por Propp na estória explícita e o "assunto de silêncios" das personagens femininas.

No ano de 2004 também fiz dois cursos. Um deles foi "Autoritarismo, violência e melancolia", com o Prof. Dr. Jaime Ginzburg, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, dedicado ao exame do vínculo entre a produção literária e os regimes autoritários. O que mais me interessou para a dissertação foi a parte da disciplina dedicada ao estudo da melancolia: sua literatura, história e sintomatologia.

Esta foi a única matéria de pós-graduação em que um professor pediu uma análise e interpretação de obras de Guimarães Rosa que não fazem parte da minha pesquisa, com o objetivo de verificar se haveriam vestígios da bile negra em outros momentos da escrita do mineiro. Escrevi um pequeno ensaio que foi produtivo para discorrer com mais facilidade sobre questões atrabiliárias, sistematizando denominadores comuns entre abordagens diversas sobre o tema.

Ainda em 2004 assisti à disciplina "Literatura e crítica no Brasil", ministrada pelo meu orientador, o Prof. Dr. José Miguel Wisnik, e convidados (tanto do próprio Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, como de outros). A matéria teve como objetivo dar uma visão ampla e profunda das questões identificadas pelos maiores nomes da crítica nos principais autores da literatura brasileira.

O trabalho que fiz para esta disciplina, sobre a fortuna crítica de "Cara-de-Bronze", foi um passo decisivo para minha dissertação. Outro passo fundamental, cuja fatura extrapola muito a dissertação, foram as aulas cheias de som e sentido para sismógrafos rosianos (em especial sobre a dialética da malandragem, Machado de Assis e, claro, o conto "O recado do morro").

Além dessas quatro disciplinas, desde o início de minha pesquisa venho sistematicamente lendo textos que possam auxiliar minha análise e interpretação. Em 2005 e 2006, essa leitura se intensificou, ao mesmo tempo em que desenvolvi o texto da minha dissertação.

Em junho de 2005, meu projeto foi agraciado com uma bolsa do CNPq, concedida por intermédio do Departamento de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Sem essa bolsa, seria impossível a realização dessa pesquisa.

## TRANSPARÊNCIA E ENIGMA

### As duas estórias

Numa carta para seu tradutor italiano, recolhida num volume importante para exegese de sua obra, João Guimarães Rosa fez um sumário de "Cara-de-Bronze":

"O 'Cara-de-Bronze' era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterruptamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que 'paralisia da alma'), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem explicar, examinou seus vaqueiros - para ver qual teria mais viva e 'apreensora' 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?"<sup>7</sup>

Quem ler esse sumário certamente não terá a mesma impressão de quem ler o conto. Isto porque essa sinopse do autor dá uma transparência à obra que esta não possui: "Cara-de-Bronze" é um texto cerradamente enigmático. Como se adverte num comentário metanarrativo no interior do conto (mais coerente com sua organização formal):

---

<sup>7</sup> CEB: 93-4.

"Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa, difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas - também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, é melhor dar a volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto (...) Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que 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 o meio dele. Assim, esta estória."<sup>8</sup>

A estória difícil de "Cara-de-Bronze" pode ser melhor entendida se repartida em duas: uma estória implícita e outra explícita<sup>9</sup>. A trama da estória explícita se passa em apenas um dia numa fazenda no Urubuquaquá e tem como herói o Grivo: é o dia do retorno de sua viagem até o norte, munido das "belezas e poesias" que trouxe como singular bagagem para seu patrão. É uma estória aparentemente simples, mas que ganha complexidade pelo seu diálogo com a implícita.

Vista analiticamente, o herói Grivo passa na estória explícita por três etapas (cada qual correspondente a uma prova). Primeiro, ele é escolhido para uma missão especial por conta de uma qualidade que outros vaqueiros não possuem (é sua *prova qualificante*); em seguida, é bem sucedido na viagem pois não se desvia de seu objetivo principal (*prova decisiva*); por fim, recebe a sanção do fazendeiro e dos colegas (*prova glorificante*). São as mesmas etapas que Vladimir Propp viu no conto maravilhoso russo, e que tornam parte de "Cara-de-Bronze" similar a muitas outras estórias.

---

<sup>8</sup> *NUNP*: 103.

<sup>9</sup> Preferimos *estória* no lugar de *história*, para seguir a designação do autor.

Outras comparações também poderiam sugerir o mesmo nível de generalidade. Em termos da semiótica greimasiana, para citar outro manual analítico e interpretativo da literatura, poderíamos sugerir que a estória do personagem Grivo corresponde perfeitamente ao esquema narrativo padrão. De novo, três etapas: 1) *manipulação*: um personagem estabelece o programa narrativo de outro (isto é, Cara-de-Bronze manipula o destino do Grivo); 2) *ação*: o personagem manipulado executa seu programa narrativo (Grivo vai e volta da viagem); 3) *sanção*: o personagem que manipulou o programa narrativo avalia as etapas pregressas da narrativa (Cara-de-Bronze estabelece a valia do que Grivo fez na viagem), verifica que a ação correspondeu ao seu projeto inicial, e dá-lhe uma recompensa como sinal de reconhecimento de suas qualidades e como uma retribuição pelo que trouxe.

Mas, como já ressaltamos, é preciso ter cuidado ao tratar este conto com simplicidade. Nada é límpido nesse texto: se a estória do Grivo parece tão próxima assim de alguns padrões narrativos, é porque esses padrões exercem uma função dentro da economia do conto, que é a de dialogar com seu centro enigmático, marcadamente irreduzível a esquematismos.

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

Além disto, também é uma estória implícita porque em momento algum sua fábula será contada com evidência, mas sempre por meio do enigma ("como na adivinha - só se pode entrar no mato é até o meio dele"). O personagem-título e sua biografia mantêm-se à distância, deixando ao leitor somente estilhaços.

Como artifício didático, poderíamos glosar o resumo de Rosa: havia um certo Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, apelidado Cara-de-Bronze, que morava



no norte (no conto não se especifica que ele morava no Maranhão), tinha uma noiva e possivelmente iria viver feliz com ela por lá, não fosse ter brigado com seu pai violentamente. O pai deu um tiro nele, ele revidou e achou que sua resposta tinha acertado o alvo. Fugiu para Urubuquaquá, onde trabalhou duro e amontouu riquezas, deixando seu passado encoberto. Com o tempo, descobriu o que realmente aconteceu: seu pai caiu porque estava bêbado e não porque foi atingido. Mas só descobriu isso quarenta anos depois: a essa altura, sua noiva já tinha se casado com outro e tido filhos. Ele estava sozinho no mundo, acometido por uma doença indiretamente nomeada, próximo da morte: foi aí que pediu para o Grivo dar-lhe as palavras de seu tempo perdido, uma espécie de remédio em forma de palavra.

Diferente da estória visível, nesta o instrumental analítico e interpretativo de Propp e Greimas parece ter menos ductibilidade. Talvez um outro escritor, no entanto, tenha algo a dizer sobre a estória implícita do nosso autor mineiro.

### **Teses sobre o conto**

O escritor argentino Ricardo Piglia escreveu algumas teses sobre o conto em geral que podem fornecer instrumentos para delinear melhor a estória implícita. Segundo ele, a forma do conto clássico estaria flagrante numa anotação de Tchecov: "Um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida"<sup>10</sup>. Aí estaria a cifra da forma do conto: ao invés do que seria previsível para o leitor (jogar, perder e suicidar-se), o escritor russo estabeleceu um paradoxo surpreendente (jogar, *ganhar* e suicidar-se). Nessa inversão do *perder* para o *ganhar* seria possível ver que todo conto é feito de duas estórias, uma explícita e outra implícita (do mesmo modo que nosso "Cara-de-Bronze").

Num conto clássico, como os de Edgar Allan Poe, temos a estória explícita em primeiro plano (ou seja, o relato do jogo no centro do palco) e a estória implícita em segundo plano (ou seja, o relato do suicídio nos bastidores). Nessa perspectiva,

---

<sup>10</sup> Tchecov apud Piglia, 1994, p.37.

o engenho do escritor é o de cifrar o implícito no explícito, de modo a produzir uma surpresa no final (no caso de Tchecov, o suicídio de um jogador vencedor).

Para introduzir o invisível no visível, o contista tem que trabalhar em duas lógicas paralelamente, onde o que é essencial num caso pode ser detalhe noutro (um número sorteado por acaso no cassino pode ser um indício fundamental para compreendermos por que o jogador se suicida). É por isso que a estória implícita é “a chave da forma do conto”<sup>11</sup>: o bom contista formaliza as duas estórias sempre tendo em vista que o secreto é um princípio de organização textual fundamental.

Se “Cara-de-Bronze” fosse um conto clássico, nós teríamos a estória visível (o dia da volta do Grivo) costurada com a estória invisível (a biografia do fazendeiro), de tal modo articuladas que em algum momento a estória invisível iria alterar o que se esperava como desfecho da visível. Isto poderia ocorrer, por exemplo, no trecho em que o Grivo relata aos vaqueiros o ponto culminante da sua conversa com o patrão (nós teremos de voltar obrigatoriamente a esse trecho depois):

“[O GRIVO:] Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. (...) Eu disse ao Velho: ... **A noiva tem olhos gázeos...** Ele queria ouvir essas palavras.

(...)

“GRIVO (de repente, começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?’ – perguntou, com muita cordura. Eu disse: ‘Nhor vi.’ Aí, ele quis: - Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?’ E eu disse: ‘É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...’ (**Pausa.**)

(...)

---

<sup>11</sup> R. Piglia, 1994, p.39.

GRIVO: ... Ele, o Velho, disse, acendido: - ‘Eu queria alguém que me abençoasse...’ – ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho.

Tadeu: Então, que foi que ele fez, então?

GRIVO: Chorou pranto.”<sup>12</sup>

Num conto clássico, esse momento revelaria de modo conclusivo o ponto em que as duas histórias se cruzam, e o leitor seria surpreendido por uma frase (“uma rede grande, branca, com varandas de labirinto”) que iluminaria as duas, dando-lhes um sentido último e único. Só que “Cara-de-Bronze” não é um conto clássico, mas um conto moderno, e as conseqüências dessa frase sobre as duas histórias são bem diferentes, uma vez que ela reforça a irresolução, e traz o não dito para primeiro plano.

Os contos modernos – ainda seguindo as teses de Piglia - deixam de lado a surpresa no final e a construção fechada (como acontece em “Cara-de-Bronze). Neles, a questão passa a ser a de “trabalhar a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las” e narrar “as duas histórias como se fossem uma só”<sup>13</sup> (como também acontece no conto que aqui estudamos).

Como exemplos, não custa lembrar como Piglia supõe o modo como alguns autores modernos contariam o episódio de Tchecov:

“O que Hemingway faria com o episódio de Tchecov? Narrar com detalhes precisos a partida e o ambiente onde se desenrola o jogo e técnica utilizada pelo jogador para apostar e o tipo de bebida que toma. Não dizer nunca que esse homem vai se suicidar, mas escrever o conto se o leitor já soubesse disso (...) Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta e narra sigilosamente a história visível até transformá-la em algo

---

<sup>12</sup> *NUNP*: 135.

<sup>13</sup> R. Piglia, 1994, p.39.

enigmático e obscuro.”<sup>14</sup>

A partir desses exemplos, vamos imaginar como poderiam ser contadas as duas histórias de “Cara-de-Bronze” por alguns autores modernos, seguindo a suposição acima.

Ernest Hemingway possivelmente contaria com pormenores o dia e ambiente da chegada do Grivo, os hábitos dos vaqueiros (como eles conduzem a boiada, que tipo de cachaça tomam), entre outras características e ações objetiváveis do cotidiano. Não falaria muito sobre a história de Cara-de-Bronze, mas iria considerá-la evidente para o leitor. Seu texto seria feito sobretudo de trechos como:

“A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou assistiam por ali, animados esturdiamente. Uns vestiam suas carochas ou palhoças – as capas rodadas, de palha de buriti, vindas até o joelho. E formavam grupos de conversa.”<sup>15</sup>

Hemingway formulou uma teoria – a teoria do *iceberg*, segundo a qual não se deve contar o mais importante – que é um passo decisivo na passagem do conto clássico ao moderno. Na sua escrita, “Cara-de-Bronze” possivelmente seria a descrição ordinária de um dia na fazenda, o dia da chegada do Grivo, ao passo que a biografia do fazendeiro seria dada de modo alusivo. Uma operação urdida de tal modo que o leitor atento certamente notaria o silencioso da outra história pulsando nas entrelinhas do que é dito<sup>16</sup>. Por exemplo, Hemingway talvez escrevesse uma

---

<sup>14</sup> R. Piglia, 1994, p.39.

<sup>15</sup> *NUNP*: 80.

<sup>16</sup> Nessa hipótese, continuamos seguindo Piglia: “‘O grande rio dos dois corações’, um dos textos fundamentais de Hemingway, cifra a tal ponto a *história 2* (os efeitos da guerra em Nick Adams) que o conto parece a descrição trivial de uma excursão de pesca. Hemingway utiliza toda sua perícia na narração hermética da história

passagem como essa:

“**Tadeu** (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que ele tinha matado o pai: o pai tinha dado um tiro nele – então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...”<sup>17</sup>

A fala desse personagem é um elemento central para se entender o passado do fazendeiro: é quando se explica por que ele fugiu do norte e veio para o Urubuquaquá, e se dão os motivos de parte do sofrimento que ele carrega por toda a vida. Só que, em momento algum dessa fala, o personagem cita explicitamente o Cara-de-Bronze: remete a ele somente como sendo um “moço”, deixando-se ao encargo do leitor efetuar a conexão entre um e o outro. Nesse trecho, como talvez fizesse Hemingway, Guimarães Rosa fala da estória implícita como se o leitor já soubesse dela, e cria assim uma familiaridade com o que é estranho para quem lê. Tal como na teoria do *iceberg*, algumas das mais importantes informações – como a de que o “moço” e o fazendeiro são a mesma pessoa – são subtraídas ao leitor, e isso produz um efeito de entrelaçamento tenso entre o explícito e o implícito, entre o familiar e o estranho.

Uma armação kafkiana de “Cara-de-Bronze” provavelmente se desembaraçaria de todo o novelo enigmático de que é composta a biografia do fazendeiro, e a contaria com simplicidade cristalina: assim, a estória implícita seria narrada com uma clareza parecida com a que o próprio Guimarães Rosa usou no sumário de seu conto para Bizzarri (que já vimos antes). Por outro lado, a estória do dia da chegada do Grivo – com tudo aquilo que ela possui de descrição do ambiente e dos hábitos no Urubuquaquá - seria narrada como algo obscuro e difícil. O autor

---

secreta. Usa com tal maestria a arte da elipse que consegue com que se note a ausência da outra história.” (1994, p.39)

<sup>17</sup> *NUNP*: 134.

tcheco possivelmente escreveria de modo a produzir no leitor um espanto diante dos aspectos triviais da vida rural, e isso criaria um efeito de estranhamento perante o familiar (o habitual visto fora do habitual), simultâneo ao efeito de familiaridade com o que é estranho (a complicada biografia do fazendeiro vista pela lente de descomplicação).

A comparação entre autores tão diferentes pode parecer forçada, e talvez seja, mas tem efeito elucidativo. Guardadas as diferenças, o que interessa reter aqui é que Hemingway e Kafka são exemplos de algumas constantes do conto moderno, das quais Rosa faz uso (a construção aberta, a ausência da surpresa no final, a unificação das duas histórias sob o prisma da história invisível), e também do tipo de experiência estética que dele resulta: os três autores transformam, por meio do seu jogo entre explícito e implícito, o que é familiar em estranho e o que é estranho em familiar (e, assim, criam um baralhamento de alta fatura estética e política, na literatura e na vida).

O filósofo alemão Walter Benjamin – que é uma referência fundamental para nossa interpretação do conto rosiano e para o próprio Piglia nas suas teses - falava num tipo de despertar que não se desligava do sonho e de um sonho que não se desligava do despertar: a iluminação profana (*profane Erleuchtung*)<sup>18</sup>. Segundo ele, seria possível um tipo de iluminação ou revelação, de “inspiração materialista e dialética”<sup>19</sup>, que abalaria a opacidade simultaneamente familiar e estranha da vida. No início do surrealismo, diz ele em tom positivo:

“A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando som e imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda que chamamos de

---

<sup>18</sup> W. Benjamin, 1985, p.21-35.

<sup>19</sup> W. Benjamin, 1985, p.23.

‘sentido’.”<sup>20</sup>

O que Walter Benjamin identificou no surrealismo, e Ricardo Piglia no conto moderno, é uma visada de alcance notável: parcela considerável da arte de interesse na modernidade é feita de obras que dão sentido ao mundo (iluminam) ao mesmo tempo que dissolvem esse sentido (iluminam profanamente, isto é, sem cristalizar uma causa final). Assim, a demanda teleológica resultante do baralhamento estético entre o explícito e o implícito, a vigília e o sono, o familiar e o estranho, tem um potencial cognitivo que nos revela a possibilidade e a impossibilidade de superar nosso desamparo diante da falta de sentido do mundo. Não há mais a estrutura fechada, nem a surpresa da teleologia oculta, apenas *iluminação profana*: no conto e na vida.

As teses sobre o conto de Piglia ajudam a ver “Cara-de-Bronze” numa perspectiva ampla da literatura (as duas estórias, uma explícita e outra implícita, não são exclusividade sua, mas do conto em geral), ao mesmo tempo que confirmam inicialmente nossas balizas para sua interpretação (assim como, para o argentino, a estória implícita é a chave da forma do conto, no nosso caso, a estória secreta de Cara-de-Bronze é a lente pela qual Rosa formaliza seu texto). Além disso, são teses que introduzem os critérios de validação do alcance estético e cognitivo de nosso objeto de estudo, ao propor a iluminação profana como fundamento da forma do conto moderno e da experiência estética que dele resulta.

Uma vez situado nosso objeto numa visada ampla, é preciso começar a ver a especificidade do seu modo de ocultamento desvelador. Se não for demais adiantar isso agora, é preciso ficar atento ao sobrenome do fazendeiro, Saturnino, para ver como Guimarães Rosa vai tratar as relações entre a estória implícita e a explícita. Como veremos, *há uma homologia entre o caráter saturnino de Saturnino e a forma saturnina da novela*, e é por esse caminho que o autor junta as duas estórias do conto. Mas para chegar lá, é preciso percorrer um caminho antes.

---

<sup>20</sup> W. Benjamin, 1985, p.22.

Começemos pelas três epígrafes.

### As três epígrafes

"Cara-de-Bronze" começa com três epígrafes em forma de cantiga. A primeira delas é uma cantiga de seis versos denominada "O jogo":

"-Boca-de-forno!?  
-Forno...  
-O mestre mandar?!  
-Faz!  
-E fizer?  
-Todo!

(O jogo.)"<sup>21</sup>

Boca-de-forno é uma brincadeira infantil, um jogo, onde um participante é eleito como mestre, rei ou senhor, e vai dar ordens aos outros para acharem um determinado objeto. Se o pedido do senhor não for atendido, o ordenado é obrigado a pagar um castigo. A brincadeira existe no Brasil inteiro, onde pode ser reconhecida também sob o nome *Faz o que o mestre mandar*, e cada rodada sua inicia-se com uma cantiga próxima da que Rosa reproduz (não é possível determinar até que ponto o autor retrabalhou a cantiga, uma vez que esta apresenta variações dependendo do lugar onde é cantada).

Como é fácil perceber, a brincadeira infantil é uma variante do enredo da estória explícita: um personagem que assume o lugar do mandante, como o Cara-de-Bronze, pede a outro que assume o lugar de mandado, como o Grivo, para que este traga algo para ele. Seu mestre mandou (faz o que "o mestre mandar?!"), o

---

<sup>21</sup> NUNP: 77.



Grivo faz ("faz!"), e faz da brincadeira infantil a resposta dessa procura pelo passado e pelo "quem das coisas" ("Todo!")<sup>22</sup>.

Após "O jogo", a epígrafe seguinte é

"-Mestre Domingos,  
que vem fazer aqui? (bis)  
-Vim buscar meia-pataca  
pra tomar meu parati...

(Cantiga. *Alvíssaras de alforria*.)<sup>23</sup>

Como na epígrafe anterior, não se indica nenhum autor para a cantiga. O efeito que se visa obter com tal omissão é possivelmente o de sugerir que são cantigas imemoriais, inscritas na memória da sociedade há tanto tempo que não é possível determinar sua origem. Criam uma atmosfera para o texto de tempo fora do tempo, onde a cultura popular - reinventada aqui por Rosa - é uma espécie de chave arqueológica para um imaginário mítico (afinal, o mito é o terreno do tempo fora do tempo).

Também como na cantiga anterior, essas "Alvíssaras da alforria" são estruturadas na forma de diálogo: um falante pergunta, outro responde. Trata-se novamente de uma redução ao nível mais elementar da relação entre o fazendeiro e seu vaqueiro poeta: a viagem do Grivo nada mais é do que a tentativa de encontrar a resposta poética adequada para uma pergunta que lateja na alma de seu mandante (pergunta das perguntas, cuja amplitude é do tamanho do sertão). Sua resposta é o que o permitirá receber sua *alvíssara* (substantivo que designa *prêmio*,

---

<sup>22</sup> A expressão "quem das coisas" está em "Cara-de-Bronze" (NUNP:108). Interpretamos ela como sinônimo de *causa final*, *nexus finalis*, *finalidade* ou *fim*. Para um católico, Deus é a causa final de todas as coisas; para um revolucionário, a revolução; assim por diante.

<sup>23</sup> NUNP: 77.

*recompensa por boas novas ou por ter achado e trazido algo perdido*)<sup>24</sup> e sua *alforria* (a poesia do vaqueiro o libertará da condição de agregado). O lance de dados desse jogo poético entre mestre e mandado traz nada menos que a liberdade real e imaginada da palavra das palavras.

Da primeira para a segunda cantiga inverte-se a relação entre mestre e mandado: em "O jogo" o mestre é o primeiro falante, nas "Alvíssaras da alforria" é o segundo. Essa inversão especular também é significativa: como veremos adiante, há um jogo de substituições do papel actancial de cada personagem ao longo da narrativa (sobretudo no que diz respeito a quem exerce a função paterna ou filial numa relação entre pai e filho). A "meia-pataca", essa *ninharia*, que o Mestre pega na segunda cantiga para se embebedar (afinal, *parati* também é *aguardente, cachaça*), é a palavra que inverte a relação entre mestre e mandado, que aplaca a dor do fazendeiro, vítima de uma doença cujos sintomas podem ser amainados pela bebida alcoólica (vinho entre os gregos, cachaça no sertão) e música (as inúmeras cantigas do conto atendem a essa função).

Trata-se de uma epígrafe significativa também pois está na parte final de "Campo Geral", conto que integrava o *Corpo de baile* original, e em cujo corpo aparece pela primeira vez o jovem Grivo (adiante vamos ver como se dá a relação entre o Grivo e o protagonista de "Campo Geral", Miguilim)<sup>25</sup>. Quem canta, ou melhor "sobrecanta", esta cantiga é o papagaio Papaco-o-Paco, como fundo musical de um momento crucial da estória, em que Miguilim pergunta pelo sentido da existência:

“-Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!

-Miguilim, me abraça, meu filhinho que eu tenho tanto amor...”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> *Dicionário Houaiss*, 2001, p.175.

<sup>25</sup> O conto “Campo geral” é uma espécie de “plano geral” de *Corpo de baile* pois “(...) contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras”, como lembra o autor (CEB: 91). Para quem se aventurar numa interpretação geral do conjunto, é uma porta de entrada para se deter com vagar.

<sup>26</sup> *MM*: 150.

A demanda teleológica do menino Miguilim, sua pergunta por uma causa final que explique a existência, é a mesma do fazendeiro Cara-de-Bronze, em sua procura pelo "quem das coisas". A diferença entre os dois estará na maneira como o destino de cada um vai preencher esse desamparo, esse vazio formulado como interrogação.

A última epígrafe, cujo João - personagem que seria seu autor - é um dos disfarces desse outro João - o autor, que aparecerá ainda de outras formas adiante (por exemplo, numa nota de rodapé que cita um autor que é um anagrama de seu nome) - é a primeira que não se estrutura como diálogo:

"Eu sou a noite p'ra 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.)<sup>27</sup>

É uma sextilha em primeira pessoa, atribuída a João Barandão, para ser cantada no *serão*, isto é, num sarau. Na correspondência com seu tradutor italiano, o autor disse que essa sextilha se referia à poesia<sup>28</sup>, o que é significativo se lembrarmos que esse conto foi designado pelo próprio autor, nas primeiras edições de *Corpo de baile*, como sendo *parábase* da poesia.

Parábase era o momento da comédia grega em que o autor falava aos espectadores, por intermédio do corifeu ou do coro, sobre temas estranhos à ação teatral. Assim, Rosa fala em *Corpo de baile*, por intermédio de seus personagens, de temas que fazem e não fazem parte da ação dramática (o que é sempre

---

<sup>27</sup> NUNP: 77.

<sup>28</sup> CEB: 100.

interessante para decifrar a visão do autor sobre certos assuntos). Nas suas palavras:

"Assim como 'Uma estória de amor' tratava das estórias (ficção) e 'O recado do morro' trata de uma canção a fazer-se, 'Cara-de-Bronze' se refere à POESIA."<sup>29</sup>

Retomando: a cantiga de João Barandão é uma sextilha que diz respeito à poesia, assim como a próprio conto (vista esta como parábase ou pelo crivo de seus personagens principais). É importante, portanto, analisar essa cantiga e ver de que modo ela é uma porta de entrada para o conto.

Primeiro de tudo, não seria demais supor que a primeira pessoa que fala na cantiga é a própria poesia. O que implica numa definição de si própria: há todo um jogo de oposições significativas que criam um lugar para a poesia onde o princípio de identidade (aquele que garante que uma coisa é igual a si mesma) parece não funcionar. Dito de outro modo: o que é problema do ponto de vista lógico (o contraditório) pode ser potência para a poesia<sup>30</sup>.

Há seis oposições nesta cantiga que estão evidentes ou implícitas nas palavras: 1) noite/aurora; 2) pedra/caminho; 3) beleza/sapo, 4) regra/passarinho, 5) sisudez/rosa, 6) brinquedo/espinhos. Oposições articuladas aos pares em função de

---

<sup>29</sup> CEB: 93.

<sup>30</sup> Sobre a relação entre o princípio de identidade e a poesia, Octavio Paz diz que: "O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar" (1996, p.38). Ou seja, num poema, uma coisa pode ser igual a si mesma, mas também ao seu oposto: é dessa perspectiva, diferente da lógica, que ele retira potência.

três verbos: ser, saber e achar.

O ser da poesia ("eu sou") já aparece no primeiro verso como noite para aurora, isto é, como um momento anterior ao raiar do dia, quando o mundo é indiferenciado para a visão humana, instante caótico à espera do poder ordenador da luz. A noite é o horário do sonho, quando a passagem das horas reverbera a morte à espreita: é o tempo propício ao medo, à tristeza, à melancolia, ao delírio, à imaginação, ao pensamento sobre as coisas mais altas e baixas, ao sexo, à embriaguez, aos eflúvios dissolventes e dionisiacos.

O segundo verso traz luz para esse mundo negro, a luz do ouro que se encontra no caminho. A palavra poética é a transubstanciação alquímica que nos faz topar com o elevado (ouro) no baixo (o caminho ordinário). É luz no sentido forte de *iluminação* (educação pela pedra-de-ouro).

"Sei a beleza do sapo" sugere o universo infantil dos contos-de-fada, onde os sapos são príncipes. Assim como a pedra pode ser ouro num garimpo poético, o que é evidentemente feio na aparência traz indícios de beleza para *aquele que sabe* ("eu sei"). O dom poético, que penetra a superfície das coisas e encontra mundos no mundo, tem algo do olhar infantil: o universo da criança se organiza por relações que tendem a desaparecer na idade adulta (por exemplo, o prazer de perceber a potência do som das palavras). A beleza do sapo - ou da palavra *sapo* - faz parte de uma taxonomia - de um saber - cujas regras não são as de quem anda ao rés do chão, mas de quem voa.

O quarto verso fala justamente daquele que conhece a regra do vôo: o passarinho. O sujeito-enunciador da cantiga, isto é, a poesia, sabe a regra daquilo que parece não ter regra (o vôo do passarinho). A poesia sabe a lógica daquilo que parece não ter lógica, daquilo que está aquém e além da lógica, dentro e fora de seu domínio.

O *ser* e o *saber* da poesia nesta sextilha resultam na descoberta da articulação entre contrários: ao rés do chão, a flor da rosa não é sisuda (é macia), nem os espinhos de seu caule são coisa para brincar (eles machucam). Mas, na ontologia e epistemologia poética dessa cantiga, descobrir sisudez no macio e brinqueado no perigo atendem à perspectiva de buscar o contrário daquilo que está

na aparência, em função de uma razão mais alta e oculta. São dois versos que sinalizam a dificuldade de leitura desse conto (que é como "brinquedo dos espinhos"), mas cujo esforço resulta em algo admirável (a rosa por trás da sisudez).

Atrás da sisudez do conto, aliás, encontramos não somente a rosa, mas o Rosa: João que brinca com cantigas para afiá-las como lâminas de cacto e jagunço, navalhas alegóricas que embaralham a vista do sol na aurora ("eu sou a noite p'ra aurora").

### **Baile no Urubuquaquá**

Após a epígrafe, o conto começa com uma descrição do lugar em que se situa a estória: o Urubuquaquá, que também dá título a um dos volumes - *No Urubuquaquá, no Pinhém* - em que foi segmentado o *Corpo de baile* original. Vale a pena nos determos um pouco nesse título, ou melhor, nesses títulos.

A expressão *corpo de baile* tem o sentido denotativo de um *conjunto permanente de dançarinos*<sup>31</sup>. Assim, o campo semântico do título que abrange todas os contos envolveria ao menos duas artes: a dança e a música. Haveria um denominador comum nessas artes que poderia sugerir uma interpretação desse corpo de estórias?

A dança em sua origem era uma arte que estabelecia semelhanças entre o plano celeste e a vida humana terrestre<sup>32</sup>. Fazia parte de um círculo existencial dominado pela semelhança entre o micro e o macrocosmo, onde do detalhe ao geral e do geral ao detalhe, tudo no universo se processava por afinidade: era o que permitia, por exemplo, que o astrólogo lesse a posição dos astros em

---

<sup>31</sup> No *Dicionário Houaiss*, corpo de baile é um "conjunto permanente de bailarinos que executam danças clássicas e/ou folclóricas, por vezes dispendo de coreografias próprias" (2001, p.843).

<sup>32</sup> W. Bolle, 2004, p. 202.

correspondência com a existência humana<sup>33</sup>.

Assim como a dança, a música também já foi vista, ao longo de sua história, como um elo de ligação entre o céu e a terra: no seu caso, existem diversas interpretações que relacionam a escala de sete tons com os sete planetas da astrologia tradicional<sup>34</sup>. Não é sem motivo que certos tipos de acidentes ou transformações na música são vistos como prejudiciais à ordem do universo.

Portanto, dança, música e astrologia já apareceram integradas ao longo da história numa visão cosmológica feita de correspondências, e tal idéia certamente não é estranha a Guimarães Rosa. Tal como é possível comprovar, o autor trabalhou em vários momentos ao longo de sua obra com a idéia de que haveria um caráter analógico no mundo: numa carta para seu tradutor italiano, por exemplo, estabeleceu uma relação entre as fazendas e os personagens de "O Recado do Morro" e os planetas da astrologia antiga<sup>35</sup>. Isso serviu como ingrediente importante para o desenvolvimento de uma via interpretativa para o *Corpo de Baile*, inaugurada

---

<sup>33</sup> Diz Walter Benjamin: "Sabe-se que o círculo existencial regido pela *lei de semelhança* era outrora muito mais vasto. Era o domínio do micro e do macrocosmos, para mencionar apenas uma entre muitas realizações encontrou no decorrer da história (...) O dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a *lei da semelhança*. E a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje ainda podemos ver as semelhanças. *Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento.*" (1985, p.108-113, grifos meus). Ou ainda Michel Foucault: "Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental (...) O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem." (2002, p.24) Voltaremos ao assunto.

<sup>34</sup> J. M. Wisnik, 2001, p.99.

<sup>35</sup> "Quanto a "O Recado do Morro", gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas* (...)" (CEB: 86).

por Heloísa Vilhena de Araújo, que relacionou os sete contos com os sete astros celestes do zodíaco tradicional<sup>36</sup>.

Por ora, interessa reter a sugestão de que esse corpo de baile mineiro pode estar dançando a música do universo, e que a indagação pelo "quem das coisas" em "Cara-de-Bronze", portanto, atende a uma demanda de sentido que também é do conjunto dos contos. No caso específico do conto que temos como objeto, como veremos extensamente mais adiante, essa interrogação se faz sob o signo de Saturno.

Mas será que somente a cosmovisão dos antigos é suficiente para dar conta do recado embutido no título *Corpo de baile*? Talvez existam outras características na dança e na música, mais imediatas ao leitor contemporâneo, que já revelem uma visada geral sobre a obra, em especial na sua relação com "Cara-de-Bronze".

Sem se estender no tema, sob o risco de sair demais do corpo do texto, nunca é demais lembrar como um dos poetas contemporâneos de Rosa traçou a relação entre a dança e a literatura:

"O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. Ele é um ato dirigido para algo e o nosso fim é alcançá-lo. (...) A dança é uma coisa totalmente diferente. Ela não vai a lugar nenhum. Se ela persegue um objeto, não é senão um objeto ideal (...)"<sup>37</sup>

Noutras palavras, e modificando a proposição do poeta no sentido que é pertinente aqui, o andar está para a comunicação imediata, assim como a dança está para poesia. A fala cotidiana é de modo geral utilitária, comunicativa, transitiva: eu preciso ir de um lugar ao outro, fazer uma mensagem transitar daqui até ali, andar. Uma vez que a necessidade da caminhada se cumpriu e a palavra chegou ao seu destino, nada mais resta, e o percurso pode ser esquecido. Já a poesia, tomada também de modo geral, é parente do incomunicável, da intransitividade, das

---

<sup>36</sup> H. V. Araújo, 1992.

<sup>37</sup> Paul Valéry apud Seligmann-Silva, 1999, p.102.



finalidades sem causa final. Assim, num limite, o falante tem pouca consciência da palavra, como andarilho do seu movimento; noutra, a palavra e o movimento são lances programados para se capturar o não-dito, o inabitual, o incomunicável. Portanto, se esta analogia entre dança e poesia é aceitável, *Corpo de baile* é um título cuja interpretação já sugere o valor da poesia na organização da obra (o que é reforçado, como vimos acima, no lugar muito especial que a *poiesis* ocupa em "Cara-de-Bronze")<sup>38</sup>.

Por outro lado, como não é imediata essa semelhança entre a poesia e a dança, um caminho mais seguro é o de pensar na sua diferença: na literatura não existe corpo, só palavras; já a dança não existe sem corpo, mas pode existir sem palavras. Possivelmente aí teremos uma idéia mais exata do que diz esse título: abrindo e encabeçando as palavras de seu texto, o autor sugeriu sua negação, tal como uma espécie de buraco negro na porta de seu universo literário. Ou seja, Guimarães Rosa deu um nome à obra que sinaliza que as palavras que ela contém trazem não só o que elas habitualmente dizem, mas também o que calam.

Talvez nesse ponto possamos agora então desenvolver um pouco mais o modo como o conto se afina com a dança e a música: as duas artes podem prescindir das palavras, pois seu canal de comunicação, que é poético em sentido amplo, não necessita da lógica do logos. O mesmo se pode dizer, feita a devida mediação, sobre "Cara-de-Bronze": como veremos, o personagem título desse conto abstém-se da palavra o tempo todo, criando um silêncio produtor de sentido que contamina tudo, dos personagens até à forma do conto. Evidentemente, não se trata aqui de propor o absurdo de que este conto, e o corpo de que faz parte, possam existir sem palavras, mas de que sua singular construção discursiva produz, como a dança e a música, um efeito de insuficiência da palavra (que, claro, é resultado de sua bem urdida suficiência).

---

<sup>38</sup> Sobre o lugar da comunicação na linguagem rosiana, um filósofo já observou com razão: "(...) a linguagem aí aparece menos como um sistema de signos que permite a comunicação entre os sujeitos, do que como um 'elemento', como um horizonte, solo universal de toda existência e de todo destino." (B. Prado, 2000, p.196). Trabalharemos essa visada na parte final da dissertação.

De resto, o próprio Guimarães Rosa relacionou a dança e a música (e também o teatro, sobre o qual falaremos daqui a pouco) com o conto: numa carta, ele recomendou ao tradutor alemão que se colocasse a indicação *Zwischenspiel* para designá-la<sup>39</sup>. A palavra corresponde ao italiano *intermezzo*, isto é, a uma "pequena representação dramática, ou, mais freqüentemente, peça musical executada no intervalo entre dois atos de uma peça teatral ou ópera"<sup>40</sup>.

"Cara-de-Bronze" é um conto, um espetáculo breve ou espécie de trecho musical entre dois atos, partes ou contos, isto é, "O recado do morro" e "A estória de Lélío e Lina", que também compõem *No Urubuquaquá, no Pinhém* (não considero aqui seu lugar em *Corpo de baile* pois a carta pressupõe a segunda ordem de publicação). Um espetáculo poético-musical em coreografia traçada pelo silêncio, que toca a música do universo onde tudo se parece com um buraco negro.

### **“Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento”<sup>41</sup>**

Até agora falamos muito em “quem das coisas” e “causa final”, e do seu entrelaçamento com um campo que habitualmente se supõe como seu oposto: o silêncio, a ausência de sentido e o incomunicável. É forçoso fazer uma explicação do nosso horizonte interpretativo antes de seguirmos adiante.

Kant, que é um filósofo fundamental na armação do pensamento de Walter Benjamin<sup>42</sup>, numa passagem muito conhecida e discutida, definiu a beleza como “a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem a representação de um fim”<sup>43</sup>. Grosso modo, o que o filósofo de Königsberg propõe é que o objeto belo tem *a forma externa do ser-organizado*, seja este objeto

---

<sup>39</sup> J. G. Rosa, 2003, p. 208.

<sup>40</sup> *Dicionário Houaiss*, 2001, p.1635.

<sup>41</sup> *NUNP*: 103.

<sup>42</sup> O. Matos, 1999.

<sup>43</sup> 1995, p.82.

de origem natural ou produzido pelo homem<sup>44</sup>. A analogia entre natureza e arte não é gratuita: a “conformidade a fins” da definição kantiana estabelece um denominador comum entre os seres vivos (a auto-organização) e os objetos artísticos (a forma externa de auto-organização)<sup>45</sup>.

Só que esta “conformidade a fins” é “sem a representação de um fim”: ou seja, não há uma causa final no objeto belo. Quando um sujeito ajuíza sobre um objeto belo, primeiro nota sua forma de ser-organizado: desse modo, é dada uma concordância entre seu entendimento e sua imaginação, que é o pressuposto para que esse sujeito passe ao horizonte da busca de um sentido, de uma causa final. No entanto, num objeto belo, essa procura de um *nexus finalis* não se completa, e o sujeito constata – comprazido, não é demais lembrar - um silêncio sobre a finalidade.

Se para Kant essa concordância entre o entendimento e a imaginação é um passo fundamental para chegar à sua visão sobre a teleologia, o que interessa

---

<sup>44</sup> A Sociedade Kant Brasileira dedicou uma edição da *Studia Kantiana* ao estudo da *Crítica do Juízo*, que é o livro no qual Kant falou da beleza. Para a interpretação dessa passagem, sigo em parte o ensaio de Jens Kulenkampff, um dos principais especialistas e editores sobre do assunto (2001, p.7-28). Sobre a analogia entre criação e organismo, sigo também Márcio Suzuki, que lembra a influência das *Conjecturas sobre a composição original*, de Edward Young, no século XVIII: “[O texto de Edward Young] representa uma mudança na maneira de descrever a produção artística, pois rejeita a idéia de que a criação poética possa ser pensada em analogia com a produção da máquina por um artesão. A criação deve antes ser comparada a um organismo, que cresce autonomamente em virtude da sua própria natureza (...) Com essa nova analogia, desaparece a necessidade de pressupor uma inteligência exterior à ordenação atual do mundo, pois esta ordenação está no próprio mundo (1998, p.59-60).

<sup>45</sup> E preciso não confundir “conformidade a fins” com forma clássica: uma obra de arte moderna, por mais fragmentária que seja, também tem a forma de um ser-organizado (sua aparente “desorganização” resulta de um tipo de organização de um outro nível).

aqui é parar antes, e verificar a articulação entre a experiência estética e a ausência de um sentido final que nos resolva no mundo (da qual “Cara-de-Bronze” é um exemplar de primeira grandeza, no que tem de ansiosa demanda e produtiva frustração). O personagem título do conto procura uma resposta para as coisas do mundo, assim como todo leitor (sobretudo se instigado pela “conformidade a fins” de uma boa obra literária):

“O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós”<sup>46</sup>.

Cara-de-Bronze condensa as figuras do autor e do leitor ao demandar uma finalidade que “reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”<sup>47</sup>. Essa verdade é a *iluminação profana*, e por ela que podemos chegar ao princípio de organização do conto<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> W. Benjamin, 1985, p.33.

<sup>47</sup> R. Piglia, 1994, p.41.

<sup>48</sup> “O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto (...) Essa iluminação profana se transformou na *forma* do conto.” (R. Piglia, 1999, p.41)

## O ESPAÇO E TEMPO DO CONTO

### Urubuquaquá

O conto começa com uma descrição da paisagem onde vai se passar sua ação. O cenário é apresentado por um narrador em terceira pessoa, que domina a seção inicial do conto (como veremos ainda com pormenores, esse conto é feita de muitas partes, com vários pontos de vista e registros):

"NO URUBUQUAQUÁ. Os campos de Urubuquaquá - urucuias montes, fundões e brejos. 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. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: 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; e água e alegre relva arrozã, só nos tresvales das **veredas**, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. (...) Os Gerais do trovão, os Gerais do vento."<sup>49</sup>

O cenário do conto é a maior fazenda de gado do Urubuquaquá, uma região possivelmente localizada próxima ao rio Urucuaia, afluente do rio São Francisco, ao noroeste de Minas Gerais. É um lugar inventado por Guimarães Rosa, situado no meio de uma topografia real, tal como muitas vezes se dá na composição

---

<sup>49</sup> *NUNP*: 79.

cenográfica do autor. O nome Urubuquaquá é uma soma de: 1) o substantivo masculino *urubu*, que designa o bem conhecido abutre negro que devora carniça; 2) a onomatopéia *quaquá*, sem significado denotativo, mas que sugere tanto o som produzido por certas aves, como o modo pelo qual geralmente as gargalhadas são grafadas em livros e revistas (nesse último sentido, o Urubuquaquá talvez seja o lugar onde os urubus dão risada). Comparativamente, a palavra parece ser uma variação de Urubuquara, que aparece em “O recado do morro” como “casa de urubus”<sup>50</sup>.

O ambiente original mineiro onde se localizaria esse cenário é o dos *campos gerais*, ou simplesmente *gerais*<sup>51</sup>. Trata-se de uma área que, como um todo, abrange desde o oeste de Minas Gerais até o Piauí e o Maranhão (ou seja, um mundo cuja extensão “desmede os recantos”). Suas formações geológicas principais são as chapadas, por vezes agrupadas em séries, e sua vegetação é feita de árvores pequenas e de ramagem tortuosa. O solo é poroso - absorve as chuvas sem deixar pistas - e ruim para o plantio e o gado. Logo no primeiro parágrafo, o narrador apresenta esses campos gerais: o “Gerais do ô e do ão”, com “chapadas”, “más árvores” e “capim rude”. São características que aparecem sob a irradiação da palavra *agreste*, destacada em negrito<sup>52</sup>, cujo uso aqui conota rusticidade, aspereza, dificuldade e outras sugestões catingueiras (portanto, num uso figurado de um termo geralmente utilizado para caracterizar parte da região nordeste)<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> *NUNP*: 19.

<sup>51</sup> Há uma descrição didática da paisagem dos gerais feita pelo próprio Rosa, que uso aqui como referência geográfica fundamental (*CEB*: 40-42).

<sup>52</sup> Em outras edições, como a de *Corpo de baile* que consultamos, a palavra pode aparecer em itálico (2006, p.559). Isso não altera nossa interpretação.

<sup>53</sup> No universo rosiano, é importante notar como as coisas podem mudar de sentido conforme a inflexão que se dá. Assim como o Liso do Sussuarão, do *Grande sertão: veredas*, troca de sinal na segunda travessia, os campos gerais aparecem de forma diferenciada em *NUNP*. No “Recado do morro”, contaminados pela saudade do protagonista Pedro Orósio, os gerais são: “o chapadão de chão vermelho, desregal, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava

Mas os campos gerais não são somente feitos de dificuldades: neles também aparecem certos tipos de oásis, as *veredas*. São vales de onde sai a água das chuvas que se infiltrou no chão poroso da região. Suas características são opostas ao *agreste*: a terra é fértil, bela, cheia de bichos e plantas. É por isso que a palavra *veredas* está no mesmo negrito que *agreste*: para salientar, dentro de um único parágrafo, os dois limites dos campos gerais.

É sob a luz dessa palavra-amuleto do autor - *veredas* - que se desdobram outras, em delírio sintático visual: "os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes". A repetição tem quase um caráter mântico, dando circularidade religiosa ao som do termo *buriti*, ao mesmo tempo que o espaçamento gráfico sugere a brisa que se infiltra nesse oásis físico e metafísico do universo do autor (os buritis são repousos sagrados no livro, no mundo e no livro do mundo).

Assim, muito possivelmente é numa região de *veredas* que se localiza a fazenda, cuja descrição ganha mais detalhes no segundo parágrafo:

"Ali havia riqueza, dada e feita. A casa - avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões - se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. Somente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grês. Mas, por cima, azulal, ao norte, fechava o horizonte o albardão de uma serra. No Urubuquaquá. A casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava 'Cara-de-Bronze'."<sup>54</sup>

Há uma série de indícios nessa descrição que sinalizam as *veredas*: o da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia toda claridade, e os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanho (...)" (*NUNP*: 32-33).

<sup>54</sup> *CEB*: 79-80.

"gozo forte, o verdejante" (a terra fértil), a riqueza "dada" (pela natureza), o "pendor de bacia" (como se estivessemos em terras banhadas por vários rios). Um oásis, portanto, no meio dos campos gerais "do trovão" e do "vento"<sup>55</sup>.

Saindo do "ô e do ão", como se voltasse de uma jornada feita de puro significante (as letras o e a), caminha o herói Grivo, em direção ao Urubuquaquá, onde certos significantes vão encontrar (ou reencontrar) certos significados (como em outros escritos do autor, temos uma viagem *na* linguagem)<sup>56</sup>. O viajor é visto como se estivesse num plano geral - o ângulo de câmera mais aberto - de um filme:

"Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo - o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo numa distância - e o céu uma poeira azul e papagaios no vôo."<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> É interessante lembrar, para sublinhar a intertextualidade em *NUNP*, que o Ribeirão do Pinhém, de "A história de Lélío e Lina", é uma terra "quase tão rica quanto as do Urubuquaquá" (*NUNP*: 141).

<sup>56</sup> A viagem *na* linguagem aparece também como uma das viagens de "O recado do morro", como observou José Miguel Wisnik: "Não é à toa que ela [a viagem] se faça a partir de um S inicial de estrada ('Desde ali o ocre da estrada, como de costume, é um S') que num lance sinuoso de esses significantes ('sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso') 'começa grande frase': viagem pela linguagem, linguagem viajante, recado." (1998, p.163).

<sup>57</sup> *CEB*: 79.



## Dezembro

Depois da descrição do cenário, o narrador localiza a estória no tempo:

"Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair"<sup>58</sup>.

Nesse dia chuvoso, temos uma situação que vai dominar parte da ação:

"O mão dos bois. Dos currais-de-ajunta - quadrângulos, quadrados, septos e cercas de baraúna - vários continham uma boiada, sobrecheios. A chusma de vaqueiros operava a apartação (...) E formavam grupos de conversa. Devagar, discutiam. Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder."<sup>59</sup>

Os vaqueiros estão separando o gado porque Cara-de-Bronze vendeu sua boiada. O motivo da venda não foi explicado para seus homens e, ao longo do conto, alguns deles vão indagar por que enviar o gado em dias de tempo tão ruim. Como questiona o vaqueiro Cícica:

"E é deveras que as boiadas todas vão ter de ser despachadas no meio-das-águas, às pressas, boi em pé, que é porque de repente deu falta de carne nas cidades?"<sup>60</sup>

Essa interrogação vai ser um dos elementos que animam as conversas dos vaqueiros, potencializando a idéia de que algo importante ("trem importante") está

---

<sup>58</sup> *NUNP*: 80.

<sup>59</sup> *NUNP*: 80.

<sup>60</sup> *NUNP*: 83.

para acontecer nesses dias próximos do final do ano, data representativa do fim de um ciclo e do início de outro. Estamos em dezembro, próximos de mais uma volta completa da Terra ao redor do Sol, um tempo propício às transformações. É também o mês do signo de Capricórnio, cujo regente é Saturno (fato que importa pelas “correspondências astrológicas” que falamos acima)<sup>61</sup>.

Apesar do mês em que se passa a estória ser bem determinado, o mesmo não parece se dar quanto ao seu ano, reforçando a tendência geral ao relato imemorial. Mesmo assim, há pelo menos uma passagem que permite localizar a época da narrativa, quando um dos vaqueiros, Pai Tadeu, diz que Cara-de-Bronze chegou no Urubuquaquá "na era de oitenta-e-quatro", isto é, em 1884<sup>62</sup>. Se considerarmos que ele veio jovem, mas já com idade para casar, e que no presente da narrativa já está envelhecido, podemos talvez situar a época do conto próxima da publicação do livro, ou seja, em meados do século XX.

### **O tempo do conto: Cronos e a cronologia**

Como vimos, "Cara-de-Bronze" é um conto multifocal e com vários modos de representação dentro de si<sup>63</sup>. Sem esgotar de vez a pluralidade de significados dessas características, vamos analisar seu efeito sobre a temporalidade da narrativa.

---

<sup>61</sup> *CEB*: 86.

<sup>62</sup> *NUNP*: 90.

<sup>63</sup> Os modos de representação por vezes se confundem, mas é possível mapeá-los (ainda que com algum equívoco, pois sublinhamos o que consideramos dominante entre o que aparece, eventualmente e propositadamente, misturado). A narração em terceira pessoa está nas páginas 79, 80-2, 97, 102-6, 108, 111-128, 130-1. A peça de teatro: p. 80, 83-9, 90-3, 96-8, 106-110, 114, 121-3, 125, 128-9, 131-6. O roteiro cinematográfico: p. 98-102. A ladainha: p. 93-6. As canções: p. 77, 80, 82, 83, 86, 88, 91, 96, 105-6, 108, 110, 112-4, 122-6, 129-131, 135. E as notas de rodapé: p.81, 110, 111, 115-123, 125-6, 128, 132, 133).

Os vários ângulos da narrativa criam uma instabilidade a respeito do que é enunciado: a impressão geral é de que não existe um lugar seguro do qual se possa observar a matéria narrada. Por exemplo, o leitor acompanha o relato dos vaqueiros sobre a busca do Cara-de-Bronze em chave dramática:

**“O vaqueiro Pedro Franciano:** Eu acho que ele queria era ficar sabendo o tudo e o miúdo.

**O vaqueiro Tadeu:** Não, gente, minha gente: que não era o-tudo-e-o-miúdo...

**O vaqueiro Pedro Franciano:** Pois então?

**O vaqueiro Tadeu:** ...Querida era que se achasse para ele o **quem** das coisas!”<sup>64</sup>

Quando, de repente, é atropelado pela voz lírica do violeiro:

*“Buriti, buritizeiro,  
com palma de tanta mão:  
uma moça do Remeiro  
contratou meu coração...”*<sup>65</sup>

E em seguida novamente cortado por um relato épico em terceira pessoa:

“Logo viram que não era mangação. Nem foi veneta. Não se brincava com o Cara-de-Bronze. Duro, duro. Ferro que queria aquilo – pondo em levinha balança, e querendo medir com regra de prata? Quem soubesse, que soubesse.”<sup>66</sup>

Tudo isso em seguida e praticamente numa página. Os pontos de vista

---

<sup>64</sup> *NUNP*: 107-8.

<sup>65</sup> *NUNP*: 108.

<sup>66</sup> *NUNP*: 108.

parecem mudar aleatoriamente e isso cria uma inquietação no contrato veredictório com o leitor: quem é o timoneiro dessa estória? Será melhor confiar nos vaqueiros, no cantador, em todos que aparecem ou em ninguém? Não existe resposta, pois os vários pontos de vista aparecem no conto para problematizar a capacidade de sondar por completo a experiência no universo ficcional. A constante inconstância é o recurso que o autor utiliza para deixar o leitor atento ao terreno movediço onde ele constrói o lugar da verdade no conto.

Do ponto de vista da temporalidade, essa ausência de um foco totalizante cria uma resistência na transmissão das mensagens: as funções comunicativas, transitivas, de uma consciência que tem pleno controle sobre o narrado, aparecem barradas pela multiplicação das perspectivas. É possível imaginar como seria mais fácil a leitura se houvesse um único narrador como dominante, que estabelecesse o lugar da verdade no conto, sem tanta concorrência ao seu lado. Mas o que temos é uma multiplicidade de focos, que tornam o tempo da narrativa mais lento que o habitual, e imprimem na leitura o ritmo difícil de um “burro no arenoso”<sup>67</sup>.

Além disso, o tempo desacelerado produzido pela narrativa multifocal é potencializado pela diversidade dos modos de representação: toda vez que o leitor se empenha num dos registros, vem um corte na narrativa, e tudo se desacelera. Tal como vimos nas citações acima, não há um leito onde podemos descansar nossa leitura e estabelecer um ritmo de navegação. Nossa primeira impressão é a de que estamos diante de uma colcha de retalhos e de que há uma dificuldade – por parte do autor - em estabilizar a velocidade do conto: uma impressão que logo se desfaz quando notamos que estamos diante da biografia de um personagem para quem a lentidão é um componente essencial.

Se não for adiantar demais o que veremos logo adiante, Cara-de-Bronze é o apelido de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. Como a crítica já notou, não é possível deixar de lado o que há de implícito no modo como o autor denomina seus personagens: eles têm elementos alegóricos dissolvidos na sua verossimilhança sertaneja. Ana Maria Machado, a primeira estudiosa que se dedicou com detalhe aos recados embutidos no batismo dos personagens, analisou assim o nome

---

<sup>67</sup> *NUNP*: 103.

completo de Cara-de-Bronze:

"Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, é senhor absoluto que, com o poder da riqueza e da idade, domina o *tempo* e a terra, *Saturno* e Jéia, em sua fazenda."<sup>68</sup>

Cara-de-Bronze, assim, é alguém que traz o tempo inscrito em seu sobrenome, Saturnino. A idéia talvez fique mais clara se lembrarmos que Saturno é um deus romano que ao longo da história já foi identificado com o deus grego do tempo, Crono, cuja característica principal foi assimilada por várias palavras em português relativas ao tempo (como *cronologia*, *cronograma*, *cronômetro*, entre outras). Embora ainda vamos ter logo adiante uma extensa parte dessa dissertação dedicada a provar como a associação entre Saturno e Crono (e também Kronos) é fundamental para a interpretação dessa obra, vamos adiantar dois aspectos relevantes concernentes à sua temporalidade (afinal, não podemos falar do tempo do conto sem destacar o recado do tempo embutido no nome do seu personagem título).

Um primeiro ponto a destacar é o de que Saturno é "o astro da revolução mais lenta, o planeta dos desvios e dilatações..."<sup>69</sup>. Nesse aspecto, a lentidão, os constantes desvios e as dilatações, que atravessam e atrasam a progressão narrativa, são características saturninas que se plasmam em forma narrativa. Como já dissemos uma vez, *há uma homologia entre o caráter saturnino de Saturno e a forma saturnina do conto* (repetimos porque isso é fundamental nessa dissertação). Tanto o personagem como o conto são marcados pela lentidão, o desvio e a dilatação. É essa uma das maestrias do autor nesse conto: proporcionar ao leitor – do ponto de vista formal – a experiência de estar sob o signo de Saturno.

Outro ponto a destacar é que, sob o signo de Saturno, entendemos melhor o mês em que se passa o conto. Dezembro, para os romanos, era o mês da *Saturnales*: festas licenciosas nas quais "se subvertiam as classes sociais: os

---

<sup>68</sup> A. M. Machado, 2003, p. 87, grifos meus.

<sup>69</sup> Benjamin apud Sontag, 1986, p.86.

escravos mandavam nos seus senhores e estes serviam à mesa"<sup>70</sup>. Como vimos acima, na análise das epígrafes do conto, e veremos outras vezes, a inversão especular entre mestre e mandado é uma das características de "Cara-de-Bronze": há todo um jogo de substituições no papel actancial de cada personagem ao longo da narrativa, cujos indícios mais ou menos cristalinos podemos colher aqui e ali, tal como na sugestão de que estamos em tempos de *Saturnales*.

### **A forma alegórica**

Walter Benjamin foi um autor que viu elementos para a crítica literária na tradição de escritos sobre o planeta Saturno. Há uma extensa bibliografia sobre a influência do planeta, que – veremos adiante com detalhe - atravessa mais de dois mil anos de história, e que para o filósofo serviu como um dos instrumentos para sua análise sobre o drama barroco alemão. Para ele, a doutrina de Saturno encerra uma das figuras da *alegoria*, que é uma das suas chaves interpretativas para explicitar a forma expositiva do *Trauerspiel*.

Alegoria, em sentido amplo, significa “dizer um outro”. Geralmente é apresentada ao lado com seu contraponto conceitual, o *símbolo*, que é “convergência” e “encontro”<sup>71</sup>. Para Friedrich Schelling, filósofo romântico alemão do século XVIII, essas categorias definem dois tipos de *Darstellung* (exposição, encenação, apresentação): a alegórica (“exposição na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído através do particular”) e simbólica (exposição “onde nem o universal significa o particular, nem o particular o universal, mas onde ambos são um”). Com estas definições, Schelling quer mostrar que a forma absoluta de exposição seria simbólica: segundo ele, só o símbolo é e *significa* ao mesmo tempo (a própria palavra alemã para símbolo, *Sinnbild*, explicita essa coincidência entre signo e significado ao dizer *imagem-sentido*).

---

<sup>70</sup> P. Grimal, s/d, p.414.

<sup>71</sup> Neste parágrafo, a referência é R.R. Torres Filho, 1978.

Benjamin pensa diferente de Schelling no que seria uma forma de exposição esteticamente interessante. Sua escolha cai na alegoria: se o símbolo revela “o rosto da natureza” sob a “luz da salvação”, a alegoria “mostra ao observador a *facies hippocratica* da história”<sup>72</sup>. Entre a face redentora e a face malograda, o filósofo escolhe a segunda, e disseca a alegoria como um princípio de composição textual, porque isso lhe abre uma possibilidade crítica para ver a história<sup>73</sup>. Para ele, estamos num círculo onde “não há mais a evidência dos signos divinos”<sup>74</sup>, centro fixo ou “quem das coisas” onde se apoiar: o homem moderno não tem um *nexus finalis* que lhe cure a existência, e isto se pode se ler na escrita alegórica.

Como já se pode ver, Benjamin utiliza as palavras *alegoria* e *símbolo* de um modo muito particular, para o qual os manuais, os dicionários e até parcela considerável da bibliografia sobre o assunto não ajuda. Para entrar no significado que o filósofo viu nas palavras, é necessário esquecer parte da tinta que outros autores gastaram em suas definições, e tentar entrar no âmbito singular que ele delimitou para elas. Munidos da sua perspectiva, poderemos ver muito melhor a estruturação de “Cara-de-Bronze”<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> W. Benjamin, 1984, p.188.

<sup>73</sup> “Na alegoria, a história é sem transcendência, é a história de uma queda dolorosa que invade o pensamento. Nela há uma irreduzível contradição entre a perda do sagrado enquanto significação estável e uma carga de significação indefinida em torno de cada coisa” (O. Matos, 1999, p.30).

<sup>74</sup> O. Matos, 1999, p. 30.

<sup>75</sup> Nesse ponto, nunca é demais lembrar que Guimarães Rosa citou Walter Benjamin como um autor que influenciou sua obra: “Sim, mas na mesma hora que eu leio tenho de fato paixão por aquilo, gosto imenso, de maneira que entra, deve ter entrado muita coisa. Mas ao mesmo tempo, pobre de mim, entra outra coisa, entra tanta coisa, ficando tudo misturado. O que entra eu junto com (...) Júlio Dantas, Fernando Camacho, *Walter Benjamin*, Goethe, Rubem Braga, Magalhães Júnior, Machado de Assis, Eça de Queirós. Nada é alto demais. Nem baixo demais. Tudo é aproveitável.” (F. Camacho apud S.K. Lages, 2002, p.126).

A técnica alegórica de exposição através da qual se formula “Cara-de-Bronze” é usada para impossibilitar a fusão simbólica entre imagem e sentido. Como já vimos, o que lemos nesse conto são fragmentos de discurso, ruínas de sentido, passagens sem transições, enigmas que não se resolvem, papéis transitórios e peças cuidadosamente desordenadas: tudo isso justaposto numa forma estilizada que complica leituras de mão única. A escrita do conto convida à decifração pois o sentido não é unívoco: há um jogo entre mais de um plano de compreensão, que gera dúvidas e retarda a leitura.

Assim, a imagem geral que a organização do conto nos oferece desautoriza que se encontre um sentido convergente entre o universal e o particular: se é verdade que há uma busca desse universal no plano do conteúdo, também é verdade que sua apresentação é dada pelo limite e pela impossibilidade. Como observa Benjamin:

“[Na alegoria] cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado.”<sup>76</sup>

Ou seja, há uma ambivalência fundamental na formalização alegórica que, no conto de Guimarães Rosa, pode ser flagrada na busca do ilimitado (o “quem das

---

<sup>76</sup> W. Benjamin, 1984, p. 196-7.



coisas”) no plano do limite (e isso é uma definição do caráter saturnino: *almejar o que não tem limites dentro do âmbito do limite*).

A impossibilidade do sagrado (do “quem das coisas”) no mundo desencantado não anula sua procura, e tal relação já aparece na escrita alegórica, com sua tensão essencial entre o acósmico (pela perda da causa final que arruína a exposição) e o cósmico (ao apostar num plano de compreensão que não está ao rés do chão). Desse modo, estabelece-se um circuito – ou um curto-circuito – entre uma ausência (o ilimitado) que se procura, e uma presença (um limite) que se estabelece.

Há um princípio formal na obra que faz com que toda presença remeta a uma ausência, que se fale de algo ao mesmo tempo em se sugere outra coisa (já falamos disso quando dissemos que a estória implícita domina a explícita, mas agora vamos ver isso em nova chave). Cada um dos modos de representação que compõe essa exposição alegórica atualiza essa proposição e reescreve ao seu modo a forma fragmentária.

Como vimos, há pelo menos seis tipos de modos de representação em “Cara-de-Bronze”: 1) narração em terceira pessoa; 2) peça de teatro; 3) roteiro cinematográfico; 4) canção; 5) nota de rodapé; 6) ladainha.

Na fortuna crítica, houve quem já dissesse que o conto é narrado em terceira pessoa<sup>77</sup>. Isso é um equívoco: os cortes da narrativa relativizam o domínio desse narrador e a passagem de registros desabilita sua capacidade de contar a estória. Caso fosse verdade que tudo no texto passa pelo seu filtro, o gênero predominante seria o épico, sem tanto espaço para o dramático (da peça de teatro, por exemplo) e o lírico (das canções, por exemplo).

A principal função desse narrador é a de repassar algumas linhas dispersas do discurso, às vezes sem avançar mais do que sabemos, ou do que ele próprio anunciou. Repete, por exemplo, que “um vaqueiro tinha chegado, de torna-

---

<sup>77</sup> “A mutação constante do esquema composicional (...) se mantém, do princípio ao fim, rigorosamente fiel a uma terceira pessoa não onisciente (...)” (R. Mourão, 1994, p.166).

viagem”<sup>78</sup>, isto é, que o Grivo chegou, mais de quinze páginas depois que um personagem fez o mesmo<sup>79</sup>.

Por vezes, porém, esse narrador faz comentários fundamentais para entender a estrutura do texto, como na citação que abre nosso estudo (em que explica ao seu modo “que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir”<sup>80</sup>). E também joga informações preciosas, como quando diz que “a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada”<sup>81</sup> (voltaremos a esse trecho, pois ele é central).

De modo geral, seu modo de dizer as coisas mimetiza a fala sertaneja dos vaqueiros e sua visão apresenta-se como parcial. Não fosse parcial, não faria perguntas como:

“O fazendeiro não saía do quarto, nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra?”<sup>82</sup>

A parcialidade com que sua visão se apresenta é parte da estratégia ampla de sugerir que o mais importante nunca se conta, ou seja, de que toda presença remete a uma ausência. Ou, em linguagem saturnina, de que todo limite remete a uma lugar fora dos limites de que se dispõe.

A peça de teatro – que domina parte substancial do texto – é mais um indício formal de que o implícito domina o explícito, isto é, de que a técnica de exposição é alegórica. Diferente de grande parte da literatura, de modo geral todo texto de teatro é incompleto: o ato teatral é o responsável por retirá-lo de seu estado de potência e atualizá-lo. Em si, o texto teatral pede seu complemento, a atuação, e

---

<sup>78</sup> *NUNP*: 103.

<sup>79</sup> A fala do vaqueiro Adino, na qual avisa que o Grivo está “chegando de estúrdias viagens” (*NUNP*: 87).

<sup>80</sup> *NUNP*: 103.

<sup>81</sup> *NUNP*: 104.

<sup>82</sup> *NUNP*: 103.

é uma espécie de saber em forma de palavra que pressupõe um não-saber em forma de encenação: portanto, o uso desta modalidade de discurso é mais um instrumento na logística ampla de sugerir que toda presença é prenhe de ausência.

Além disto, a peça de teatro é a metáfora de um movimento maior da estrutura implícita do conto: os personagens interpretam os papéis de pai, esposa e filho revezando-se, como se estivessem num palco. Cara-de-Bronze exerce a função de pai para o Grivo, mas esta função inverte-se quando o fazendeiro pede a benção ao vaqueiro<sup>83</sup>. Ao mesmo tempo, como veremos, o casamento que Saturnino não consumou é atualizado pelo Grivo e a filha da ex-noiva do fazendeiro<sup>84</sup>. Assim, um personagem pode assumir o papel do outro quando isso se faz necessário - e é por isso que dizemos que a peça teatral é a metáfora de um arranjo do que está implícito na estória<sup>85</sup> - sem que esse mecanismo composicional seja exposto com clareza em momento algum.

O roteiro de cinema de “Cara-de-Bronze” é ainda outra forma que chama para algo que não está na letra: cinema é feito de filmes e não das partes do seu processo de produção (o roteiro, a fotografia, a montagem etcétera). Em “Cara-de-Bronze”, o roteiro tem a mesma função sugestiva da peça de teatro: é o rascunho de algo ainda por se dar.

Os planos que iniciam a decupagem descrita no roteiro são geralmente abertos, isto é, planos gerais, molduras que nos chamam para os campos gerais. Nesses quadros, as pessoas aparecem pequenas diante da geografia imponente. Aos poucos, passamos do geral ao particular, e compreendemos que o enredo deste curta-metragem internaliza parte significativa da trama (que reaparece noutras

---

<sup>83</sup> GRIVO: ... Ele, o Velho, disse, acendido: - Eu queria alguém que me abençoasse...” – ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho.” (NUNP: 135).

<sup>84</sup> Como explica o narrador em terceira pessoa, quando diz o conto é a estória “(...) da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. **Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra (...)**” (NUNP: 104). Falaremos disso melhor adiante.

<sup>85</sup> Cleusa Passos já havia anotado a relação entre teatro e ordem familiar, sob o crivo da psicanálise, que veremos ainda (2002, p.78-98).

partes do conto). No final, ao contrário do que seria de esperar na gramática clássica do cinema, o diálogo remete para algo fora do campo do visível: a noiva do Grivo, que é um personagem central e invisível no conto.

O filósofo Henri Bergson já chamou a inteligência de um mecanismo cinematográfico: colhe fotografias do devir e depois tenta refazê-lo mediante a sucessão desses instantes<sup>86</sup>. Na sua perspectiva, é o que permite que a ciência exista (o tempo homogêneo e uniforme, feito de instantes iguais, é o tempo da ciência); e também o que torna a ciência incapaz diante da vida (pois na vida o tempo é heterogêneo e polimorfo). De nossa perspectiva, poderíamos dizer que o andamento temporal diversificado de “Cara-de-Bronze” põe sob suspeição a mensurabilidade racional e abre o olhar para o lusco-fusco da vida: sob a regência de Saturno, o relógio da ciência deixa de aferir o essencial. Assim, poderíamos imaginar, se o conto de Rosa fosse filmado, seria cinema moderno: aquele que se põe em questão como instrumento do poder social, e ao fazê-lo, chama atenção para tudo que há de invisível no visível.

Além disso, e nesse ponto passamos da filosofia para a história do cinema, o conto de Guimarães Rosa antecipa um marco fundamental da nossa arte e cultura: o Cinema Novo. O enigma do proprietário rural está nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, entre outros. Sem forçar a nota, é possível dizer que Rosa faz Cinema Novo antes dele existir, pelo que apresenta da estrutura social do interior do país sob a perspectiva da arte moderna. É de se lamentar que pouquíssimas vezes o cinema tenha retribuído à altura essa influência numa adaptação direta, com raríssimas exceções, como “A hora e a vez de Augusto Matraga”, dirigido por Roberto Santos.

Por fim, ainda em perspectiva fílmica, o registro cinematográfico também metaforiza o processo de apresentação dos modos de representação. Como sabemos, o cinema é feito de fotografias isoladas que projetadas sucessivamente criam a ilusão do movimento na retina do espectador. A diversidade dos registros, com sua tendência à lentidão e ao quadro estático, dependem de que o leitor –

---

<sup>86</sup> N. Abbagnano, 1985, p.19.

como um espectador – ponha-os em movimento para estabelecer seu sentido implícito.

A canção, como os outros registros usados no conto, também remete para um outro ausente, o canto. Apesar da farta quantidade de canções brasileiras que se mantém artisticamente vigorosas também no papel, a forma-canção é essencialmente ligada à melodia, e em “Cara-de-Bronze” isto é mais um dispositivo produtor de sugestões implícitas sob a face do texto. Lemos que um cantador canta, mas o que lemos são poemas; poemas que no entanto aparecem indicados como canções. O que temos para ler, portanto, se anuncia insuficiente, e isso atende ao movimento geral do conto.

Além disso, ainda do ponto de vista da canção e sua relação com forma geral, é importante notar que o nome do cantador, João Fulano, pode ser lido como um recado sobre a indeterminação de quem exerce a função narrativa no conto (porque é um Fulano) e sobre sua multiplicidade (porque é também chamado de Quantidades)<sup>87</sup>. Esta relação já foi interpretada pela crítica, que viu o músico como mais um dos disfarces do autor (assim como Soares Guimamar, que já vimos).

A nota de rodapé, de modo geral, é mais uma formalização que aumenta o efeito de estranheza do conto: se é comum ler muitas notas de rodapé em ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado, é pouco habitual vê-las numa obra de ficção (ainda mais num conto). Mas, como vimos, o autor trabalha as formas diluindo-as, e esta é mais uma de suas estratégias para alcançar isso. As notas do conto são usadas para listar bibliografia (indicando ou despistando por meio de fontes de referência verdadeiras e inventadas)<sup>88</sup>, como fichário de viagem (tal como as próprias cadernetas que Guimarães Rosa levava para o sertão)<sup>89</sup> e como

---

<sup>87</sup> A. M. Machado, 2003, p. 94-95.

<sup>88</sup> Uma citação verdadeira é, por exemplo, a de Dante (*NUNP*: 125). Uma falsa é a de Soares Guimar, que vimos acima (*NUNP*: 123).

<sup>89</sup> Vejamos esse trecho, por exemplo, em que aparentemente se fala de capins diversos: “Sempre verde, aristides, luziola, maquiné, zabelê, cobre-choupana, dandá, cortesia, mimoso-de-cacho, major-zé-inácio, pernambuco, cocorobó, são-carlos, marianinho, cirrií, a-tã, espinha-de-peixe, bosta-de-rola, a grama-de-jacobina,

contraponto para a ação (com diálogos e situações)<sup>90</sup>. Segundo o próprio autor, são a parte mais dispensável do conto<sup>91</sup>, ao menos para um leitor estrangeiro.

A crítica já se debruçou sobre as notas e delas extraiu interpretações interessantes. Vejamos por exemplo os nomes dos arbustos, plantas, cipós e ervas que aparecem numa delas:

“- A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete de noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalino. A ata-brava, a branda-mundo, a gritadeira-do-campo...”<sup>92</sup>

Pedro Xisto viu uma narrativa nesses substantivos: 1) as moças: “a damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo”; 2) os homens: “o João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom homem”; 3) a aproximação: “o boa-tarde”; 4) o namoro: “o cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete de noiva”; 5) a sedução: “o peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalino”;

---

o burrão, o cidade, o pé-de-periquito, milhã-do-brejo, rabo-de-raposa, mimoso-do-ceará, mimoso-do-piauí, fino-da-folha-comprida, o camelão, bambu, lixa, capim-santo, de-égua, pêlo-de-urso, navalha-de-macaco, rabo-de-boi, rabo-de-rato, rabo-de-burro, rabo-de-mucura, arroz-de-cahorro, arroz-de-cutia, pé-de-galinha, de-mula, redondo, pintado, cheiroso, cabeludo, capim-rei, gigante-das-baixas, mate-me-embora...” (NUNP: 119).

<sup>90</sup> Por exemplo, há uma nota para o trecho “aumenta a monotonia da conversa, de vez em quando interrompida para o comentário de incidentes na apartação”, que mostra justamente um desses comentários de incidentes (no caso, acontecido com Raymundo Pio) (NUNP:110).

<sup>91</sup> Guimarães Rosa diz para seu tradutor italiano: “(...) concordo, inteiramente com Você, a respeito de eliminarmos as notas de pé-de-página” (CEB: 99).

<sup>92</sup> NUNP: 116-117.

6) a força: “a ata-brava, a branda-mundo, a gritadeira-do-campo...”<sup>93</sup>. O próprio Rosa aprovou essa interpretação e comentou-a com seu tradutor italiano<sup>94</sup>.

Por fim, a ladainha – que é o modo de representação que ainda não vimos - aparece somente na parte em que os vaqueiros vão caracterizar o seu patrão. Vejamos um trecho:

- “- A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orelhas vistosas. Aquelas orelhas...
- Testão. Cara quadrada... A testa é só rugas só.
- Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado.
- Mas careca ele não é.
- Cabeça comprida. O branco do olho amarelado.
- Os olhos são pretos. Dum preto murucego.
- Os olhos tristes... E os papos dos olhos...”<sup>95</sup>

Tudo isso aparece somente por travessões, sem indicar a identidade dos vaqueiros que falam, logo após um trecho em que eles ainda eram nomeados:

**“Moimeichego:** Primeiro, vocês me contem a descrição do Cara-de-Bronze. Tal e tudo.

**O vaqueiro Tadeu** (rindo): É deveras, minha gente... Só num mutirão, pra se deletrear. Eh, ele é grande, magro, magro, empalidecido...

**O vaqueiro Adino:** Muito morenã...

**Moimeichego:** Mas ele é pálido, ou é moreno?”<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> P.Xisto, s/d, p.13.

<sup>94</sup> CEB: 94-95.

<sup>95</sup> *NUNP*: 93.

<sup>96</sup> *NUNP*: 93.

É significativo que na ladainha os vaqueiros percam suas identidades e que isso seja feito na forma de uma prece litúrgica. Um complexo nó, de fundo social, se faz visível: os vaqueiros perdem seus nomes para falar do seu Deus (afinal, é uma ladainha). Dá pano para manga pensar que o poder desse sertão se estabelece sobre um fundo religioso que dissolve a singularidade dos que são a eles submetidos. O trecho talvez possa ser lido como mais um capítulo dos sintomas literários da estrutura de nossa sociedade, mesmo que a tônica do conto não seja essa (a interpretação do mundo social não se dá por via direta, como veremos mais para frente).

Seja como for, o que importa nesse momento para nós é que a ladainha se remete o tempo todo a um personagem – o fazendeiro - que não assume a voz em momento algum. E que é um modo de representação de algo – Deus - que nunca está visivelmente presente, a não ser em milagres, e mesmo assim para quem tem fé. Portanto, a ladainha é mais um elemento dentro da composição geral no qual há um presença que sinaliza uma ausência.

Toda essa organização geral, em que os modos de representação se interpõe às ações, veiculando-as, mas também distanciando-as, e ligando-as uma ausência, faz com que haja uma perda da naturalidade por um redobro alegórico da convenção. Há sempre uma face oculta, uma cara por trás da cara, com alta voltagem crítica para se ver a estória e a história.

Essa face é “a *facies hippocratica*” (para lembrar a expressão de Walter Benjamin que vimos acima), que é um sinônimo de longa data para a *facies nigra*: a cara da melancolia, a doença de Saturno. Afinal, como lembra o filósofo alemão, a melancolia saturnina é a doença do agente da alegoria:

“(...) a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite.”<sup>97</sup>

É essa a face com que devemos nos deparar agora.

---

<sup>97</sup> W. Benjamin, 1984, p.207.



## O CARA

“O senhor é quem está dizendo que o nome não entende, pois não.” (fala do vaqueiro Cicica para Moimechego, sobre Cara-de-Bronze)<sup>98</sup>

## A cara

Cara-de-Bronze tem a *facies nigra*. Seu próprio apelido - *Cara-de-Bronze* - lembra isso: seu rosto é escuro como o bronze, e isso diz muito sobre quem ele é. O rosto é a parte do corpo que mais define nossa identidade: é o lugar imaginário do nosso eu, nossa singularidade, o ponto central de nossas relações com o mundo<sup>99</sup>.

A palavra *cara* vem do grego *χαρα* ou *χαρη* significa *cabeça, cume* ou *cimo*<sup>100</sup>. Em português, é considerada muitas vezes como uma expressão menos nobre que alguns de seus sinônimos, como *rosto, semblante, face* ou *fisionomia*<sup>101</sup> (uma suposta inferioridade que Rosa habilmente usa para dar verossimilhança sertaneja). Está presente num razoável número de expressões (*cara metade, caradura, cara de pau, duas caras, livrar a cara, virar a cara, fechar a cara, ter cara, cara amarrada, cara e coragem, dar as caras, encher a cara*, entre outras), além de

---

<sup>98</sup> NUNP: 85.

<sup>99</sup> A psicanalista Maria Rita Kehl desenvolve a relação entre rosto e identidade num interessante artigo de jornal, “O espelho partido”. Segundo ela, “[o rosto] é a própria presentificação de um ser humano, em sua singularidade irrecusável. Além disso, dentre todas as partes do corpo, o rosto é a que faz apelo ao outro. A que se comunica, expressa amor ou ódio e, acima de tudo, demanda amor”. Que amor poderia demandar a *facies nigra* de Cara-de-Bronze? (Mais!, Folha de S. Paulo, 11/12/2005).

<sup>100</sup> J. FONSECA e J. ROQUETE, 1949, p.108-9.

<sup>101</sup> J. FONSECA e J. ROQUETE, 1949, p.108-9.

ser parte de palavras importantes para definição de traços identitários (como *características*, *caracteres* e *characterologia*).

A *facies nigra* desse cara é sua identidade particular, mas também um dos traços que o conecta com uma bem definida tipologia que atravessa mais de dois mil anos de escritos, passando por domínios diversos, como a medicina, a filosofia, a religião, a teologia, a magia, a alquimia, a psiquiatria, a psicanálise, as artes plásticas e – claro – a literatura. Sua cara de bronze é a cara da *melancolia*, a face negra de triste humanidade.

Grosso modo, hoje falamos em *melancolia* para designar *uma doença caracterizada pela tristeza profunda; um estado de abatimento; um tipo de caráter depressivo; um sentimento triste que favorece a reflexão; uma condição ou emanção tristonha do mundo objetivo*<sup>102</sup>. São todos significados que no uso comum parecem caber, com pequenas modificações, sob o guarda-chuva do termo *depressão*, amplamente difundido no nosso cotidiano<sup>103</sup>. Frente a ele, a palavra *melancolia* parece hoje quase deslocada no tempo.

Mas a melancolia tem uma história longa e fundíssima, que precisa dar as caras aqui para que possamos entender melhor de que bronze é feito esse Cara. Só que antes de entrar nela, vamos ver como os vaqueiros tentam definir quem é o fazendeiro (até porque parcela notável da caracterização do personagem título iremos reencontrar nos escritos sobre a melancolia).

Segundo os vaqueiros contam, Cara-de-Bronze é o apelido de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho<sup>104</sup>. Na verdade, cada vaqueiro pronuncia esse nome de

---

<sup>102</sup> Simplifico aqui – para introduzir esse complexo assunto - os significados encontrados no *Dicionário Houaiss* (2001, p.1885) e na apresentação da primeira parte do fundamental *Saturno e a melancolia* (KLIBANSKY, PANOFSKY&SAXL, 1991, p. 28), sobre o qual falaremos.

<sup>103</sup> Foi o psiquiatra Emil Kraepelin que cunhou no século XIX o termo *psicose maníaco-depressiva* para substituir *melancolia* (M. Scliar, 2003, p.59).

<sup>104</sup> A detalhadíssima descrição de Cara-de-Bronze, que cito neste e nos próximos seis parágrafos, aparece como peça de teatro e ladainha entre as p. 90-96 (*NUNP*). Os trechos citados que não pertencem a essas páginas do conto serão indicados.

uma maneira: “Segisbé”, “Sejisbel Saturnim”, “Xezibéo Saturnim”, “Jizisbéu”, “Zijisbéu Saturnim”, “Jizisbéu Saturnim”, “Sezisbério” (como se houvesse uma dificuldade em fixar o nome desse rosto). Quem confirma o nome de batismo é um dos mais antigos da região, Tadeu, que também trabalha na fazenda.

Quanto às características físicas, Cara-de-Bronze é um “velho, baçoso escuro”, “grande, magro” e “muito morenã”. Sua cabeça é uma “cabeçona comprida”, com a “cara quadrada”. O cabelo é “corrido, mas duro, meio falhado, enralado”. A esclerótica dos olhos é amarelada, com a íris “dum preto murucego”, e olheiras (“papos-dos-olhos”) abaixo. São olhos “tristes”, “danados”, “de secar orvalhos”, firmes (“jogo-de-sis, com pito e zanga”), geralmente “abaixados para o chão”. O nariz é “grandão, comprido demais” e “apuado” (com “ventas pequenininhas”, quase como se não houvessem buracos por onde respirar). A boca é feita de “beiços muito finos”, acima de um “queixo todo p’r’adiente” e “desconforme de grande”, e centralizada em bochechas “cavacadas de ocas”. O pescoço é “renervado”, com veias aparentes e “gogó enorme”. Já teve barba “até os retesos do pescoço”, mas não tem mais. As orelhas são “compridas” e caídas como chifres horizontais de um boi (“cabano”). Os dedos são “grandes”, “magros e compridões, cheios de nó de inchaço nas juntas”. É “surdaz”, mas consegue ouvir as músicas dos cantadores que contrata (quando ouve as canções, “rebaixa as capelas dos olhos, a cabeça” e sua respiração “vira um brundúcio de meio-gemido”). É corcunda, tem reumatismo (“ruimatismo”), e não anda mais. As pernas “foram ficando afracadas”, “morreram murchas de todo” e são “inteiras de veias rebentadas”. Sua paralisia física, como vimos na carta do autor, é expressão de sua “paralisia da alma” (definição que já é possível reconhecer como sendo da melancolia, mesmo que ainda não tenhamos entrado verticalmente neste tema)<sup>105</sup>.

É um sujeito que “quase que só veste roupas pretas” (“parece padre”, mas é “um visconde”). “Não ri quase nunca”, pois é “amargo feito falta de açúcar”. Há quem o defina como “o mel-do-fel da tristeza preta”, “descontente de triste” e “zambezonho” (isto é, “sorumbático-teimoso”, “funesto-tristonho”)<sup>106</sup>. Chega a

---

<sup>105</sup> CEB: 94.

<sup>106</sup> CEB: 102.

parecer um cadáver (“uma pessoa que já faleceu há que anos”) e quase nunca demonstrou ter momentos de prazer (às vezes, antes da paralisia, gostava de caminhar “sozinho sozinho” perto de “beiras d’água”, e de “plantar árvores”).

Há muitos anos, Cara-de-Bronze “não sai do quarto” (um lugar “escuro”). Quando se dirige aos outros, fala “baixo” e tem uma voz com “seriedade tristonh’ ”. No geral, mantém-se solitário (é “o homem mais sozinho do mundo”, num mundo que só tem “ele, e Deus”). É “vagaroso”, “desinteressado” e “esquipático”.

Sua “paralisia da alma” não se dá por inércia, preguiça ou sonolência, mas porque ele provavelmente está enredado numa busca para a qual não tem meios de resolver (“quer saber o porquê de tudo nesta vida”). Ele “não aquietta o espírito”, “parece que está pensando e vivendo mais do que todos”, e por isso está “sempre atormentado”. Fica por vezes muito tempo mudo (“pensa sem falar, dias muito inteiros”), em algo que seria um “orgulho aos morros, que queima nos infernos”. Talvez por ter essa procura pelo que não está ao seu alcance, crê em visões (“visagens”) e tem “fé em abusões”.

É mandão (“só sabe mandar”, “duro mirabolão”), coerente com sua função na narrativa (de ser o agente que faz ela andar) e sua posição na sociedade. É bravo, faz o que quer, nem que demore anos para conseguir. É inclinado à discussão (“gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário”) e é teimoso.

No passado, quando saiu do norte, era “um moço espigo, seriozado, macambuz” (nunca é demais lembrar que *macambúzio* é sinônimo de *melancólico*). Veio fugido “de alguma parte” e “de todas as partes”. Ao chegar, com a cara e a coragem, só tinha uma rede (que é um objeto significativo para o que virá no final do conto) e algum dinheiro (“quinculinculim”). Investiu ambiciosamente a prata que tinha (“endoidecido de querer ir arriba”) e tornou-se poderoso (na opinião de um dos vaqueiros, Deus teria dado para ele “toda sorte de ganhos e acrescentes de dinheiro”). Parece que estava inscrito em seu destino ser assim: ele “tinha que ser dono”.

No tempo presente da narrativa, Cara-de-Bronze é um sujeito que se destaca do ordinário ( “a gente repara nele mais do que nos outros”), e que está

para morrer (“mandou vir o pessoal para o testamento”). Pôs tudo que tem à venda, e só vai ficar com uma pequena propriedade (que, como a rede, também será um objeto precioso para o que vai acontecer no fim desta estória).

Todo esse riquíssimo detalhamento da vida do personagem apresenta muitas conexões com a história da melancolia. Para verificar como o autor reescreveu essa extensa tradição textual, vale glosar o livro mais importante que mapeou essa história: *Saturno e a melancolia*, escrito por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl<sup>107</sup>.

Segundo esses autores, a melancolia nasceu como uma doença. A primeira descrição é possivelmente de Hipócrates, que apresentou-a – por volta do século IV a.C. - como um estado mórbido cujos sintomas principais seriam o medo e a depressão (daí a expressão “*facies hippocratica*”, que Benjamin utiliza). Desta caracterização, surgiu a idéia de que existiria um temperamento melancólico, em acordo com a perspectiva da medicina do tempo.

Naquela época, os gregos desenvolveram uma concepção médica que entendia o corpo e a mente do ser humano pela mistura dos humores. Após Hipócrates, o médico Galeno sistematizou essa teoria em quatro fluídos básicos – os humores - constituintes do homem: o sangue, a fleuma, a bile negra e a bile amarela.

Estes quatro fluídos seriam semelhantes essencialmente às quatro idades do homem, às quatro fases do dia, às quatro estações, aos quatro elementos e aos quatro ventos. E gerariam quatro tipos de ser humano: o sanguíneo, o colérico, o fleumático e o melancólico, cada um com suas propriedades fundamentais.

Nessa visada, o melancólico teria como humor a bile negra (que em grego é *μελαγχολία*, isto é, *melancolia*)<sup>108</sup>. Era geralmente considerado semelhante em

---

<sup>107</sup> Walter Benjamin baseou-se num estudo de Panofsky e Saxl para escrever sobre Saturno e a melancolia (W. Benjamin, 1984, p. 172). Este estudo original foi revisado e ampliado depois, pelos mesmos autores junto de Raymond Klibansky, e transformado na obra que temos como base aqui (Klibansky, Panofsky e Saxl, 1991, p.23).

<sup>108</sup> A. Bailly, 1901, p.555

essência à fase entre a maturidade e a velhice, ao terceiro quarto do dia, ao outono, à terra, ao vento Bórgias do norte, e teria como qualidades o frio e a sequeidão<sup>109</sup>.

Um ser humano ideal – que só existiria como hipótese ou mito - teria os quatro humores em igual medida. Mas isso era considerado impossível na prática: geralmente, um dos humores dominaria os demais, e todos nós – na perspectiva humoralista – teríamos uma tendência, ao longo ou por períodos da vida, a encarnar um dos tipos. O que não implica necessariamente em patologia: era bem possível, por exemplo, ser constitucionalmente melancólico sem que isso causasse danos graves à pessoa, desde que a predominância da bile negra fosse razoável (embora a *atra bilis* geralmente fosse considerada um destino infeliz).

Cada um dos quatro tipos da natureza humana teria suas características físicas, psicológicas, morais, intelectuais e sociais, além de hábitos, profissões e até doenças, que normalmente os marcariam.

Nesse tempo, os melancólicos seriam (colocarei em itálico todas as características coincidentes com as de Cara-de-Bronze para facilitar o reconhecimento): *magros, escuros, morenos, reumáticos, tristes, mau-humorados, irascíveis, avaros, gananciosos, astutos, firmes, sérios, misantropos, lentos, inclinados ao estudo solitário, inchados, visionários, hostis, inativos, desconfiados, insociáveis, abatidos, amarelentos, torcidos, tétricos, malvados, pouco loquazes, insones, covardes, desatentos, sonolentos, pusilânimes, inábeis, peludos. E teriam: rosto largo, veias abultadas, compleição terrosa, pêlos morenos, olhos negros abaixados para o chão, gosto pela discórdia (assim como pela divergência e disputa)*

---

<sup>109</sup> O sanguíneo seria associado à fase da juventude, à manhã, à primavera, ao ar, ao vento do oeste Zéfiro. Seu humor era - como o nome já evidencia - o sangue, e suas qualidades fundamentais eram o calor e a umidade. O colérico seria a maturidade, o meio-dia, o verão, o fogo, o vento leste Euro. Consideram-no regido pela bile amarela e marcado pelo calor e a sequeidão. O fleumático se corresponderia com a velhice, a noite, o inverno, a água, o vento Austro. Seu humor era a fleuma, caracterizada pela frialdade e umidade (Panofsky, 2003, p. 157).

*intelectual, hábitos ordenados, manchas no corpo, destino azarado, cabelos negros, sobrancelhas cerradas, fraca memória, desprezo pelo sexo oposto*<sup>110</sup>.

Como se vê, não são poucas as características que batem com as do personagem título do conto: é a partir da imagem do melancólico legada pela tradição que Guimarães Rosa criou seu tipo. Só que a função real da sua releitura e atualização talvez só fique mais clara se seguirmos um pouco adiante na história da *atrabílis*.

Se houvesse um destempero da bile negra, e ela saísse do seu patamar normal, algumas dessas características poderiam se acentuar, até o ponto de causar a loucura ou a morte. Assim, por exemplo, uma inflamação atrabiliária poderia levar um melancólico a inflacionar sua avareza, e forçá-lo a manter suas mãos fechadas para sempre, submerso na insanidade. Neste, como em outros casos de destempero, o tratamento poderia ser o mais diverso possível (variando de acordo com o médico e os sintomas): recomendava-se ao melancólico escutar música (como faz Cara-de-Bronze)<sup>111</sup>, ir viajar (como o fazendeiro também faz, ainda que vicariamente, pelo Grivo), ler poesia dramática, fazer sexo com mulheres, organizar seus horários e o cotidiano, exercitar-se, seguir uma dieta, submeter-se a um sangramento e à cauterização.

De modo geral, seja como doença ou temperamento, é possível ver – pela breve história acima – que a melancolia tinha uma reputação sombria entre os antigos. No entanto, embora a grande maioria pensasse assim, houve – na própria Antigüidade grega – quem não a considerasse desse modo.

---

<sup>110</sup> As características listadas nesse parágrafo aparecem ao longo da primeira parte do livro que glosei aqui, *Saturno e a melancolia* (p. 27-135). Há um quadro que destaca algumas delas (p. 80-83) e um sumário incompleto em outra obra de Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer* (p. 156-171).

<sup>111</sup> A música estabelece continuidade num mundo descontínuo. Integra aquilo que é fragmento, ou seja, funciona como um curativo para o mundo em ruínas do melancólico.

Num conhecido texto atribuído a Aristóteles (mas possivelmente de Teofrasto), lemos uma indagação que se tornou célebre nos estudos sobre a melancolia:

“Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem (...)?”<sup>112</sup>

Este texto, *O Problema XXX, 1*, é o texto capital para se entender a relação entre melancolia e a idéia de *περυτοι* (*homem de exceção*, como aparece nesta tradução)<sup>113</sup>. Homens como Sócrates e Platão (que como Cara-de-Bronze se aventuraram pelo “quem das coisas”), assim como os poetas (tanto Homero como nosso personagem Grivo), seriam *de exceção* (teriam uma genialidade dada pela melancolia ao mesmo tempo que corriam risco de adoecer dela).

Com essa perspectiva ambivalente (a melancolia como veneno e remédio, dor e cura), chegamos um pouco mais perto do motivo pelo qual Rosa valeu-se dessa caracterização soturna na sua parábase da poesia. Estamos diante de um personagem, o fazendeiro, cuja melancolia proporciona acesso ao mais alto (através de uma iluminação produzida pela palavra) ao mesmo tempo que lhe suga para baixo (a enfermidade pode paralisar sua alma). Cara-de-Bronze pertence a uma galeria de tipos que já vimos acima<sup>114</sup>, e que podem ser caracterizados não só como iluminados profanos, mas também como melancólicos.

A ambivalência entre o alto e o baixo de Cara-de-Bronze é a condição de certos tipos – homens de exceção - cujas únicas ascenses se dão na leitura, no pensamento, na espera, no andar desinteressado, nas drogas, no mergulho para

---

<sup>112</sup> Aristóteles, 1998, p. 81.

<sup>113</sup> Em português também traduzimos *περυτοι* por *gênio*.

<sup>114</sup> “O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos.” (W. Benjamin, 1985, p.33)



dentro de si. São nessas ocasiões em que por vezes eles podem ver a *facies hippocratica* de uma história vivida sem o “quem das coisas”, e descobrir o brilho efêmero de uma experiência (o remédio em forma de palavra que Grivo traz para x seu padrão).

É este o homem que busca poesia na parábase da poesia rosiana.

### **Uma interpretação psicanalítica**

A psicanálise fornece elementos para entender o conto em geral – e em especial a melancolia – que são produtivos para nossa análise e interpretação<sup>115</sup>.

Cleusa Passos foi a primeira – e, salvo engano, única até agora – a se aventurar com instrumentos da psicanálise sobre “Cara-de-Bronze”<sup>116</sup>. No seu ensaio, ela analisa um momento que considera crucial para interpretação do conto: quando Cara-de-Bronze nega seu sobrenome Filho ao assinar documentos (às vezes ele chega até a escrever e risca em seguida). Isso seria significativo pois implica em assumir ou não o nome e o lugar do pai, isto é, em aceitar ou negar a lei paterna.

A situação se complexifica psicanaliticamente, como lembra a ensaísta, porque por muito tempo Cara-de-Bronze acreditou que tirou a vida do pai. Quando imaginou que o havia matado, ele fugiu e escondeu o supostamente ocorrido: não simbolizou seus afetos e simbolicamente perdeu sua própria vida por anos. Seu isolamento, portanto, assim como sua troca de afetos truncada, tem como fonte a culpa e a ignorância sobre o que ocorreu. No limite, isso o impede de se constituir

---

<sup>115</sup> É interessante lembrar que Guimarães Rosa declarou ser influenciado por Freud: “Amo Goethe, admiro e venero Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade do pensamento de Rilke, a *importância monstruosa, espantosa de Freud*. Todos estes autores me impressionaram e me influenciaram muito intensamente, sem dúvida”. É o que disse na entrevista para Günter Lorenz (1994, p.52, grifo meu).

<sup>116</sup> C. Passos, 2002, p. 78-98.

como sujeito: ele não se funda na linguagem (pois não verbaliza sobre o passado), nem se apóia na lei paterna (como vimos).

Anos depois do suposto assassinato, quando o fazendeiro descobre que é inocente<sup>117</sup>, as coisas não se aliviam: a inexistência do assassinato real não elimina o desejo do assassinato imaginário. E ele precisa assumir esse desejo para tornar-se sujeito. Daí que, para tanto, deverá percorrer três etapas: 1) assumir o lugar do filho, aceitar a paternidade; 2) visitar simbolicamente o passado, religando fatos que parecem desconexos; 3) receber a benção paterna.

Com essa finalidade, Grivo torna-se um substituto de Cara-de-Bronze: 1) o vaqueiro deve recompor o nome e os fios da soltos da existência do vaqueiro; 2) refazer o trajeto que permite ver o destino interrompido; 3) completar o ciclo que o fazendeiro não conseguiu completar (porque o ato infrator não permitiu). Assim, o viajante deve dar os meios substitutivos para que o patrão torne-se sujeito: sua viagem é a condensação de sua própria experiência com a de seu mandante.

O mundo da duplicidade – flagrado por Cleusa Passos na condensação Cara-de-Bronze/Grivo – terá vários desdobramentos para o desenvolvimento da narrativa. Os personagens substituem-se uns aos outros nos seus papéis, como se fossem atores de teatro: assim como o Grivo interpreta o Velho na juventude, Tadeu interpreta o pai do Velho (por exemplo, ao confirmar o nome de registro do fazendeiro ou ao dar a benção na parte final). Temos, portanto, processos de condensação e substituição, em que os personagens se fundem variadamente, e se substituem em suas funções, com objetivo de colocar adiante o “teatro” familiar (um “teatro” que já está sugerido, como vimos, na larga utilização do gênero dramático).

Ao final do conto, o bendito poético do Grivo desarma os bloqueios psíquicos e afetivos desse “teatro”, e ao fazer isso, impulsiona sua vida, a do Velho e a dos vaqueiros. Com sua ligação poética daquilo que aparecia desconexo, o Grivo tirou a máscara – a cara – do patrão, e dissolveu o enigma que fundamentava

---

<sup>117</sup> Quem fala isso é o vaqueiro Tadeu: “Eu, uma vez sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai (...) Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado o pai não...!” (*NUNP*: 134).

o diálogo dos vaqueiros. Para Cleusa Passos, é o que permite dizer que, ao final do conto, o percurso significativo se completou e o sujeito apareceu.

Como se vê, o ensaio da autora ilumina aspectos interessantes da narrativa, mesmo que não faça menção à melancolia, que é um dado fundamental da nossa visada.

### **A melancolia em interpretação psicanalítica**

Freud caracterizou o luto e melancolia como reações “(...) à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.”<sup>118</sup>. O luto, no entanto, é visto por ele como algo que não precisa de um tratamento médico, ao passo que a melancolia sim. O trabalho de luto será realizado com o tempo e, depois de terminado, permite que o eu fique livre: o sujeito perdeu seu objeto amado, sua libido opõe-se a isso, e por um tempo ele pode até afastar-se da realidade, mas acaba por respeitá-la. Na melancolia não, a perda – que pode ter ocorrido por uma morte ou não – não é simbolizada, e o sujeito fica preso de um luto não realizado. O melancólico é aquele que não consegue levar ao fim o trabalho de luto e transforma a si mesmo e ao mundo num imenso deserto.

De modo geral, a melancolia pode ser caracterizada como:

“(...) um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos, chegando até à expectativa delirante de punição”<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> S. Freud, 1992, p.131.

<sup>119</sup> S. Freud, 1992, p.131.

São características que aparecem no velho fazendeiro. Ele é “descontente de triste”<sup>120</sup> (sente o desânimo doloroso a que Freud se refere), “não sai do quarto”<sup>121</sup> (tem pouco interesse pelo mundo externo), “é o homem mais sozinho do mundo”<sup>122</sup> (parece não ter capacidade de amar) e é paralítico de corpo e alma<sup>123</sup> (toda sua atividade está inibida). Não tem o rebaixamento da auto-estima (que, na visão freudiana, separaria o luto da melancolia)<sup>124</sup>, mas é prisioneiro de suas perdas, não consegue simbolizá-las, e por conta disso seu eu e o mundo aparecem melancolicamente esvaziados.

Na juventude, aparentemente Cara-de-Bronze realiza o mito edipiano: mata, ainda que não de verdade, seu pai. Só que, como sabemos e ainda veremos mais profundamente, o principal mito ao qual ele se liga é bem anterior ao Édipo (o que não anula a leitura edipiana). Saturnino fez com seu pai o que de certa forma Saturno fez com seu pai.

Saturno – que é o nome romano do antigo deus Kronos (e que também liga-se ao deus Crono) – castrou seu pai. Vamos seguir essa estória segundo Hesíodo, depois que o deus é instigado pela sua mãe, a Terra:

“(…) Da tocaia o filho alcançou com a mão  
esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice  
longa e dentada. E do pai o pênis  
ceifou e lançou-o a esmo  
para trás. Mas nada inerte escapou da mão:  
quantos salpicos respingaram sanguíneos  
a todos recebeu-os a Terra; com o girar do ano  
gerou as Erínies duras, os grandes Gigantes

---

<sup>120</sup> *NUNP*: 96.

<sup>121</sup> *NUNP*: 94.

<sup>122</sup> *NUNP*: 65.

<sup>123</sup> *CEB*: 94

<sup>124</sup> Freud separa o luto da melancolia. Para Benjamin, esses estados “se mesclam” (O. Matos, 1999, p.25).

rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos,  
e Ninfas chamadas Freixos sobre a terra infinita.  
O pênis, tão logo cortando-o com o aço  
atirou do continente no undoso mar,  
aí muito boiou na planície, ao redor da branca  
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela  
uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina  
atingiu, depois foi à circunfluída Chipre  
e saiu veneranda bela deusa, ao redor relva  
crescia sob esbeltos pés. A ela, Afrodite  
deusa nascida da espuma e bem-coroadada Citeréia  
apelidam homens e deuses, porque da espuma  
criou-se e Citeréia porque tocou Citera,  
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,  
e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.  
Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,  
tão logo nasceu e foi para a grei dos deuses.”<sup>125</sup>

Como vemos, a castração que o deus faz em seu pai é fecunda, pois geradora de vários deuses. Ao mesmo tempo, esta castração foi um modo de dar limites à cópula entre o Céu (que é o mesmo que Urano) e a Terra (instigado por esta):

“Cronos interfere na fecundação da Terra pelo Céu, pondo limite a essa fase em que os seres divinos (e também os humanos?) nascem diretamente do seio da Terra fecundada pelos sêmenes celestes. Cronos representa uma forma de inteligência sinuosa, que age obliquamente, e, pondo-se de tocaia, surpreende e fere seu pai, o Céu, enquanto ele se entregava inadvertido e desenfreado a sua atividade que, intensa e puramente vital, não

---

<sup>125</sup> Hesíodo, 1986, p.134-5.

conhecia regras nem a reflexão sobre conveniências e conseqüências. O ardil tramado pela Terra faz confrontarem-se a intensa e irrefletida vitalidade do Céu e flexuoso pensamento de Cronos.”<sup>126</sup>

Há portanto a imposição de um limite ao pai, seguida de uma pletora: um gesto de cortar que permite o nascimento. É o que vai de certo modo acontecer com Cara-de-Bronze: o fazendeiro de algum modo “castra” seu pai ao atirar nele, que já devia exercer uma função excessivamente castradora sobre ele (pois que pai é esse que dá tiros no próprio filho?). Impõe dessa maneira um limite, que lhe permite um renascimento, num lugar onde vai exercer por um bom tempo seu dom de pletora (pois o Urubuquaquá é uma terra em que tudo é “gozo forte, o verdejante”<sup>127</sup>).

Só que o renascimento é feito de sofrimento, pois o abandono de sua terra de origem significa tanto abandono de sua noiva amada como o sentimento de culpa pela morte do pai (e este sentimento prolonga a castração do Saturnino pai sobre o Saturnino Filho, impedindo que o dom de superabundância deste atue sobre si mesmo). É desse modo que o fazendeiro transforma-se numa espécie de busto de bronze, numa estátua, num cemitério, vítima de suas perdas (da terra de origem, do pai e da noiva).

É nessa dedicação à perda, sobretudo da noiva, que nasce seu luto irresolvido. Ele mantém-se afetivamente empenhado com exclusividade à amante do passado, transformando-a quase num ideal de amor, e pede para o Grivo trazer-lhe as memórias dela e do mundo que lhe serviu de cenário. O Urubuquaquá já não lhe lembra o objeto de amor pranteado, e o vaqueiro poeta deve trazer em forma de palavra o espaço e o tempo perdidos. Ao final, o casamento em aberto do fazendeiro vai se costurar na rede poética (com “varandas de labirinto”<sup>128</sup>) que o Grivo vai lhe oferecer, e o trabalho de luto possivelmente chega ao fim (pois o vaqueiro realiza vicariamente a união que o fazendeiro não realizou, como veremos).

---

<sup>126</sup> É o que diz Jaa Torrano, na introdução da *Teogonia* (Hesíodo, 1986, p. 66).

<sup>127</sup> *NUNP*: 79.

<sup>128</sup> *NUNP*: 135.

Antes desse final, que certa forma resolve os conflitos que vimos na vida do fazendeiro, é interessante notar como o mito fundador desse melancólico personagem, o mito de Saturno, aparece espelhado. No tiroteio entre o Saturnino pai e o Saturnino Filho (o nome deles já é um espelho), nós vemos em ação uma dupla castração: o pai castra o filho e o filho castra o pai. Nessa dupla castração, é possível ver encenado aquilo que José Antonio Pasta identificou como uma constante na literatura brasileira: a luta de morte<sup>129</sup>.

A luta de morte, segundo o crítico, remete ao regime de formação supressiva que caracteriza nossa literatura e sociedade. Nessas cenas, há uma contradição insolúvel entre o mesmo e o outro que torna visível como a alteridade pode ser reconhecida e negada no Brasil<sup>130</sup>. Isso é verificável nos livros de vários autores, e em muitos momentos da obra de Guimarães Rosa: no *Grande sertão: veredas*, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, entre outros.

De nossa parte, podemos acrescentar que no final de “Cara-de-Bronze” há uma espécie de reparação da luta de morte entre os dois Saturninos. Uma reparação que ocorre sem as ambigüidades da que lemos em “O recado do morro”, e que talvez aponte para uma possível superação – pelo crivo da poesia – da balança nunca superada entre o mesmo e outro.

## O nome

Desde a baixa Idade Média, quase todos os que se dedicaram ao estudo da *atra bilis* tinham como certo que ela possuía uma forte ligação com o planeta Saturno. Este planeta era considerado o “senhor da melancolia” e chamar uma pessoa de *melancólica*, *atrabiliária* ou *saturnina* era qualificá-la da mesma

---

<sup>129</sup> J. A. Pasta, 1999, p.61-70.

<sup>130</sup> “No Brasil, o outro é da ordem da iminência” (J. A. Pasta, 1999, p.68).

maneira<sup>131</sup>. O que – no que concerne à análise e interpretação do conto - é mais uma evidência de que Cara-de-Bronze tem a *facies nigra*: como já sublinhamos, seu nome de batismo é Segisberto *Saturnino* Jeia Velho, Filho. Mas a importância deste sobrenome ultrapassa a confirmação da relação entre o fazendeiro e a melancolia. Novamente vamos glosar o caminho de Klibansky, Panofsky e Saxl, para verificar se a história do “senhor da melancolia” aprofunda nossa exegese do conto.

A história de Saturno começa na mitologia e passa pela astrofísica, a astrologia, a filosofia e a teologia. Seu início está em Kronos, um deus venerado entre os gregos antes da época clássica, sobre o qual não existem dados de como começou a ser cultuado. Independente dessa imprecisão de base, até onde é possível remontar sua história, Kronos sempre aparece como um deus de duas caras (como a ambivalente melancolia, que é veneno e remédio).

Uma das feições dessa divindade é positiva: Kronos é o deus da agricultura, o senhor da Idade de Ouro e da ilha dos Bem-Aventurados (o que já o associa com Cara-de-Bronze, que também tem atenção especial para a agricultura e é senhor num lugar paradisíaco). Além disso, é o pai dos deuses e dos homens, ou seja, está na origem de tudo (é velho como o sobrenome Velho do fazendeiro). O próprio Platão, algumas dezenas de anos depois, descreveria-o dessa maneira benéfica nas *Leis*.

A outra face é negativa: Kronos é um deus triste, habitante solitário da fronteira da terra e do mar, senhor das divindades dos subterrâneos, deus da morte e dos mortos, prisioneiro no Tártaro. Toda uma sombra se abateu sobre Kronos pois ele castrou seu pai, devorou seus filhos, e foi castrado por Gea.

Novamente, muitas semelhanças. Primeiro, na vida solitária num quarto escuro (seu Tártaro particular). Segundo, na situação que o forçou ao exílio: o “assassinato” do pai (equivalente da castração do pai mítico). Terceiro, na sua própria “castração”, já que ele - como lembra um vaqueiro - “não quis filhos”, e

---

<sup>131</sup> Robert Burton, um dos autores mais lidos no século XVII sobre o tema, é quem chama Saturno de “Lord of Melancholy”, na parte introdutória de *The anatomy of melancholy* (BURTON, 2001, p. 7)



passou a vida melancolicamente desertificado. Por fim, no sobrenome *Jéia* (que sertaniza Gea).

Mais tarde na história, fundiram Kronos (filho de Urano) com Cronos (deus do tempo), e ainda com Saturno, deus romano dos campos e das colheitas. Essas misturas deram novas qualidades a Kronos (ele ganhou as características de Cronos e Saturno), mas isso não alterou seu caráter mitológico (sobretudo o fato de ser um deus de contrários). A grande mudança veio quando Kronos-Cronos-Saturno foi identificado essencialmente com o planeta Saturno (que é o mesmo planeta que nomeamos assim hoje, mas que originalmente não tinha relação com o deus dos campos e das colheitas). A partir desse momento, estabeleceu-se um nexo entre o que acontecia na Terra e em Saturno, abrindo caminho para uma leitura mitológica da astrofísica e para o enraizamento de uma concepção astrológica do mundo (estamos novamente no terreno das semelhanças que vimos acima pelo crivo benjaminiano)<sup>132</sup>.

Os planetas eram cultuados como divindades pelos gregos antigos. Antes do período clássico, eles só conheciam dois planetas (relacionados ao nascer e ao pôr do Sol). Foi só com a influência dos babilônios que esse número mudou para cinco.

O sombrio planeta Nimib, nomeado assim pelos babilônios, foi identificado pelos gregos mais antigos com Kronos. Desse modo, o planeta passou a portar características que se assemelhavam ao deus (por exemplo, sua lenta revolução foi associada à velhice).

Algum tempo depois, no período clássico, os gregos quiseram cientificar sua doutrina planetária. No começo do período alexandrino, a qualidade “fria” do planeta, que seria dada por sua grande distância do Sol, ganhou relevo, e passou a ser associada com o frio da terra. Esta leitura com vontade científica, entretanto, não respondeu à busca pelo “quem das coisas” do homem da época, e isto abriu o caminho para a astrologia.

A astrologia também chegou à Grécia pelos babilônios. No entanto, foi Beroso, um caldeu nascido por volta de 350-40 a.C., quem a resumiu. Ele foi

---

<sup>132</sup> W. Benjamin, 1985, p.108-13.

sacerdote na Babilônia e escreveu um tratado sobre astrologia e astronomia, a *Babyloniaca*, que foi a fonte mais importante daqueles que se dedicaram ao assunto no Império tardio.

O fundamento principal da doutrina astrológica é a dependência dos homens e das coisas na terra da influência dos astros (Rosa declaradamente tirou proveito literário dessa ligação, como já vimos). Até onde é possível restituir, essa influência desde sempre podia ser boa ou má, dependendo do planeta que a irradiasse. No século I a.C., é certo que Saturno era considerado maléfico, e desgraçava os que nasciam sob seu governo. É o que se depreende, por exemplo, dos versos de Manilo, uma das referências mais antigas que possuímos da astrologia, que lembravam como Saturno foi impedido de permanecer junto aos deuses (foi destronado no Olimpo) e tinha que reger o universo na parte mais baixa da terra (o Hades): via tudo, portanto, da perspectiva contrária (o que explicaria sua influência ao revés).

Os versos de Manilo revelam um interesse na mitologia e na influência astral na medida em que elas explicam o “quem das coisas”. Desse ângulo, ele retira conclusões como a de que Saturno tinha em suas mãos o destino de todos os pais e anciões (como o de Cara-de-Bronze, Saturnino Velho Filho traçado por um Saturnino Velho pai), entre outras.

Mas a caracterização astrológica de Saturno mais bem sucedida da Antigüidade possivelmente é a de Vettius Valens. Segundo ele, há um extenso número de seres humanos e coisas sob o governo deste planeta. Algumas dessas influências seriam relacionadas, por exemplo, com a vida familiar de Kronos (destaco algumas que tem ligação com o conto, como o celibato, a carência de filhos, o abandono da prole, a orfandade, a violência e a malevolência). Outras, com seu confinamento no Tártaro (como a tristeza, a preocupação e o exílio). E, ainda outras, com episódios menos destacados de sua vida: segundo Valens, Saturno patrocina viajantes (como Cara-de-Bronze fez com o Grivo), e isto origina-se de sua viagem ao Lácio (em latim, Latium), região hoje situada na Itália, e cujo nome já soa como idioma (num curioso jogo entre lugar e palavra, que tanto vai importar ao personagem Grivo).

Como se vê pelos poucos exemplos, Manilo e Valens interpretam Saturno pelo que ele importa no plano terrestre, reforçado a idéia – astrológica ou não - de que o “quem das coisas” depende de outros planetas. Suas caracterizações engrossam uma extensa tradição de leitura das correspondências entre o planeta Saturno e a Terra, que vai colher leituras importantes também na história da filosofia, em especial entre os neoplatônicos, no século V<sup>133</sup>.

No neoplatonismo, há uma interessante concepção da relação entre os planetas e as coisas, desvinculada da astrologia e de idéias de predestinação astral, mas marcada por uma leitura mística da obra de Platão<sup>134</sup>. Na sua ótica, o universo seria ordenado em séries verticais. No cume, teríamos o Uno, o ser último e primeiro, cujo conhecimento só seria acessível pelo êxtase religioso; embaixo, o mundo terrestre, onde vivemos. Os planetas estariam entre um e outro, e por eles seria possível ver a estrutura do Uno num grau abaixo. Nessa perspectiva, o que houvesse de saturnino no plano terrestre seria o Todo sob a forma de Saturno, e isso não era visto com maus olhos (e explica, para nós, o duplo compromisso saturnino com o limite e o todo, que é uma definição do seu caráter).

Para os neoplatônicos, o real é feito do Uno, da Inteligência e da Alma (os dois últimos derivados do primeiro). Kronos seria a Inteligência e estaria à frente de Zeus, que seria a Alma. Essa interpretação positiva do planeta – decorrente, no plano astrofísico, de Saturno ficar no lugar mais alto do céu; no plano mítico, de Kronos ser o pai de todos os deuses; no plano filosófico, deste deus ter uma

---

<sup>133</sup> O neoplatonismo é uma corrente filosófica que vai desde o século III ao V. Klibansky, Panofsky e Saxl citam Proclo e Iâmbico, autores do V.

<sup>134</sup> Nunca é demais lembrar que a epígrafe de *NUNP* é de Plotino, o filósofo mais célebre dos neoplatônicos. Vale revê-la: “O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram uma solidez semelhante à sua” (NUNP:7). Na sua biblioteca, Guimarães Rosa tinha pelo menos quatro livros de Platão e dois de Plotino (S. F. Sperber, 1976, p.190-1).

valoração favorável feita pelo próprio Platão - invertia as características míticas anteriores, e certas passagens, como a dos filhos devorados, passavam a ser vistas pelo crivo de que a Inteligência mantém a Alma dentro de si (ou seja, abandonando a visada literal da cena original).

Quando a Academia, que foi fundada por Platão, foi fechada em 529, os filósofos influenciados por seu pensamento foram para o Oriente, e ali foram uma das fontes do pensamento árabe. O mesmo ocorreu com a astrologia e muito do conhecimento grego, cuja matéria foi copiada e sistematizada fora do Ocidente.

Os escritores árabes do século IX foram os responsáveis por relacionarem Saturno e a melancolia: entre eles, com destaque, Alcabitius, que estabeleceu uma ligação inequívoca entre os planetas e os humores (que poderia ter sido feita na Antigüidade, mas não foi). A partir daí, a relação entre os dois fatores vira doutrina firme.

Vale citar extensamente um dos precursores mais imediatos de Alcabitius, o também árabe Abu Ma'Sār, cuja descrição de Saturno sintetiza muito do que vimos até aqui (às vezes contraditoriamente, por conta da diversidade de origem do material reunido), e que poderia em parte cair bem como uma descrição de Cara-de-Bronze (novamente, vou usar o itálico para destacar o fundamental para o personagem):

“En cuanto a Saturno, su naturaleza es fría, *seca, amarga, negra, oscura, violenta* y áspera. A veces también es frío, húmedo, pesado y de viento hediondo. Come mucho y es *sincero en la amistad. Preside las obras de* humedad, *ganadería y agricultura; los propietarios de tierras, obras de construcción de haciendas,* lagos y rios; la medición de las cosas, *la división de las haciendas, tierras e mucha propiedad y las haciendas con sus riquezas; la avaricia* y la indigencia; los domicilios, los viajes por mar y *las estancias largas en el extranjero; los viajes lejanos y malos; la ceguera,* la corrupción, *el odio, el dolo, la astucia,* el fraude, la deslealtad, *la nocividad (o daño); el retiro al interior de*

*uno mismo; la soledad y la insociabilidad; la ostentación, el afán de poder, el orgullo, la altivez y la jactancia; aquellos que esclavizan a los hombres y mandan, así como todas las acciones de maldad, fuerza, tiranía y ira; los luchadores [?]; la esclavitud, el encarcelamiento, el secuestro, el cautiverio, el habla honesta, la cautela, la reflexión, el entendimiento, el ensayo, la meditación... el mucho pensar, la aversión al habla y a la importunidad, la persistencia en un rumbo. Muchas pocas veces se encoleriza, pero cuando se encoleriza no es dueño de si; no desea bien a nadie; rige también a los ancianos y las personas displicentes; el miedo; los reveses da fortuna, los cuidados, los accesos de tristeza, la escritura, la confusión,... la aflicción, la vida penosa, los apuros, la perdida, las muertes, las herencias, los cantos fúnebres y la orfandad; las cosas viejas, abuelos, padres, hermanos mayores, sirvientes, lacayos, mendigos y personas cuya atención requieren las mujeres [?]; los cubiertos de oprobio, ladrones, sepultureros, ladrones de cadáveres, curtidores y los que cuentan cosas; la magia y los rebeldes; la gente de baja cuna y los eunucos; el largo reflexionar y poco hablar, los secretos, y es así que nadie sabe lo que hay in él ni él lo muestra, aunque conoce toda ocasión oscura. Rige la autodestrucción y las cosas de hastío.*<sup>135</sup>

A astrologia árabe chegou ao Ocidente em traduções no século XII. A partir daí surgiu uma astrologia profissional ocidental que passou a ter grande influência sobre as idéias que as pessoas que tinham dos astros, estudiosas ou não. Esse tipo de visão dos astros fez geralmente com que a figura malévola de Saturno sobrepujasse as demais interpretações, e o mais elevado dos planetas seguiu sendo visto como má influência.

---

<sup>135</sup> Apud Klibansky, Panofsky e Saxl, 1991, p.142.

Mas, entre os astrólogos, houve quem fosse influenciado pela valoração positiva neoplatônica, como Macróbio<sup>136</sup>. Ele retomou a idéia da relação entre Kronos e a Inteligência para fazer uma releitura da doutrina platônica da viagem da alma. Segundo ele, a alma teria sido ofuscada por uma bebida (como as águas do Léteo, o rio do esquecimento), e teria descido do firmamento para os planetas, tomando características deles nessa viagem. Portanto, quando a alma passa por Saturno, adquire a faculdade do pensamento racional e o entendimento; no Sol, a faculdade de sentir e imaginar; em Mercúrio, a faculdade de anunciar e interpretar o que existe, assim por diante (Grivo, de natureza mercurial, é quem anuncia e interpreta aquilo que o Velho poderia ter esquecido em águas léteas).

A encarnação da alma no mundo material era assim uma viagem. Uma viagem que só poderia ser boa, na visão neoplatônica. E que trazia, nesse caminho, o dom de Saturno.

Essa valoração positiva não anulou a ambivalência original de Kronos. Aliás, foi entre as possibilidades de mãos duplas que a analogia entre Saturno e a melancolia ganhou força: ambas podiam resultar em genialidade ou loucura, em dom divino ou destino malfadado. No Renascimento, o pensador florentino Marsilio Ficino retomou a via de mão dupla do *Problema XXX, 1*, e tentou uni-la com Platão e Plotino. Ele próprio um melancólico, desenvolveu uma doutrina que teve ampla repercussão em alguns países da Europa (e chegou a ser um dos fundamentos de Walter Benjamin na matéria). Numa passagem célebre, disse:

“[Aristóteles confirmou no *Problema XXX,1*] a noção platônica expressa em *De scientia* de que os mais inteligentes são propensos ao furor e à loucura. Demócrito também diz que ninguém pode ser intelectualmente de exceção, exceto aqueles que estão profundamente tomados por algum tipo de loucura. Platão, no *Fedro*, parece aprovar isso, dizendo que sem loucura bate-se na porta da poesia em vão. Mesmo se ele quisesse dar a

---

<sup>136</sup> Guimarães Rosa tinha pelo menos dois livros de Macróbio na sua biblioteca (S. F. Sperber, 1976, p.183).

entender aqui furor divino, todavia, de acordo com os médicos, loucura desse tipo só é provocada nos melancólicos”<sup>137</sup>.

É por isso que Rosa, na sua parábase da poesia, reúne Saturno e a melancolia: é sua bagagem ambivalente para enfrentar a viagem da poesia, seu remédio e seu veneno para as dores do mundo. Afinal, ele deve concordar com Marsilio Ficino de que sem melancolia e Saturno “bate-se na porta da poesia em vão”.

### **A crítica saturnina de Heloísa Vilhena de Araújo**

Como estamos vendo, a ambivalência de fundo melancólico e saturnino é uma categoria produtiva para ver o universo de “Cara-de-Bronze”. Ela está no cerne da composição do personagem título e também é mais um sinal da lógica alegórica do conto. Mas como tudo que é ambíguo, pode confundir a visão e deixar-se enganar por um de seus lados.

Heloísa Vilhena de Araújo foi a primeira crítica a tentar desenhar as perspectivas saturnina e melancólica na análise e interpretação do conto<sup>138</sup>. Como vimos, o recado do nome já tinha aparecido em Ana Maria Machado, mas foi ela quem arriscou a colocá-lo em funcionamento.

A referência inicial dessa crítica é a obra de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, que descreve as várias faces míticas do homem. A primeira delas, a Idade de Ouro ou Idade de Saturno, seria formada por uma raça de homens mortais livres de todas as mazelas e dedicados somente à contemplação. Depois dela, viriam as gerações de Prata, de Bronze, dos Heróis e de Ferro, das quais a ensaísta ressalta a de Bronze, isto é, a dos homens que rompem com a vida contemplativa e dedicam-se somente à atividade guerreira.

---

<sup>137</sup> M. Ficino, 2002, p.117 (tradução minha do inglês).

<sup>138</sup> H. V. Araújo, 1992, p.121-135.

Segundo a autora, Cara-de-Bronze pela aparência exterior estaria ligado aos homens de bronze. Seu passado confirmaria: o fato dele ter pensado que matou o pai sinaliza sua disposição guerreira. Só que esta aparência vai ceder no decorrer do conto ao que ele é em essência, isto é, a algo que já lemos no seu sobrenome, Saturnino. Dedicado à contemplação melancólica, Cara-de-Bronze se transforma num homem que busca a Idade de Ouro pela poesia.

A solidão e a meditação de Cara-de-Bronze, diz a ensaísta, deram-lhe o aprendizado de como transformar o mundo terreno em arte. Seu pedido ao Grivo é para que ele lhe traga a matéria para essa conversão, ao mesmo tempo que ensina a ascese ao seu discípulo. Num caso como no outro ocorre uma espécie de morte: deixa-se um tipo de vida e renasce-se em outro. Deixa-se o mundo das “coisas proveitosas” (o mundo material) e ascende-se à Idade de Ouro:

“Por meio de longa solidão e meditação, o Velho aprende e ensina ao Grivo a transformar o mundo da Idade de Ferro em mundo da Idade de Ouro, em *arte*, em *poesia*.”<sup>139</sup>

A melancolia neste ensaio aparece como responsável pela liberação da vida ativa para o conhecimento do divino, para a busca do “quem das coisas” em Deus. Será uma visada de fundo que essa mesma autora vai retomar num segundo ensaio sobre o conto, publicado quatro anos depois.

Em “Sagittarius”, a ensaísta compara “Cara-de-Bronze” com textos de autores citados por Guimarães Rosa em *NUNP*, como Ruysbroeck<sup>140</sup>. Novamente, ela apresenta a capacidade de ascese do fazendeiro como inscrita no componente saturnino de seu nome, mas acrescenta que haveriam dados físicos que poderiam comprová-la, tais como a descrição de suas feições como a de um “grande zebu”. Isso, para ela, seria a cifra de que Cara-de-Bronze teria como fundo a figura do centauro, Sagittarius ou Quíron, famoso pela sabedoria, superior aos demais e – na sua visão - saturnino. Para Araújo, até o que os vaqueiros dizem de contraditório

---

<sup>139</sup> H. V. Araújo, 1992, p.133.

<sup>140</sup> A epígrafe de Ruysbroeck também está no início do *Corpo de baile* (2006, p.6).



sobre o patrão seria sinal da sapiência deste (e de sua essência de Quíron): se eles dizem coisas desencontradas, é porque não conseguem ver à altura do fazendeiro.

Assim, o que o patrão pede ao Grivo não são coisas que qualquer vaqueiro, trabalho ou dinheiro podem dar. Ele precisa de algo que o mundo terreno não pode oferecer: a riqueza espiritual das palavras de Deus. Grivo parte em busca disso: não é à toa que, no caminho, aprende a se desligar das coisas terrenas e a só se preocupar com as celestes. Aquilata seu espírito, passa a viver em Deus, e o traz para o patrão. É sua extrema-unção:

“O Grivo, na verdade, estava transformado, convertido para a vida eterna. É ele, pois, quem traz para o Cara-de-Bronze, com o Verbo, a graça – abençoa-o (...) Traz-lhe a Extrema-Unção (...) Traz-lhe o Cristo.”<sup>141</sup>

O “quem das coisas” de Heloísa Vilhena é Deus. O verbo divino contém todas as coisas e todas as criaturas: é o que Cara-de-Bronze e o Grivo aprendem, segundo sua leitura.

Descontado o pioneirismo dessas críticas, é importante ressaltar alguns equívocos. Primeiro, a autora se refere rapidamente à literatura na órbita de Saturno e da melancolia sem destacar como a caracterização do personagem título atravessou séculos sendo repetida. Preferiu sublinhar aspectos isolados, coerentes com seu horizonte interpretativo, e desprezar toda uma variedade de traços que, como vimos, inscrevem o conto num conjunto de textos muito mais amplo. Segundo, a autora deixa de lado uma dinâmica fundamental no conto, em Saturno e na melancolia: a ambivalência. Ela se apressa em chegar a Deus, cegando-se para o desencantamento inscrito na caracterização do fazendeiro e na forma alegórica do conto. Desse modo, ressalta somente uma das caras daquilo que é essencialmente bifronte, e só encontra seu próprio rosto na face do outro.

---

<sup>141</sup> H. V. Araújo, 1996, p.538.

Se voltarmos à interpretação benjaminiana de toda essa extensa tradição de textos sobre Saturno e a melancolia, talvez possamos chegar a novas conclusões, possivelmente mais adequadas ao conto.

### ***Trauerspiel* no Urubuquaquá: “divertir na diferença semelhante”<sup>142</sup>**

De certo modo, assim como o drama barroco, o conto “Cara-de-Bronze” é uma representação lutuosa e de uma aflição<sup>143</sup>. Essa aflição é de fundo melancólico e saturnino, e estas características podem ajudar a tirar ainda outras conclusões sobre o alcance desse texto, sobretudo se pensarmos no modo como as interpreta Walter Benjamin.

Temos um fazendeiro, proprietário, latifundiário, num dos momentos decisivos da passagem do Brasil rural para o urbano (como vimos, a data da ação do conto é provavelmente a de meados do século XX)<sup>144</sup>. Portanto, estamos diante de um personagem no meio da travessia – no seu caso, melancólica e aflitiva – para o mundo moderno.

Segundo Walter Benjamin, um dos temas mais importantes da alegoria é “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade”<sup>145</sup>. A travessia do mundo sertanejo para o urbano é a passagem do mundo da *experiência* (*Erfahrung*), que diz respeito à tradição, para o da *vivência* (*Erlebnis*), que diz respeito à modernidade. No primeiro, o homem é parte da existência coletiva, e sua visão do mundo tende à significação estável, pois há um

---

<sup>142</sup> *NUNP*: 92.

<sup>143</sup> Drama barroco em alemão é *Trauerspiel*. *Trauer* significa *luto* e *aflição*; *Spiel* quer dizer *representação*, *recitação* e *jogo*. Daí que *Trauerspiel* pode ser visto como uma “representação lutuosa” ou “representação de aflição”. É o que diz O. Matos (1999, p. 23).

<sup>144</sup> Logo nas páginas iniciais do conto, sabemos que Cara-de-Bronze quis vender seu gado (*NUNP*: 83). Sinal dos tempos?

<sup>145</sup> W. Benjamin, 1984, p.246.

“quem das coisas” onde se apoiar<sup>146</sup>. No segundo, o homem não tem mais a experiência da existência coletiva, perde seu centro fixo de referência, e tudo tende à transitoriedade. A modernidade se funda no exílio de toda tradição e no homem em posição problemática diante de um mundo desencantado.

Na visão de Benjamin, o desencantamento do mundo (*Entzauberung des welt*) é o fenômeno da conversão da natureza em abstração<sup>147</sup>. A natureza deixa de ser qualitativa e animada, e passa a ser quantitativa e formalizada. Segundo o filósofo, isto ocorre porque a razão iluminista, para dominar a natureza, acaba por reduzi-la à sua visada, ao princípio de identidade que a regula, e que lhe permite o controle técnico e mecânico do mundo. O mesmo ocorre com o sujeito, que é talhado sob um modelo que o transforma em coisa, isto é, em algo mensurável e formal. O corolário disso todos nós conhecemos, nos quais os homens são coisas, e as coisas são homens, que é o mundo no qual vivemos, em nome da mercadoria. Ou seja, a razão iluminista, ao assumir o papel de organizar e dar coerência ao mundo, não conseguiu anular o sentimento de que a vida é incoerente, pois o progresso da ciência e da técnica não se traduziram em melhoria da humanidade. Pelo contrário, há algo de errado, poderia dizer um melancólico como o personagem de nosso conto, que não deixa de sentir que sofreu uma perda: está privado de um mundo que lhe dava um sentido final, e tenta salvar as coisas transitórias na eternidade, como seria de se esperar numa alegoria (tal como Benjamin a descreve).

A recusa da perda pelo fazendeiro é saturnina e melancólica. De certo modo, ele tenta “salvar”: o mundo encantado (quer um “quem das coisas”, ainda que

---

<sup>146</sup> Guardadas as diferenças, Georg Lukács também fala desse mundo: “Afortunados tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos a serem transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina (...) O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas (...)” (2000, p.25).

<sup>147</sup> A expressão “desencantamento do mundo” é de Max Weber, e é importante para os autores da primeira geração do Instituto para a Pesquisa Social, de Frankfurt (O. Matos, 1998, p.106).

saiba da sua impossibilidade) e a natureza qualitativa e animada (pois seu pedido pela “poesia das paisagens e dos lugares”<sup>148</sup> é o contrário da descrição quantitativa e formalizada da natureza). Tudo isso armado numa forma que nega o sujeito absoluto (uma vez que a possibilidade de sondar por inteiro a experiência aparece como problemática, pelo ponto de vista multifocal e pela variedade dos modos de representação) e a história em linha reta do progresso (já que sua estória pode se dobrar e os personagens se refazerem na pele de outros atores). Ou seja, “Cara-de-Bronze” possui elementos de negação do mundo moderno, tal como este é definido pela razão iluminista, vista pela ótica benjaminiana.

Todos esses aspectos dessa podem ser vistos como sintomas das agruras da modernidade do lado de baixo do Equador, tal como dizem grande parte das interpretações sociológicas, históricas e políticas sobre Guimarães Rosa. Vejamos, por exemplo, o que falou Luiz Roncari numa de suas interpretações sobre o autor:

“O florescimento do indivíduo no sentido moderno do termo (...) era (...) impossibilitado pela própria formação social estratificada e patriarcal, que Guimarães representa com enorme maestria; o que ele faz é aproveitar-se de seus aspectos arcaicos, para usar nas figurações traços míticos e de mentalidades de outras sociedades da Antigüidade, principalmente a grega e a romana.”<sup>149</sup>

O diagnóstico do crítico nesse trecho cabe em “Cara-de-Bronze”, até nos traços míticos: ao lado da passagem difícil para a modernidade, da formação social sertaneja, o mito de Saturno está mais que presente nesse conto, tal como já vimos bastante<sup>150</sup>. Mas o recurso a esse mito não implica em algo negativo, que reforçaria

---

<sup>148</sup> CEB: 93-4.

<sup>149</sup> L. Roncari, 2004, p.171-2.

<sup>150</sup> Nunca é demais lembrar o ensaio crítico fundador dessa visada sobre a obra de Rosa. Refiro-me à análise e interpretação de Antonio Candido sobre o *Grande sertão: veredas*: “Nesta grande obra combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da

o pior da nossa sociedade (que é como uma crítica de matriz sociológica poderia, por exemplo, ver esse tipo de personagem).

O mito de Saturno foi utilizado por Walter Benjamin para fazer uma crítica da modernidade. Segundo ele, a postura saturnina e melancólica diante do mundo moderno pode ter alta voltagem crítica porque estabelece limites ao controle racional do mundo, ao buscar algo que não cabe na bula iluminista (no duplo compromisso dessa postura com o limite e o todo) . O que não quer dizer que a recusa atribuída ao mundo racionalizado seja irracionalista (mesmo que se valha de elementos estranhos à razão<sup>151</sup>): como se sabe, Benjamin utilizou-se da embriaguez, da astrologia, da teologia, para apontar um fundo falso sobre o qual gira a modernidade, que não potencializa aquilo que suprimiu e conservou. Faz, ao seu modo, um aprofundamento da dialética iluminista, seguindo - como julga apropriado - a recomendação hegeliana de que “o verdadeiro é (...) o delírio báquico no qual não há membro que não esteja embriagado (...)”<sup>152</sup>.

Para Benjamin, a faculdade mimética (*mimetischen Vermögen*) é uma das características positivas do homem que foi suprimida e conservada na modernidade sem ser potencializada<sup>153</sup>. Esta faculdade é responsável pela nossa capacidade de captar e produzir semelhanças, e pode ser flagrada, por exemplo, no modo como os antigos viam a astrologia. Hoje, esse dom mimético não desapareceu, mas foi esvaziado, e sobrevive na arte e na linguagem. Ele estabelece correspondências imateriais, extra ou supra-sensíveis (*unsinnlichen Ähnlichkeit*), e é a chave da iluminação profana, no que esta tem de “retorno a um fenômeno de fusão e

---

fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tateante e extravasam sobre o Sertão.” (2002, p. 139).

<sup>151</sup> “(...) toda a obra de Benjamin – sua crítica literária, em sua concepção da cultura, em sua descrição da modernidade – é um constante ‘*playdoyer*’ racionalista.” (S. P. Rouanet, 1989, p.112)

<sup>152</sup> Hegel, 1974, p.32. Sobre a relação entre esse trecho de Hegel e a iluminação profana, sigo O. Matos, 1999, p.53.

<sup>153</sup> W. Benjamin, 1985, p.108-13.

influências, como o parentesco da alma com os astros divinos<sup>154</sup>. É a faculdade mimética que possibilita, *na linguagem*, que a Paris de Baudelaire se conecte com Roma e Cartago, que a *madeleine* de Proust lhe abra o tempo perdido<sup>155</sup>, e que as palavras de um vaqueiro, como o Grivo, possam ser curativas. Uma iluminação, portanto, que pode se dar *na linguagem*, pelo que ela remete às suas origens.

A linguagem, para Benjamin, “não é um sistema convencional de signos”<sup>156</sup>. Uma afirmação singular, que já foi objeto de inúmeros debates, e que lembra o início de *Crátilo*, de Platão, quando Hermógenes comunica ao seu célebre interlocutor o assunto de sua conversa<sup>157</sup>. Como sabemos, nesse diálogo, o filósofo grego expôs duas versões sobre a origem e os fundamentos da linguagem: a do personagem título, que defende a naturalidade dos nomes, e a de Hermógenes, que argumenta a favor do que chamaríamos de arbitrariedade dos signos (com perdão do anacronismo). Benjamin faz dessa oposição, fundante para a filosofia da linguagem, a ambivalência constitutiva da sua concepção da linguagem, mágica e profana.

A dimensão mágica da linguagem estaria ligada ao fato de que teria havido uma língua de origem, isto é, uma língua adâmica que leria os sinais que Deus deixou nas coisas<sup>158</sup>. A dimensão profana estaria nas línguas pós-babélicas, feitas dos estilhaços dessa língua primeira e definidas pela convencionalidade do signo<sup>159</sup>.

---

<sup>154</sup> O. Matos, 1999, p.12.

<sup>155</sup> S. P. Rouanet, 1989, p.85.

<sup>156</sup> W. Benjamin, 1985, p.110.

<sup>157</sup> “Sócrates, o nosso Crátilo sustenta que cada coisa tem por natureza um nome apropriado e que não se trata da denominação que alguns homens convencionaram dar-lhes (...)” (Platão, 2001, p.145).

<sup>158</sup> O filósofo alemão falava numa língua antes de Babel: "A nomeação adamítica está tão longe de ser jogo e arbítrio, que somente nela se confirma a condição paradisíaca, que não precisava lutar contra a dimensão significativa das palavras" (W. Benjamin, 1984, p.59).

<sup>159</sup> Para refrescar a memória, eis o episódio bíblico da perda da língua una, em Babel, na bela tradução de Haroldo de Campos (aqui transcrita sem as convenções

A perda da língua primeira resulta de uma queda, no sentido religioso do termo (de pecado original), e geraria uma tensão estrutural nas línguas, ambivalentes entre seu poder original e a convenção, entre o iluminado e o profano.

Tal teoria da linguagem não seria estranha à poética de Guimarães Rosa, que tinha vontade de chegar à uma dimensão mágica e original da língua:

"Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim - talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a língua que se falava antes de Babel"<sup>160</sup>.

Um exemplo claro dessa busca adâmica está no próprio conto que estudamos, no nome do vaqueiro Moimeichego. Como explica o autor:

"(...) o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa 'eu', o autor)" <sup>161</sup>

---

do poeta para marcar a leitura): "1. Eis toda a terra uma língua-lábio una/ E palavras unas/ 2. E eis no que viajavam para o Oriente/ E se depararam com um vale na terra de Shinar/ 3. E disseram um para o outro vamos/ pô-los os tijolos no fogo e afogueá-los/ E o tijolo para eles foi como a pedra-de-apoio/ e a massa de argila foi para eles argamassa/ 4. E eles disseram vamos/ construamos para nós uma cidade e uma torre/ e seu topo no céu e façamos para nós um nome/ Ao inverso seremos dispersos sobre a face toda da terra/ 5. E baixou Ele-O Nome/ para ver a cidade e a torre/ Que construíam os filhos-constructos do homem/ 6. E disse Ele-O Nome/ um povo uno e uma língua-lábio una para todos/ e isto só o começo do seu afazer/ E agora nada poderá cerceá-los/ no que quer que eles maquinem fazer/ 7. Vamos baixemos/ e lá babelizemos sua língua lábio/ Que não entenda um/ a língua lábio do outro/ 8. E os dispersou Ele-O Nome de lá/ sobre a face toda da terra/ E eles cessaram de construir a cidade/ 9. Por isso chamou-se por nome Babel/ pois lá babelizou Ele-O Nome/ a língua-lábio de toda terra/ E de lá dispersou-os Ele-O Nome/ sobre a face da terra" (2004, p.81-3).

<sup>160</sup> Rosa apud Bolle, 2004, p.408.

O *eu* em quatro línguas, unido num só nome, num só eu, é a materialização da tentativa de encontrar uma palavra adâmica que ultrapasse a superfície diferencial das línguas. A própria função desse personagem dentro da economia narrativa chama atenção para o quanto o vetor adâmico pode ser relevante nessa estória (afinal, são suas perguntas que impulsionam a narrativa). Além disso, se pensarmos que o próprio Rosa identificou-o como máscara de si, podemos reverter a máscara sobre o autor, e descobrir sua identificação com uma feição pré-babélica.

Por outro lado – e isto torna-o mais um exemplar da forma constitutiva de “Cara-de-Bronze” – Moimeichego é um personagem que atualiza o viés alegórico do conto. O *eu* – que aparece no seu nome em quatro línguas – é o que os lingüistas chamam de *dêitico*: um signo que depende do modo como se dá a enunciação. Faz parte de um grupo de palavras – como *ontem, hoje, amanhã, ali, aqui, agora*, entre outras – que designam a circunstância em que a mensagem se atualiza. São signos fundamentais quando nos apropriamos da linguagem: a criança aprende os dêiticos para poder organizar os domínios de si, e do tempo e do espaço. São os dêiticos que conectam o sujeito na língua, e fazem o sentido da mensagem inseparável da sua enunciação.

O *eu* é o último signo estrutural da língua que a criança aprende (ao começar a “embrear” a subjetividade), e o primeiro que o afásico perde. É o dêitico que separa o sujeito de seu outro, o mesmo do outro. No caso de “Cara-de-Bronze” aparece significativamente deslocado: o eu está ali, multiplicado entre as línguas, mas - justamente pela multiplicação – sempre aquém ou além da enunciação, como se a palavra estivesse conectada, não numa situação específica de fala, mas na própria língua adâmica, no próprio código dos códigos.

Moimeichego atualiza assim a forma alegórica, e sintetiza a pluralidade dos modos de representação e a organização multifocal. Seu nome joga com a impossibilidade de se estabelecer o que venha a ser um domínio em que a identidade se constitui, e aponta para um lugar onde ela se dissolve, com a potência

---

<sup>161</sup> CEB: 95.



adâmica que isso possibilita.

O poeta e crítico Pedro Xisto já havia assinalado que a linguagem do escritor mineiro é uma espécie de revisão adâmica da língua: segundo ele, Guimarães Rosa tenta fazer uma volta aos inícios da linguagem, com o homem descobrindo-se a si, aos outros, às coisas, ao mundo<sup>162</sup>. De nossa parte, seguindo o conto que estudamos, podemos acrescentar que essa travessia de volta às origens é feita dentro das margens da sua impossibilidade. Ao menos em “Cara-de-Bronze”, não é possível voltar ao mítico mundo antes de Babel, mas também não é possível aceitar sua perda (o que é muito saturnino, como se pode ver).

Talvez isso fique mais claro se pensarmos como o uso da linguagem pode ter relação com a faculdade mimética. A recusa da perda da língua original e mágica é a recusa da perda da capacidade de estabelecer correspondências imateriais, extra ou supra-sensíveis (*unsinnlichen Ähnlichkeit*) entre o homem e o universo. No sertão sob as agruras da modernidade no lado de baixo do Equador, ainda não se suprimiu o círculo regido pela *lei da semelhança*: tal forma de ver o mundo – que não é potencializada na modernidade – manteve-se residual em alguns lugares, e aparece em alguns personagens de Guimarães Rosa, como o Grivo. O modo como este vaqueiro dá sentido ao mundo tem a ver com um modo de se construir sentido que foi descartado nas operações da razão iluminista.

A língua adâmica que Rosa, a poesia do Grivo e a filosofia de Benjamin procuram é a linguagem potencializada pela faculdade mimética. Nessa perspectiva, o verdadeiro “quem das coisas” é o próprio homem, o homem capaz de lidar com poesia, e com a amplitude de correspondências imateriais, extra ou supra-sensíveis, que ela lhe fornece. É nela que o mito de da língua de Adão pode se atualizar, proporcionando um horizonte de concordância entre os homens, por trás da superfície “babélica”, pois discordante. É nessa chave que podemos redimensionar afirmações polêmicas de Rosa como:

---

<sup>162</sup> P. Xisto, s/d, p.8.

“Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo minha imagem.”<sup>163</sup>

“O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo (...) Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal.”<sup>164</sup>

“(...) o escritor deve ser um alquimista (...) Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão”<sup>165</sup>

O modo de ordenação do mundo operado por essa língua original, pré-babélica e adâmica, é a mesma do alquimista: a *lei da semelhança*. Como explica Foucault, que já vimos antes, ao falar dela:

“Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental (...) O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem.”<sup>166</sup>

Que essa capacidade mantenha-se residual justamente no universo não-letrado, que sabe ler o espírito além da superfície da palavra, é no mínimo uma

---

<sup>163</sup> Entrevista para G. Lorenz (1994, p.49).

<sup>164</sup> Entrevista para G. Lorenz (1994, p.48).

<sup>165</sup> Entrevista para G. Lorenz (1994, p.49)

<sup>166</sup> M. Foucault, 2002, p.24.

ironia de Guimarães Rosa diante das cegueiras da razão iluminista e da competência letrada que a serve. É o modo como o autor mineiro atualizou o potencial crítico que Walter Benjamin e Michel Foucault viram na *lei da semelhança*, quando eles a retomaram para avaliar parte do melhor da arte de seu tempo.

## 4

### O GRIVO

“A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas.” (fala do Grivo)<sup>167</sup>

#### O Grivo e suas duas noivas

A primeira vez que o Grivo aparece no *Corpo de Baile* é em “Campo Geral”, ainda menino. Ele é amigo do pequeno Miguilim:

“Esse menino o Grivo era um pouquinho maior que o Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá para trás no Nhangã (...) Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão (...) O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas (...) O Grivo tossia, muito. Será que ele não tinha medo de morrer?”<sup>168</sup>

Ele aprende a ser vaqueiro com o pai de Miguilim e é com esse ofício que vai trabalhar no Urubuquaquá, uma terra distante da onde nasceu. Diferente de tantos personagens do sertão rosiano, o Grivo não é um jagunço: ele cuida da boiada, enquanto desenvolve seu dom poético. Aos poucos deixa de ser um vaqueiro poeta e torna-se um poeta vaqueiro, numa travessia que vai aparentemente desagradar alguns: houve quem reclamasse que todos mantinham-se “no labóro” enquanto ele ficava “passeando o mundo será”<sup>169</sup>. A reprimenda atualiza ao modo sertanejo o antigo corte entre o mundo do *negotium* e o do *otium*,

---

<sup>167</sup> NUNP: 124.

<sup>168</sup> MM:100.

<sup>169</sup> NUNP: 88.

mas também faz ver que só se pode se ter “uma idéia como o vento”<sup>170</sup> quando se tira a cabeça “para fora do doido rojão das coisas proveitosas”<sup>171</sup>.

Ele se considera “triste, por ofício”<sup>172</sup>: ou seja, diz que para ser um poeta vaqueiro é preciso da tristeza. É alguém que sofreu bastante na vida (“ele era rico de muitos sofrimentos passados”<sup>173</sup>), e por isso já carrega em si – até por “costume”<sup>174</sup> - a matéria triste que converte em diapasão de suas palavras. Mas não é uma tristeza qualquer, mas uma tristeza “azul tarde, água assim”<sup>175</sup>: portanto, um sentimento e um hábito que conjuga o celeste (como o céu azul da tarde) e o profundo (como a água azul do mar). É o que lhe permite enfrentar o mundo (“não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande”<sup>176</sup>), e destacar-se entre todos no ofício de “falar, se sentir, até amolecer as cascas da alma”<sup>177</sup>.

O dom poético do Grivo tem algo de inato, mesmo que tenha sido desenvolvido para chegar ao que Cara-de-Bronze precisava (ele “aprendeu porque já sabia em si, de certo”<sup>178</sup>). Embora para sua poética a tristeza seja uma das principais matérias, o resultado do que ele faz não é necessariamente triste: suas “alegrias inventadas”<sup>179</sup> são um modo de combater os momentos ruins, tanto para ele, como para seu patrão. Nesse sentido, tem a ver com Laudelim Pulgapé, o músico popular de “O recado do morro”, que sabe integrar os elementos dispersos da experiência cotidiana, e plasmar em arte (uma arte com decisivas conseqüências

---

<sup>170</sup> *NUNP*: 107.

<sup>171</sup> *NUNP*: 112.

<sup>172</sup> *NUNP*: 109.

<sup>173</sup> *NUNP*: 110.

<sup>174</sup> *NUNP*: 118.

<sup>175</sup> *NUNP*: 118.

<sup>176</sup> *NUNP*: 118.

<sup>177</sup> *NUNP*: 112.

<sup>178</sup> *NUNP*: 110.

<sup>179</sup> *NUNP*: 127.

para os que tomam contato com ela). Assim como também tem a ver com Miguilim, pelas estórias que este conta, em especial antes de seu melhor amigo morrer<sup>180</sup>.

No dia de sua volta, os vaqueiros acham que ele mudou, “como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver”<sup>181</sup>. Ele concorda com isso, e diz que isso acontece todos os dias, pela manhã. Há nele, portanto, um desprendimento em relação ao que passou, já que todo dia se morre um pouco. Mas também há um apego ao passado: ele é visto por um vaqueiro como uma espécie de devoto da “Nossa Senhora da Saudade”<sup>182</sup>. E define a saudade: como “braço-e-mão do coração”, que às vezes “quer segurar demais em alguma coisa ou pessoa. Mas não se deve de...”<sup>183</sup>. É o que diferencia sua tristeza da melancolia de seu patrão: o Grivo sabe que não se deve “segurar demais em alguma coisa ou pessoa”, ao contrário de Cara-de-Bronze, que se mantém atado ao passado.

É um homem “humildezinho”<sup>184</sup>, “feito feito peruzinho saído do ovo”<sup>185</sup>, “de boa inclinação, sem raposia”<sup>186</sup>. É triste por ser poeta vaqueiro, mas alegre pelo prazer que possui. E sua volta da expedição encomendada pelo Cara-de-Bronze é rica em prazeres: ele se casou, voltou e agora tem um bom lugar para morar. Seguiu ao seu modo o que fala o cantador: “quando um amor vai morrendo/ tem outro amor por chegar”<sup>187</sup>. Um amor novo substitui e condensa o amor perdido, no jogo de substituições e condensações que estrutura o conto, e transforma as figuras do pai, da mulher e do filho, como vimos, em papéis a serem vestidos por mais de um

---

<sup>180</sup> “Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior (...) Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo” (*MM*: 115)

<sup>181</sup> *NUNP*: 132.

<sup>182</sup> *NUNP*: 109.

<sup>183</sup> *NUNP*: 118.

<sup>184</sup> *NUNP*: 109.

<sup>185</sup> *NUNP*: 109.

<sup>186</sup> *NUNP*: 109.

<sup>187</sup> *NUNP*: 113.

personagem, tais como se fossem funções dramáticas de ocasião<sup>188</sup>. É o que permitirá explicar o enigmático parágrafo do conto:

"Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas - é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. **Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores,** sua voz poucos puderam ouvir, a moça dos olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada."<sup>189</sup>

Trata-se da passagem menos decifrável do conto pois, ao mesmo tempo que afirma o que seria o mais importante do universo narrado (a "estória da moça"), não parece ter continuação em momento algum do texto, a não ser que estejamos atentos para o jogo de substituições e condensações. O Grivo foi para terra natal do seu patrão, passou dez meses na região, e lá conheceu uma neta da noiva de Cara-de-Bronze, uma jovem de "toda e muita formosura"<sup>190</sup>. Noivou com esta neta e vicariamente realizou o casamento que seu patrão não pôde fazer (afinal, o vaqueiro juntou-se com aquela "que também é a outra"). São essas duas moças, a ex-noiva do fazendeiro e a noiva do vaqueiro, Inácia Vaz e a Muito Branca-de-todas-as-Cores, o centro mais oculto dessa estória toda, no que ela tem de explícito e implícito. Um centro tão oculto que, até para descobrirmos os nomes das mulheres,

---

<sup>188</sup> Como já falamos, e Cleusa Passos foi a primeira a informar, Cara-de-Bronze de certo modo exerce a função de pai para o Grivo ao longo do conto. Uma relação que vai se inverter quando o fazendeiro pede a benção ao vaqueiro poeta (*NUNP*: 135). Além dele, o vaqueiro Tadeu também exerce a função de pai do Grivo num certo momento, quando este chega até a chamá-lo assim (*NUNP*:134). O papel da esposa será exercido pela ex-noiva de Saturnino e a atual mulher do Grivo, como veremos agora nesse capítulo.

<sup>189</sup> *NUNP*:104.

<sup>190</sup> *NUNP*: 134.

temos que inferir do trecho acima citado<sup>191</sup> e da vontade do Velho mudar o nome da Vereda-do-Sapal para Buriti de Inácia Vaz (um nome que, no Urubuquaquá, “por perto e em longe, léguas que o senhor ande nos Gerais, ou esse rio Urucuia pra baixo e pra riba, nunca ninguém ouviu”<sup>192</sup>).

A “estória da moça” é o núcleo de “Cara-de-Bronze” porque foi em função dela que todas as ações que ocorreram no conto foram desencadeadas. É pela melancolia de querer e não ter sua ex-noiva por perto que o fazendeiro mandou o Grivo visitar os lugares de seu passado, permitindo que o vaqueiro de certa forma o substituísse naquilo que não pôde fazer.

Assim, o casamento proibido e o casamento concedido se consumam num dos trechos decisivos da narrativa (que vamos rever agora):

“[O GRIVO:] Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. (...) Eu disse ao Velho: ... **A noiva tem olhos gázeos...** Ele queria ouvir essas palavras.

(...)

“GRIVO (de repente, começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?’ – perguntou, com muita cordura. Eu disse: ‘Nhor vi.’ Aí, ele quis: - Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?’ E eu disse: ‘É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...’ (**Pausa.**)

**José Proeza** (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

**Adino:** Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

**Mainarte:** Jogou a rede que não tem fios.

GRIVO: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem...

---

<sup>191</sup> *NUNP*: 104.

<sup>192</sup> *NUNP*: 89-90.



**Cicica:** Dislas! Remondiolas...

GRIVO: ... Ele, o Velho, disse, acendido: - 'Eu queria alguém que me abençoasse...' – ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho.

Tadeu: Então, que foi que ele fez, então?

GRIVO: Chorou pranto.”<sup>193</sup>

Essa conversa, em que sabemos o modo como Cara-de-Bronze indiretamente perguntou ao Grivo se ele noivou, e se noivou com a neta de sua ex-noiva, faz coincidir dois casamentos, duas mulheres, duas experiências, numa singular unidade, abençoada pela poesia (“Aí, Zé, opa!”)<sup>194</sup>. É a poesia, em operação de semelhança, que permite redimir o passado pelo presente, num lampejo efêmero.

Num primeiro momento, vemos as duas noivas se condensarem numa só imagem (“a noiva tem olhos gázeos”): duas personagens diferentes tornam-se semelhantes. É uma das sugestões que o Grivo faz ao patrão de que se casou com a neta de sua ex-noiva (pois Cara-de-Bronze “queria ouvir” que ela tinha “olhos gázeos”).

Em seguida, vemos uma multiplicação da imagem da “rede” (“rede de moça noiva”, “rede grande, branca, com varandas de labirinto” e “rede que não tem fios”), que será mais uma sugestão do Grivo de que o casamento proibido se consumou vicariamente no seu casamento.

É interessante lembrar que quando Cara-de-Bronze veio do Norte, ainda jovem, ele trazia uma rede:

“Bem-vir, mal-vir, ele possuía uma rede – não era rede de tupuirana, nem rede de caroá, mas *uma rede grande, de algodão, de varandas*, de punhos tecidos com muito cuidado.”<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> *NUNP*: 135.

<sup>194</sup> Guimarães Rosa explica: “Aí, Zé, ôpa!, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ia, : *a Poesia...*” (CEB: 93).

<sup>195</sup> *NUNP*: 90 (grifo meu).

O trecho grifado já mostra como as duas redes – a que ele trouxe e a que moça noiva recebe – podem ser semelhantes: a primeira é “uma rede branca, de algodão, de varandas”; a segunda, “uma rede grande, branca, com varandas de labirinto”. Será que – ao fugir para o Urubuquaquá – o fazendeiro trouxe a rede que sua noiva ganhara? Possivelmente sim, e essa pode ser uma das razões do seu pranto: ver que a noiva do Grivo recebeu algo semelhante ao que sua ex-noiva recebeu no casamento que não se consumou.

Além disso, é importante notar que ambas as redes são grandes e têm varandas. Segundo o Houaiss, varanda é uma “guarnição rendada ou franjada que se estende nos dois lados das redes de descansar ou dormir”<sup>196</sup>. Para ela ser – poeticamente – de “labirinto”, é que deve ser tecida de tal modo que é possível se perder nos seus fios: é o que aconteceu metaforicamente com o fazendeiro, que não encontrou a saída para seu amor, até que o Grivo o substituiu.

Diante da menção ao “labirinto”, os vaqueiros imediatamente comentam. José Proeza fala “ara”: uma palavra que parece uma interjeição, mas significa “altar”<sup>197</sup> (o que é extremamente significativo para nós, pela sugestão de igreja e matrimônio latentes). Em seguida, ele fala uma definição de poesia: “palavras-cantigas” (isto é, palavras cuja combinação entre som e sentido é fundamental). Juntando os dois momentos da sua fala, e vendo-os no conjunto acima, poderíamos interpretá-la talvez como a indagação (há um ponto de interrogação): *foi buscar a poesia que abençoa o casamento?* Ao que Adino exclama: *a poesia* (“Aí, Zé, opa!”). E o Grivo confirma: “Eu fui...”.

O vaqueiro Mainarte faz então a última definição da rede: “uma rede que não tem fios”. Que rede seria essa? Há uma passagem do *Fausto* de Goethe que pode ser sugestiva para nossa interpretação:

“(...) um só pedal mil fios move,  
Nas lançadeiras que vão e vem,

---

<sup>196</sup> 2001, p.2829.

<sup>197</sup> Dicionário Houaiss, 2001, p.262.

Urde-se os fios despercebidos  
E a trama infinda vai indo além.”<sup>198</sup>

Freud viu nessa passagem sobre “a obra-prima do tecelão” uma analogia com a “fábrica de pensamentos” do inconsciente<sup>199</sup>. Seguindo essa comparação, poderíamos dizer que os pensamentos inconscientes podem formar uma espécie de rede: “uma rede que não tem fios” (para falar como o vaqueiro), feita de “fios despercebidos” e “trama infinda” (para falar como o psicanalista). O que para nós torna-se relevante se lembrarmos que é no nível daquilo que é desconhecido da consciência – ou seja, no inconsciente – que tudo aquilo que falamos sobre a melancolia se dá. É lá que o objeto de amor do fazendeiro se mantém, desertificando o seu eu, e enredando-o numa rede labiríntica, da qual não consegue sair.

O Grivo traz as palavras curativas que vão permitir a saída de Cara-de-Bronze desse labirinto, mesmo que o vaqueiro não saiba por que essas palavras tiveram alguma eficácia. É justamente aí que está um aspecto importante do modo como Guimarães Rosa reescreve o conto moderno (tal como o caracterizamos lá trás, pela lente de Ricardo Piglia): no lugar da surpresa no final, que se situaria exatamente nesse trecho que citamos acima, coloca-se uma revelação que é feita de silêncio.

O único que sabe dar sentido às palavras trazidas pelo Grivo é o fazendeiro: tanto ao vaqueiro que as enuncia, quanto ao leitor, cabem a interpretação. Uma interpretação feita de dados que são subtraídos à superfície da página, a partir de pistas de uma rede labiríntica, mas armadas de uma forma de ordenação do mundo que é potencialmente crítica.

---

<sup>198</sup> Goethe apud S. Freud, 2001, p.282.

<sup>199</sup> S. Freud, 2001, 282.

## O bendito do Grivo segundo o crivo de Benedito

Uma parte dos estudos existentes sobre o conto dedicou-se em detalhe ao Grivo. Ana Maria Machado, por exemplo, deu um alto relevo ao seu percurso no mundo do significante e ao recado de seu nome<sup>200</sup>:

“[O Grivo] (...) não sai à procura do sentido, nem do real, mas da palavra sozinha. Não busca o significado, nem o referente, mas o significante.”<sup>201</sup>

Segundo essa crítica, o nome do vaqueiro exprime sua dupla função de grifo (como na tipografia) e de personagem mitológico (evocado de modo indireto na citação de Dante). Num sentido, deve sublinhar o mundo e sinalizar a “ambigüidade latente no não-grifado”<sup>202</sup>; noutra, ser o “mediador entre a natureza e a cultura, entre o mito e o real, entre o significado e o significante”<sup>203</sup>. É uma interpretação de interesse, que acrescenta novas nuances a tudo que vimos até agora, sobretudo ao ressaltar o caráter mercurial do Grivo (que traz um significante para o qual o fazendeiro saberá dar significado).

Mas o ensaio mais importante cujo eixo interpretativo destaca o vaqueiro, é “A viagem do Grivo”, de Benedito Nunes<sup>204</sup>. Trata-se de uma referência importante para os estudos rosianos em geral, muitas vezes citada, sobretudo porque nesse texto o crítico afirma que “Cara-de-Bronze” sintetiza a concepção de mundo do autor mineiro:

“Tematização do motivo da viagem, estrutura polimórfica, horizonte mítico-lendário, são, pois, os aspectos que fazem desse

---

<sup>200</sup> A. M. Machado, 2003, p 87-98.

<sup>201</sup> A. M. Machado, 2003, p 92.

<sup>202</sup> A. M. Machado, 2003, p.93.

<sup>203</sup> A. M. Machado, 2003, p.93.

<sup>204</sup> B. Nunes, s/d, p.181-195.

conto uma composição exemplar, verdadeira síntese da *concepção-do-mundo* de Guimarães Rosa, onde certas possibilidades extremas de sua técnica de ficcionista se concretizam.<sup>205</sup>

Segundo Nunes, o tema principal do conto é a viagem: um motivo que já esteve presente em outras obras do autor e que é dissecado aqui em múltiplos estratos. Não se trata apenas da viagem do Grivo em seu sentido empírico: trata-se de uma espécie de lógica de base que condiciona cada elemento da composição e que é o centro gravitacional de elementos aparentemente díspares.

A viagem é responsável pela estrutura polimórfica da ficção: para o crítico, a alternância radical de gênero é um dos recursos que faz com que a concepção de mundo como viagem seja internalizada pela forma e um dos alicerces que garantem a convivência de visões habitualmente excludentes da realidade. Como já vimos, o espaço mimetizado no conto ora é apresentado com estatuto realista (o ambiente rural brasileiro), ora mítico (com certa atmosfera de corte medieval, segundo Nunes). O tempo varia do passado ao presente, mas tende a se cristalizar na intemporalidade do mito. Assim, domínios geralmente apresentados como excludentes, o mundo empírico e o mitopoético, convivem lado a lado nessa concepção imantada pela força da viagem. O efeito geral é de que uma epopéia mítica e um relato sagrado são desentranhados do cotidiano da sociedade rural brasileira, amalgamados pela forma da travessia.

De fato, o Grivo é um personagem que carrega muitos arquétipos do sagrado, como a figura do menino mítico (também presente em outras obras de Rosa). Quando viaja, sua travessia se processa ao modo dos livros do Gênesis e do Deuteronômio: ele dá sentido ao mundo nomeando as coisas com o magnetismo do Verbo. Mas só sabemos disso – e isso é fundamental para o crítico – quando ele volta: é a sua recapitulação que fornece os elos para a matéria desordenada da vida comum, pois sua linguagem é capaz de criar unidade. É um personagem, portanto,

---

<sup>205</sup> B. Nunes, s/d, p.182.

que tem uma função mediadora: liga Cara-de-Bronze e mundo, maravilhoso e comum, transitório e eterno sob a força de uma unidade.

O ensaio de Benedito Nunes é um dos que se debruçou mais fundo na tradição literária e filosófica citada no conto, e é por ela que ele vai interpretar os enigmas da narrativa. Segundo o crítico, a noiva que ele traz reúne Beatriz e Helena, personagens de Dante e Goethe, e também a Terra Mãe, a Terra Primordial e a Árvore da Vida. No limite, e principalmente, confunde-se com a Palavra (com maiúscula). É o que permite o salto interpretativo definitivo de Nunes: “o que ao fim o exemplar viajante entrega ao Velho não é a noiva real, finalidade para os vaqueiros comuns, mas a imaginária, feita desses ‘nadas aéreos’, que as palavras são”<sup>206</sup>. O que se entrega é a palavra com amálgama de Palavra: significante enfeitiçado pela potência cósmica da poesia e do mito. É da junção perfeita entre signo e significado, ser e imagem, que se faz a viagem poética do vaqueiro: “a viagem redonda do Grivo (...) é apenas uma passada de Brahma, uma imagem movente do eterno”<sup>207</sup>.

Voltando ao vocabulário que usamos até aqui, o que o crítico faz é ressaltar que haveria um componente *simbólico* estruturando a narrativa<sup>208</sup>. O que é de certo modo verdadeiro: já foi dito que no conto “a alegoria oculta o símbolo”<sup>209</sup>. Mas a questão aqui é que a forma de exposição é alegórica, e por mais que haja um elemento simbólico na fala do Grivo, *este não é legível de todo para o leitor*, somente para o patrão e alguns outros vaqueiros. Há toda uma série de ditos e benditos do Grivo que vão permanecer na obscuridade para quem lê: há uma sombra saturnina que encobre sua visão poética do mundo, e que faz com que sua travessia seja marcada pelo limite, pelo corte, pela interrupção. Por tudo que vimos, o leitor não está diante da unidade ou do eterno, embora talvez Cara-de-Bronze e seus vaqueiros tenham tido um relampejar disso em algum momento.

---

<sup>206</sup> B. Nunes, s/d, p.184.

<sup>207</sup> B. Nunes, s/d, p. 195.

<sup>208</sup> Uma visada que se repete em outros críticos, como a já vista Heloísa Vilhena Araújo, e Suzi Frankl Sperber, entre outros.

<sup>209</sup> J.M. Wisnik, 1998, p. 168.

Assim, se é verdade que “Cara-de-Bronze” sintetiza a concepção do mundo do autor, marcada pela *viagem*, como disse o crítico, deveríamos completar que essa não é estruturada pelo símbolo. Haveria um véu, talvez com “varandas de labirinto”<sup>210</sup>, que impediria a unidade solar, cósmica e totalizante, a que alude Nunes. O que temos - ao menos nessa parábase da poesia - é uma concepção marcada por uma descontinuidade em relação ao mundo, por um recorte que só pode se desfazer num instante de iluminação profana, oculto para o leitor, mas ainda assim apreensível enquanto prática, para quem fisgar o que pode ser uma semelhança supra-sensível.

### A Lua e o silêncio

O vaqueiro Muçapira diz na metade inicial do conto: “Estou escutando o caminhar do gado”<sup>211</sup>. E no final: “Estou escutando a sede do gado”<sup>212</sup>. Primeiro, realiza o que é habitual: escuta o som do caminhar; por fim, o inabitual: escuta o que não se ouve, a sede, e descobre o sentido embutido no silêncio. É a frase que termina a narrativa, e que condensa, na sua diferença com relação à anterior, o que se revela numa iluminação profana, quando esta desliza o registro ordinário do cotidiano. A passagem de uma visada comum do mundo à extraordinária, e profanamente iluminada, já fora anunciada pelo vaqueiro Mainarte, ao dar um exemplo do que o patrão queria deles, quando passou a verificar quem teria a melhor capacidade apreensora:

“Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; - depois aquilo deu um **silenciozim**, dele, dele -: e o que é que o senhor

---

<sup>210</sup> *NUNP*: 135.

<sup>211</sup> *NUNP*: 97.

<sup>212</sup> *NUNP*: 136.

vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes...”<sup>213</sup>

Há um “silenciozim” que extingue o som, mas que é um silêncio carregado de sentido. Ou seja, é um tipo específico de ausência: um vazio que produz uma experiência, tal como a chegada do Grivo, antes de revelar o que se passou entre ele e o patrão, produziu em seus companheiros. Nessa ocasião, havia uma grande expectativa entre os vaqueiros para saber sobre qual teria sido o motivo da viagem. Mas esse não-saber inicial não gerava angústia, e sim preenchia-os:

“Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava – **como boi bebendo muita água em achada vereda**; como o gado se entontece na brotação dos pastos, **na versão da lua**; assim como a grande casa estava repleta de sombrios.”<sup>214</sup>

Temos portanto a imagem do boi repetida ao longo da narrativa (na fala final de Muçapira, na de Mainarte e na experiência dos vaqueiros), associada ao entontecer sinestésico, a um “não-entender”, ao silêncio prenhe de sentido, à *Lua*. Numa bela passagem, Walter Benjamin diz que:

“A luz que flui da Lua, não faz parte da nossa vida diurna. O âmbito que ilumina de maneira imprecisa parece pertencer a uma anti-Terra ou a uma Terra vizinha. Já não é mais aquela Terra que a Lua segue como satélite, mas sim aquela a que ela mesma transformou em satélite. Seu peito amplo, cuja respiração foi o tempo, já não se mexe; finalmente a criação regressa ao ponto de

---

<sup>213</sup> *NUNP*: 92.

<sup>214</sup> *NUNP*: 104 (grifo meu).



partida e pode novamente pôr o véu de viuvez que o dia lhe havia arrebatado.”<sup>215</sup>

O boi e a sede, assemelhados supra-sensivelmente, fundam uma espécie de mundo paralelo – “anti-Terra” ou “Terra vizinha” – feito de um não-entender embriagado, que tira sentido do silêncio e faz descobrir “uma coisa lá dentro” de todos nós. Ao voltar, o Grivo falou bastante: contou de suas dificuldades, das gentes, do Saci, das plantas, e muito mais. Relatou tudo que viu, ouviu e sentiu. Mas o que ficou para os vaqueiros no instante final, e que de certo modo fica também para o leitor, é um certo diapasão na hora de afinar as coisas do mundo, que pode ser flagrado na fala final de Muçapira. Este vaqueiro nunca tinha mostrado uma capacidade poética (ao contrário do próprio Grivo, além de Mainarte, Noró, José Uéua, Fidélis e Sãos, que teriam alguma o dom da poesia, de acordo com a primeira seleção de Cara-de-Bronze). Só que, ao final, conseguiu reverter isso, e passou a escutar a sede do gado, experienciar o não-entender, perceber a “anti-Terra” ou “Terra vizinha” por trás daquela que Terra em que passava seus dias. Tudo isso dentro de uma forma geral que não permite que se estabeleça um *nexus finalis*, isto é, um dia solar e simbólico que resolva a perda constituinte de toda criação. Na fala de Muçapira, a imagem e o som se interpenetram de tal modo que não sobra “a mínima fresta para inserir a pequena moeda que chamamos de ‘sentido’”<sup>216</sup>, causa final ou fim. Voltamos, portanto, ao terreno da experiência estética, das finalidades sem fim, da iluminação profana, dos homens que tomam “a mais terrível de todas as drogas - nós mesmos”<sup>217</sup>.

Alguém poderia lembrar que, feitas as contas, nada disso importa: o mundo pode muito bem passar sem esse tipo de experiência. No entanto, como dizia Sartre,

---

<sup>215</sup> W. Benjamin, 1993, p.138-9.

<sup>216</sup> W. Benjamin, 1985, p.22.

<sup>217</sup> W. Benjamin, 1985, p.33.

“pode passar ainda melhor sem o homem”<sup>218</sup>. Há um laço indissolúvel entre o silêncio na obra de Rosa e o que ainda nos resta de homens no mundo desencantado da razão iluminista. Os iluminados profanos, letrados ou não, que o digam.

---

<sup>218</sup> J. P. Sartre, 1999, p. 218. Uma afirmação que se torna ainda mais impactante se lembrarmos que o próprio Rosa disse que a “missão” do escritor “é o próprio homem”, na entrevista para G. Lorenz (1994, p.27).

## CONCLUSÃO

Ricardo Piglia certa vez observou que a pergunta da literatura seria “O que é um leitor?”<sup>219</sup>. Por isso, segundo ele, existem tantas representações do leitor e também de seu outro: aquele que não lê. Para definir quem lê, é preciso descrever quem não lê, e articular a relação entre os dois. É assim que a literatura estabelece as condições de sua existência, e cada texto passa a ser a resposta para essa pergunta fundamental.

A definição do que venha a ser um leitor, e seu outro, não é estranha à crítica rosiana<sup>220</sup>. Nem poderia ser estranha: o autor trabalhou inúmeras vezes o diálogo entre esses personagens, geralmente para concluir que o não-leitor muitas vezes lê melhor que o leitor<sup>221</sup>. Isso porque a questão rosiana da leitura não passa pela superfície da letra, mas pela capacidade de ler o mundo. Para além da constatação óbvia de que o mundo dos livros do autor é o mundo da linguagem, nunca é demais lembrar que, na sua visada, o mundo também se estrutura como livro, e um livro legível para poucos, geralmente para hiper-letrados e iletrados<sup>222</sup>. Como observou um filósofo atento à questão, para o autor:

---

<sup>219</sup> “A pergunta ‘o que é um leitor?’ é, sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é a condição da sua existência. E a resposta a essa pergunta – para o benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais – é um texto: inquietante, singular, sempre diverso.” (R. Piglia, 2006, p.25)

<sup>220</sup> Por exemplo, B. Prado, 2000, p.173-200.

<sup>221</sup> Por exemplo, em “O recado do morro”.

<sup>222</sup> Esse aparente paradoxo, de contemplar positivamente dois tipos de leitores opostos, é um dos pontos altos de sua invenção, pois projeta uma união utópica entre as potencialidades da mais alta erudição e de um universo que sabe ler por semelhanças supra-sensíveis.

“O mundo é um livro e nele está depositada, anterior a toda escrita, uma Escritura primordial que é preciso dizer novamente.”<sup>223</sup>

Tal idéia do mundo como livro certamente não é estranha para nós, por tudo que vimos até aqui: ela está no centro da idéia de uma língua antes de Babel e da articulação do mundo pela via da semelhança supra-sensível. O que talvez ainda não tenhamos visto com detalhe é a sua articulação com a figura do leitor, que é um ponto fundamental para indicar o que pode ser a literatura de João Guimarães Rosa, vista a partir da narrativa que elegemos nesse ensaio.

“Cara-de-Bronze” é um conto repleto de leitores: desde os personagens principais até os coadjuvantes (como Muçapira, por exemplo, que aprende a ler), todos parecem ser altamente capazes de ler o mundo. No entanto, possui dois leitores principais: o patrão e o Grivo.

Segisberto Filho é o leitor da sala fechada, que não pode sair mais para o mundo. É um leitor que tem traços da nossa vivência na modernidade, pois seu universo é descontínuo, alegórico e saturnino. Trata-se de um personagem, portanto, cujas condições de leitura tem a ver com o ambiente urbano onde o conto foi publicado, e que é onde vivemos. O seu livro – o livro que o fazendeiro lê - será o Grivo (é no mínimo curioso notar que *Grivo* e *livro* são palavras feitas praticamente da mesmas letras, com sonoridade parecida). Mas o livro do Grivo que chega até nós leitores será filtrado pelo crivo do patrão: afinal, como dissemos, há uma homologia entre o caráter saturnino de Saturnino e o caráter saturnino da forma do conto.

O Grivo é o leitor viajante: o que ele lê, passa a carregar de um lugar para o outro, mensageiro e mercurial. Seu modo de leitura é o da semelhança, num mundo onde a experiência ainda é possível. É um personagem com tendência ao símbolo (tal como vimos essa palavra) e à plenitude solar (afinal, o Sol é o ponto oposto de Saturno, dentro da economia da influência planetária que rastreamos atrás).

---

<sup>223</sup> B. Prado, 2000, p.198.

Se a pergunta da literatura – como disse Piglia - é a de saber quem é o leitor, o que temos aqui – ainda que metaforicamente - é dois leitores: 1) um melancólico, que ecoa nossa vivência moderna, e que pede para que alguém – um livro, um Grivo - realize aquilo que não podemos realizar; 2) um poeta, que remete ao que nossa modernidade suprimiu, e que sabe ler como nós já não sabemos mais. Entre um e outro estabelece-se a condição da literatura de João Guimarães Rosa: a vontade de extrair sentido do silêncio, sem excluir o silêncio.

Mais de uma vez a crítica se debruçou sobre os textos de Rosa para estabelecer sua relação com a literatura de cavalaria<sup>224</sup>. No entanto, uma única vez, salvo engano, notou como o autor mineiro percorria o espaço dessa literatura numa direção completamente oposta<sup>225</sup>. E tomou D. Quixote como exemplo desse itinerário oposto da ficção de cavalaria, ao dizer que o “cavaleiro de triste figura” vaga por:

“(...) um mundo doravante mudo, em busca dos signos e das semelhanças codificados no universo da cavalaria e garantidos pela *epistémé* do Renascimento. Mas o seu itinerário nada mais faz que demonstrar que o velho parentesco entre a linguagem e o mundo foi rompido e o que era sabedoria transformou-se – no interior do universo da representação, das identidades e das diferenças - em *loucura e delírio*.”<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> A referência principal é o ensaio sobre o *Grande sertão: veredas*, de Antonio Candido (1964, p.119-140). Mas também houve quem utilizou a literatura de cavalaria para ver “Cara-de-Bronze”, como Benedito Nunes, entre outros, salientando o parentesco entre o personagem título e o Rei Artur.

<sup>225</sup> B. Prado, 2000, p. 198-9.

<sup>226</sup> B. Prado, 2000, p.199.

O que falha no universo de D. Quixote é que a semelhança deixou de desempenhar “um papel construtor no saber da cultura ocidental”<sup>227</sup>, como era até o século XVI. E ver o mundo por semelhança tornou-se sinônimo de loucura e delírio (basta imaginar como um iluminista radical avaliaria os textos sobre a influência dos planetas que citamos nos capítulos anteriores, para se ter idéia do quanto a semelhança é desprezada hoje).

Só que o caminho da literatura rosiana em geral é oposto ao de D. Quixote. Guimarães Rosa sabe que os leitores de exceção – isto é, aqueles que sabem *ler*, em sentido amplo, o mundo – não descuidam de ver as coisas pela lei da semelhança. Eles não temem a mudez, mas mudam seu sentido: ao mundo silenciador do Iluminismo, contrapõem um outro silêncio, feito da palavra em estado de enigma. O resultado final não é a loucura ou o delírio quixotesco, mas um instante de salvação na forma de uma iluminação profana: é isso que os bons contos modernos fazem, quando seu predomínio da estória implícita sobre a explícita é bem urdido.

Que o Grivo seja “o menino das palavras sozinhas”<sup>228</sup>, e que tudo se passe pelo filtro da melancolia saturnina, são indícios do quanto nossa leitura é marcada pela perda, e de como esse “assunto de silêncios”<sup>229</sup> é um trabalho de luto difícil de realizar. Existe algo silenciado – suprimido e conservado - no nosso itinerário de leitores, que poderia talvez nos abrir o livro do mundo. Por enquanto, o único caminho desse livro do mundo é a literatura: nós, leitores de sala fechada, melancolicamente sabemos disso.

---

<sup>227</sup> M. Foucault, 1999, p.23. Citamos aqui o filósofo francês, por fazer parte da argumentação de Bento Prado, mas para falar de *semelhança*, poderíamos também citar Walter Benjamin (1985, p.21-35). Ambos estão falando do mundo antes da idéia de *representação*.

<sup>228</sup> *MM*:100.

<sup>229</sup> A expressão “assunto de silêncios” está em NUNP: 87. É usada pelo cozinheiro para falar que sabe dos motivos que levaram o Grivo ao norte, mas não pode dizer.

Resta-nos saber por quanto tempo esse silêncio ainda vai falar com alguém, e se “divertir na diferença semelhante”<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> *NUNP*: 92.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. Bergson. In: História da filosofia – volume XII. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 7-32.

ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.193-208.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas - crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.269-273.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, s/d.

ALMEIDA, Jorge de. Hermetismo e alienação. In: MAGMA, n.1. São Paulo: DTLLC/FFLCH/USP, 1994, p.41-50.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia - o problema XXX, 1**. Rio de



Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARRIGUCCI, Davi. **Humildade, Paixão e Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa). In: **América latina: palavra, literatura, cultura**. São Paulo: Memorial da América Latina, sem data.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva: 2002.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAILLY, M. A. **Abrégé du dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 1901.

BARTHES, Roland. Ensaio Críticos. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II. Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988, p.10-32.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997, p.428-434.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2003.

BURCKHARDT, Titus. **Introduction aux doctrines ésotériques d'islam**. Paris: Dervy, 1996.

BURTON, Robert. **The anatomy of melancholy**. New York: The New York Review of Books, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Babel. **Éden**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.69-99.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1964, p.119-140.

CARVALHO, Olavo de. **Astros e símbolos**. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1985.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.147-179.

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, E. F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FICINO, Marsilio. **Three books on life**. Arizona: Arizona State University, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRAGASSO, Lucas. Crítica y melancolia. **Sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Alianza Editorial e Goethe Institut, s/d, p.123-136.

FREUD, Sigmund. O trabalho dos sonhos. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p.276-491.

FREUD, Sigmund. The theme of the three caskets. In: **Art and literature**. New York: Penguin Books, 1985, p.233-247.

FREUD, Sigmund. The 'uncanny'. In: **Art and literature**. New York: Penguin Books, 1985, p.335-376.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: NOVOS ESTUDOS CEBRAP, vol.32, 1992, pp.128-142.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Formas do Falso**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Do lado de cá. In: **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1998, p.37-40.

GINZBURG, Jaime. A melancolia em *A terceira margem do rio*. IN: VEREDAS DE ROSA. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

GINZBURG, Jaime. Conceito de melancolia. In: REVISTA DA ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, v.20. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2001, pp.102-116.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. In: REVISTA DE LETRAS, vol.43. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003, pp.57-70.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira após Auschwitz. In: ALEA, v.3, n.2. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001, p.117-126.

GINZBURG, Jaime. Notas sobre tradição e modernidade em contos de Guimarães Rosa. In: **Modernidades e pós-modernidades 2**. Vitória: Flor e Cultura, 2003, p.90-148.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2002.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.

HANSEN, J. A. o O. São Paulo: Hedra, 2000.

HEGEL. Prefácio da *Fenomenologia do Espírito*. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1974, p.11-45.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.

HOLANDA, Sívio Augusto de Oliveira. **A aragem dos acasos: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa**. Tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

JAPIAUSSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

JOLLES, André. **Las formas simples**. Santiago do Chile: Editorial Universitária, 1972.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. & SAXL, F. **Saturno y la melancolia**. Madrid:

Alianza Editorial, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro. Depressão e Melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KULENKAMPPFF, Jens. A chave da crítica do gosto. In: STUDIA KANTIANA, vol.3, n.1, São Paulo: Sociedade Kant Brasileira, 2001, p.7-28.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LAGES, Susana Kampff. **Saudade em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LEBRUN, Gérard. A terceira crítica ou a teologia reencontrada. **Sobre Kant**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993, p.69-92.

LECLAIRE, Serge. **Psicanalisar**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2004.

LOPARIC, Zeljko. Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos. In: STUDIA KANTIANA, vol.3, n.1, São Paulo: Sociedade Kant Brasileira, 2001, p.49-90.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**, vol.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. Melancolia e saudade. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia da Letras, p.16-30.

LOURENÇO, Eduardo. Da saudade como melancolia feliz. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia da Letras, p.31-34.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2003.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1985, p.70-8.

MATOS, Olgária. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

MATOS, Olgária. Céu de Capricórnio e tristeza do Brasil. In: NOVAES, Adauto. **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.439-452.

MATOS, Olgária. **História viajante: notações filosóficas**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MATOS, Olgária. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MATOS, Olgária. **Vestígios: escritos de filosofia e crítica social**. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MILLER, Jacques-Alain. **Lacan elucidado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

MOURÃO, Rui. Processo de linguagem, processo do homem. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**, vol.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.166-172.

NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PANOFSKY, E. Reorientation in the graphic arts; the culmination of engraving, 1507/11-1514. **The life and art of Albrecht Dürer**. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p.132-171.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Os roteiros do *Corpo de Baile*: travessias do sertão e do devaneio. In: SCRIPTA, v.5, n.10. Belo Horizonte, PUC Minas, 2002, p.78-98.

PASTA JÚNIOR, J.A. O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil. In: NOVOS ESTUDOS CEBRAP, n.55. São Paulo: Cebrap, 1999, p.61-70.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo. In: **La casa de la presencia: poesia e historia**. México: Fondo de Cultura Económica, sem data, p.327-484.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.111-126.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminiuras, 1994.



PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. Crátilo. In: **Teeteto - Crátilo**. Belém: EDUFPA, 2001.

PRADO JÚNIOR, Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. **Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.173-200.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora UFMG/Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSEN, Charles. As ruínas de Walter Benjamin. In: **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Cotia, SP: Atêlie Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965, p. 3-26.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor, as batatas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p.13-28.

SCHWARZ, Roberto. *Grande Sertão: a fala*. In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.37-41.

SCHWARZ, Roberto. *Grande Sertão e Dr. Faustus*. In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.43-51.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". In: **Que horas são?** São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SCLAIR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SONTAG, S. Sob o signo de saturno. In: **Sob o signo de saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 85-103.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

STAROBINSKI, J. **Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900**. Basle: Acta Psychomatica, 1962.

TATIT, Luiz. A abordagem do texto. In: FIORIN, J. **Introdução à lingüística**. São Paulo: Contexto, 2002.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. O simbólico em Schelling. In: ALMANAQUE, n.7. São Paulo: Brasiliense, 1978.

VALÉRY. Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.193-210.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação). In: LITERATURE D'AMERICA, n.87. Roma: Bulzoni Editore, 2001, p.161-176.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 283-300.

WISNIK, José Miguel. Recado da Viagem. In: SCRIPTA, v.2, n.3. Belo Horizonte, PUC Minas, 1998, p.160-170.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

XISTO, Pedro. À busca de poesia. **Guimarães Rosa em três dimensões**. São Paulo: Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura, s/d, p.7-39.

## VÍDEOS

WISNIK, José Miguel. Contos de Guimarães Rosa (2 volumes). In: **Grandes Cursos Cultura na TV**. São Paulo: TV Cultura, 2005.