

ANOTAÇÕES ACERCA DE UMA LEITURA
DO "CARA-DE-BRONZE"

Alckmar Luiz dos Santos
Professor de Literatura Brasileira, UFSC

Em carta a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa afirma que o sentido da viagem do Grivo, um dos protagonistas de "Cara-de-Bronze", é a busca pela poesia. Na volta, ele conta o que viu pelo mundo, numa longa enumeração que passa por lugares, pássaros, plantas etc. Se admitimos que o Grivo saiu pelo mundo justamente à cata da poeticidade, temos de admitir, ao menos como hipótese inicial, que, nesse caso, mundo e poesia se confundem: a mesma matéria se dá à visão como texto poético e como tessitura do real. Todavia, mais do que uma visão real da poesia, o conto (ou poema, como o autor mesmo nomeia na página-título da primeira edição, ainda sob o nome geral de *Corpo de Baile*) parece propor uma leitura poética do real.

No caso, podemos dizer que o ânimo do Grivo e, em última análise, o próprio sentido narrativo do texto vem de uma vontade do poético, quer dizer, da busca por uma primordialidade única das coisas e das palavras, busca de um silêncio inaugural, mas preche de sentidos, porque gerador de toda fala. E tal primordialidade dá origem a um extenso arco que vai desde os cantares de um violeiro — servindo de contraponto à narrativa que o Grivo vai desvelando para o Cara-de-Bronze — até essa mesma narração do Grivo, passando pelos comentários dos vaqueiros que, à moda de sedimentação, deixam entrever esse espaço primeiro em que nomes, bichos, gentes, coisas e fatos não se diferenciavam.

Por outro lado, essa visão poética, a partir de ritmos vários

que se espalham pelos diferentes estratos do texto, é insistentemente associada a um percurso iniciático, ou talvez mesmo místico. No caso, estamos pensando nas constantes referências aos textos espiritualistas hindus que, mais do que em outras tradições, misturam religião e poesia, resgatando a capacidade de ambas em *re-ligare* as coisas e as palavras, a essência do ser humano e sua fala.

Em suma, o que buscamos de início é rastrear as ocorrências dessa poeticidade, através dos vários ritmos e versos que se espalham no texto, tentando ver que sentido eles dão a essa construção ficcional de Rosa. Em outras palavras, trata-se de ver como o poético permite esboçar uma figura de mundo, um universo possível, com seus vaqueiros, suas boiadas e fazendas, com seus personagens típicos e seus comentários, deixando entrever, no final das contas, um mundo factual e aparentemente concreto, mas cuja origem não apaga a inicial vontade do poético que inaugura todo sentido (seja o sentido das falas dos vaqueiros, seja o sentido das proposições enigmáticas do Cara-de-Bronze, seja o sentido das cantigas, seja a própria armação narrativa, que mistura o cinematográfico com a oralidade).

O texto de “Cara-de-Bronze” é aberto por três epígrafes:

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

(O Jogo)

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

(Cantiga. Alvissaras de Alforria)

Eu sou a noite p'ra a aurora,
pedra-de-ouro no caminho:
sei a beleza do sapo,
e a regra do passarinho,
acho a sisudez da rosa,
o brinquedo dos espinhos.

(Das Cantigas de Serão de João Barandão)

De uma certa maneira, estas epígrafes remetem ao motivo básico do conto: um vaqueiro, o Grivo, é escolhido pelo dono da fazenda (o assim chamado Cara-de-Bronze) para realizar uma viagem em busca de algo que só eles sabem. No retorno, ele tenta a um só tempo escapar à curiosidade dos companheiros e contar ao fazendeiro tudo aquilo que aprendeu (ou apreendeu) em seu percurso. A narrativa se desenrola, então, quando do retorno do Grivo, em torno das conjecturas dos demais vaqueiros e das (poucas) falas do viajante. Mas, a história que se dá à primeira leitura se desfaz diante da história outra, cuja trama nos esforçamos por recompor: o próprio trajeto do

Grivo, as coisas que viu, os fatos que presenciou, as ações que encetou, em uma única expressão, tudo o que foi capaz de aprender.

Assim, o percurso do Grivo (aquele que se dá à inquirição do leitor curioso, não aquele que o texto nos entrega como narrativa provisória, a partir de sua volta) parece perfazer um círculo que lembra, em linhas gerais, as viagens iniciáticas das novelas de cavalaria: num primeiro momento, o mestre escolhe um aprendiz digno da iniciação, instado então a realizar uma prova em forma de percurso (o que estaria já antecipado na primeira epígrafe, *O Jogo*); num segundo momento, temos justamente a realização da viagem que se traduz por um processo de conversão do neófito em mestre-ainda-em-viagem (o que se aproxima das imagens da segunda epígrafe); finalmente, no terceiro momento, o final do percurso traz ao novo mestre a possibilidade de expressar os segredos que aprendeu e passá-los para um outro aprendiz, que vai, por sua vez, retomar o caminho da iniciação. Neste caso, a terceira epígrafe (única, aliás, a apresentar metáforas evidentes) aproxima-se da linguagem cifrada tão ao gosto dos textos iniciáticos; não erraria, aliás, quem aí entrevisse certa semelhança com os versos de um Nostradamus.

Ora, partindo das premissas acima, podemos localizar justamente nessa terceira epígrafe uma série de imagens que, mesmo sem nomear diretamente, procuram circunscrever o objeto da busca do Grivo. A “noite p’ra a aurora”, a “pedra-de-ouro no caminho”, “a beleza do sapo”, “a regra do passarinho”, “a sisudez da rosa” e “o brinquedo dos espinhos”, à semelhança das coisas que o vaqueiro apre(e)nde em sua viagem, são, a um só tempo, metáforas apontando para o jogo poético de renomeação do real e metonímias permitindo recuperar a viagem do Grivo a partir das etapas que a compõem.

No primeiro caso, os elementos acima transcritos permitiriam

uma justaposição (um deslocamento analógico ou, mais especificamente, metafórico) a outros elementos do texto: as mesmas estratégias de significação metafórica presentes na epígrafe poderiam ser usadas para construir a significação de vários dos elementos do texto, como por exemplo os diferentes cenários (interior da casa-grande, espaço exterior à casa-grande, mundo-lá-fora etc.), os diversos personagens (vaqueiros, dono-de-fazenda, violeiro etc.). Assim, as expressões “noite p’ra a aurora”, “pedra-de-ouro no caminho”, “beleza do sapo”, “regra do passarinho”, “sisudez da rosa” e “brinquedo dos espinhos” poderiam ser submetidas a um mesmo deslocamento metafórico e dar origem a dois movimentos de significação analógica: à “jusante”, em busca de uma possível (ou pretensa) anterioridade textual, a epígrafe viria reencontrar toda uma simbologia alquímica ou gnóstica, capaz de fazer com que nomes de plantas (rosa), de metais (ouro), de animais (pássaro e sapo¹) configurem operações rituais de transcendência; à “vazante”, o mesmo deslocamento metafórico viria encontrar os elementos do texto que, submetidos agora à torção recentradora da epígrafe, poderiam ser associados à mesma clave da filosofia hermética.

No caso da construção metonímica, os elementos citados na epígrafe seriam tomados como partes da viagem do Grivo e, num deslocamento significativo, estariam interligando as partes e a totalidade do percurso. Nesse caso, tratar-se-ia de mostrar como cada um dos elementos estaria remetendo, desde o início, à totalidade da viagem do Grivo. Em outras palavras, o texto seria filtrado por uma chave de leitura que procuraria ver em cada pequeno trecho uma imagem especular dos outros, de maneira que a narrativa não tivesse uma instância final globalizante, mas que se mostrasse toda em cada pequeno recôndito de discurso: o contar dos vaqueiros, as intervenções do violeiro, as participações indiretas do Cara-de-Bronze etc.

Ora, esses procedimentos metafóricos e metonímicos, mesmo que aplicados ao espaço da ficção, não podem deixar de remeter ao espaço do poético e derivam do esforço de análise que já delineamos desde o início, ou seja, a construção da narratividade de “Cara-de-Bronze” como busca do poético. Com o que o Grivo não apenas sai atrás da poesia, como também a realiza na maneira como permite à narrativa ser construída. Pode-se até dizer que a busca do vaqueiro acaba sendo a mesma busca do narrador² e (por que não?) a mesma busca do leitor: todos são cúmplices nessa viagem por um mundo de palavras que se quer novo, em que mesmo a distinção entre mundo e palavra retroceda diante da poeticidade da aventura.

Se começamos nossa caminhada de leitura pelo Grivo, não podemos deixar de associá-lo à figura do Grifo, mitológico animal metade águia e metade leão, que lembra muito de perto a figura da esfinge. Creio, também, que não seria demasiado óbvio lembrar que esta última, além de remeter à sabedoria, vida e morte, associa-as ao enigma da linguagem, enigma fundador do ser e que, se lhe dá o peso do desconhecido a desvendar, dá-lhe também a saída através da poeticidade da linguagem.

Dessa forma, a viagem do Grivo, como busca da poesia, não poderia deixar de fundar-se em uma linguagem essencialmente poética (e não apenas em imagens líricas), que seja rítmica como o próprio andar e original como as novas paisagens e coisas que vão sendo descobertas. E, da mesma maneira como Valéry propõe seu “universo poético”³, essa poeticidade é desejada, mas nunca enfeixada pela mão que a busca: o apontar do dedo que a ela se dirige nunca saberia reduzi-la ao toque, restrito e finito ponto de significação; ao contrário, o movimento que aí se entrevê é o do dedo que apóia no ar a direção do percurso e assintoticamente traça o caminho que leva ao poético, sem nunca atingi-lo verdadeiramente.

Por outro lado, para que a poesia seja despertada no real (e, mais uma vez, aí ecoa a visão do “universo poético” de Valéry), é necessário uma ruptura com a linguagem inautêntica e corrente, um distanciamento do universo repetitivo e cotidiano, mesmo que este seja tomado como ponto de partida obrigatório. É certo que, enquanto ruptura, o processo de criação (e, definitivamente, se trata de criação) é doloroso. Todavia, ele vem seguido pelo gozo que se associa a toda forma de criação, e a complexidade do fazer artístico vem justamente desse paradoxo: dor “que dói e não se sente”, “contentamento descontente” (como descreveu Camões o seu amor, não à só amada, mas também à poesia).

É assim que a viagem do Grivo, inicialmente, é solitária e sofrida: ele passa por privações, dificuldades e sofrimentos vários, assumindo-os todos solitariamente. Mas, aos poucos, as coisas se modificam: ao sofrimento inicial sucede a alegria de estar viajando e descobrindo novidades (vale lembrar que ele passa então pelo Povoal dos Prazeres, no Rio Formoso). E, ao descobrir o prazer, o viajante (do poético) descobre também o outro: a partir daí, o Grivo ganha a companhia da mulher amada e se descobre pronto para retornar a seu grupo, trazendo para o coletivo a descoberta, antes solitária, do poético⁴. Dessa forma, a linguagem ganha o relevo das coisas vistas, e a distância entre as palavras e as coisas, inaugurada talvez por Protágoras, torna-se ínfima nota ao pé do texto poético costurado pelo Grivo.

... mulher velha cruzando bilros. Geralista caçador. Um que mangabeia. Veredeiro com chapéu-de-couro. Tão longe, um, tão longe. Cafua em toca, de buriti, com quintalim e cocorico de galo. Os meninozinhos vindos pelos caminhos perto, uns de bonita voz, pedindo à gente a benção. Cafua: fumaça que de dia acena.⁵

Assim, a viagem do Grivo se torna texto, e o texto (ou sua leitura) se torna viagem: depois de estabelecida (ou melhor, depois de descoberta) a poesia no mundo, apagam-se as distinções entre todos (texto, viagem, poesia e mundo), o espaço poético vem se confundir com o espaço físico e o contar da narrativa se torna viagem de aprendizado e iniciação na poesia.

Outra questão a ser colocada diz respeito às relações entre o Grivo e o Cara-de-Bronze (maneira que encontro, aliás, de introduzir segundo protagonista em minha leitura). Se, de início, o fazendeiro é o mestre a quem o discípulo obedece (lembram-se da epígrafe inicial? — *O mestre mandar? — Faz! — Efizer? — Todo!*), ao final do périplo do vaqueiro cabe a pergunta: quem é realmente o mestre? Talvez possamos avançar a resposta e dizer que a própria poesia é a mestra, o que explica por que o Cara-de-Bronze, ao reencontrar o Grivo, mostra-se tão ansioso pelos conhecimentos que o vaqueiro viu⁶ nas coisas, invertendo a posição inicial de quem indicava o caminho ao neófito:

— 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...⁷

Até pode ser mera (e bela) coincidência a menção à rede de moça amada, imagem que associa o tecido (texto, portanto) ao ritmo (musicalidade, talvez). Mas, nessa leitura que buscamos construir, não poderíamos encontrar imagem mais adequada a essa busca do poético. E, assim como no percurso do labirinto (cujas saídas estavam no percorrer e não no finalizar), a sabedoria do poético não se dá como domínio ou conhecimento de um ponto limitado do

real, mas como ressignificação incessante das coisas pelas palavras e retomada contínua das palavras pelas coisas.

Mas, voltemos ao personagem do Cara-de-Bronze, o Velho. Ele domina um lugar privilegiado, os campos verdes do Urubuquaquá, no meio da secura dos Gerais. Mas, mesmo com toda sua sabedoria, há algo que lhe falta: a poesia. Traz de fora um violeiro, mas este não o satisfaz; o Velho não consegue perceber o que, visto de fora, pelo leitor-ouvinte colocado fora do plano da narração, é certo e patente, isto é, a capacidade de o violeiro — também ele — saber traduzir poeticamente os fatos narrados. Aliás, o violeiro e o Grivo são como que complementares: um traz a poesia das coisas, o outro revela a poesia dos fatos; um metaforiza coisas, o outro transforma ações em música e ritmo.

É solitário, o Velho, o Cara-de-Bronze. Remete à decadência das eras, tal como descreve Hesíodo, pois que é posterior à Era de Ouro e à Era de Prata. Sua origem é misteriosa (não há referências aos pais), sua descendência, obscura (não consta que tivesse tido filhos). Vem de local ignorado e a única ligação efetiva com sua origem, o cavalo em que chega no Urubuquaquá, morre quando de sua chegada. Todavia, num interessante paradoxo, parece ser justamente esse extremo isolamento que lhe permite e, ao mesmo tempo, dificulta sua apreensão da poesia: é a partir dela que pode, ao menos, enviar emissário às coisas para apreender a poesia que já nasce com elas.

Aliás, se ao Cara-de-Bronze não é dado realizar pessoalmente a busca do poético, ao menos lhe é dado encarnar algumas das condições que a tornam possível. Primeiramente, a solidão de quem se encerra em si mesmo, trancado na casa de fazenda como uma espécie de atemorizado⁸, mas que não se exime de percorrer o mundo pelo olhar (através do Grivo) e

pelo ouvido (o que ele ouve do vaqueiro). Em segundo lugar, é preciso uma certa ambigüidade, pois que a certeza antecipada nunca foi boa conselheira nessa busca do poético (aliás, falam do Velho que ele “é ruim na Lua e bom no Sol”). Finalmente, é necessário se manter distante das análises redutoras, das reflexões que empobrecem a sensibilidade, é necessário desenvolver aquilo que Caetano chamava de “aprendizagem de desaprender”:

— O vaqueiro Mainarte: Ele queria uma idéia como o vento. Por espanto, como o vento... Uma virtudininha espiritada, que traspassa o pensamento da gente e atravessa a idéia, como a alma de assombração atravessa as paredes.

(.....)

O vaqueiro Abel: não entender, não entender, até se virar menino.⁹

Todavia, nessa busca pelo poético, há uma primeira tentativa empreendida pelo Cara-de-Bronze e que, no que lhe concerne, não foi bem sucedida: o violeiro, convidado pelo que poderia trazer de poético, não chega a entrar na casa da fazenda (como fará, mais tarde, o Grivo), sua poesia não é apreendida, ela nada ensina ao fazendeiro. No entanto, parece haver uma certa coincidência entre o desenrolar da narrativa e os versos cantados pelo violeiro. À maneira de uma vingança, eles, que não são ouvidos ou aceitos pelo Velho, vêm recontar a viagem do Grivo em outra instância. Também eles constroem um enredo que poetiza os elementos da paisagem dos Gerais, à medida em que retoma os passos da viagem do vaqueiro: sua chegada à fazenda, os comentários inquietos e surpreendidos dos demais vaqueiros, as dúvidas sobre o objeto da busca do Grivo, a história do Cara-de-Bronze (repetida, de forma especular, pelo próprio percurso do Grivo), o aprendizado

que este adquire da poesia e, finalmente, a conversa entre ele e o Velho, ocasião em que se entrecem diálogo e poesia.

Todavia, a reenunção da viagem do Grivo pelo violeiro é mais sutil, ela se apóia em deslocamentos metafóricos (como já discutido acima), cujo efeito é o de justapor elementos e eventos da paisagem dos Gerais aos personagens do conto. É assim que o buriti (que grande importância tem na obra de Guimarães Rosa), em certa passagem, parece associar-se à figura do Grivo, em seu trabalho de olhar tudo e descobrir poesia nas minudências das coisas:

Buriti minha palmeira,
nas estradas do Pompéu
me contou o seu segredo:
quer o brejo e quer o céu...¹⁰

Em outras quadras, é o boi que é associado ao Grivo (quando se narra sua partida, o violeiro canta: "Meu boi chitado cabano... vai caçar água tão longe..."); por sua vez, o bezerro pode significar a poesia que é, de certa forma, filha do Grivo (quando se fala da volta do vaqueiro, em que este traz a poesia descoberta na viagem, a quadra do cantador fala que "A vaquinha e seu bezerro chegaram no meu curral..."). No caso, a fala do cantador assumiria a posição enunciativa do Cara-de-Bronze, pois é este que recebe a poesia em seu curral, trazida pelo vaqueiro-viajante.

Outro elemento de relevo no texto são os vaqueiros, que parecem representar instâncias de enunção e de recepção do texto poético, mas que são ensurdecidos (ou cegados) pelo cotidiano onde se inserem e de onde não saem. A chegada do Grivo não altera substancialmente seu trabalho,

assim como a poesia não modifica a rotina que lhe é exterior (apenas dá novas versões a ela); eles nem mesmo chegam a atinar o motivo da viagem. São, entretanto, essenciais à existência do poético (como afirma Valéry no ensaio acima citado, onde o universo cotidiano é essencial para o despertar do universo poético). Não é por acaso que o Grivo saiu do meio deles, é vaqueiro, mesmo que diferente (da mesma forma, a poesia não é simplesmente a visão cotidiana transposta em versos, mas não existiria sem ela). Assim, quase imperceptivelmente, são os comentários dos vaqueiros que tornam possível o tecer poético do texto.

Dessa forma, a poeticidade, descoberta numa viagem aos Gerais, espraia-se por espaços outros, chega à fazenda. Analogamente, deslocamento nosso foco para o texto, ela deixa de se limitar à página tradicional e ganha espaços outros, atinge até mesmo as notas-de-rodapé. Estas como que traduzem ou complementam o texto “de cima”. Dão conta, à sua maneira, da poesia que o Grivo descobriu. Do mesmo modo como a poesia se desgarrou do Grivo e chegou ao Cara-de-Bronze, a poeticidade se desgarrava do texto narrativo e vem banhar espaços gráficos não usuais, remetendo a linhagens poéticas e filosóficas de várias épocas e tendências diferentes, com referências a Dante, a Goethe e aos Upanishads.

Segue-se então que o conto “Cara-de-Bronze” é riquíssimo em interações de espaços, os mais diversos. Através do argumento narrativo da viagem do Grivo, a fazenda integra-se aos sertões dos Gerais. O interior confunde-se com o exterior, através da justaposição final das figuras do Grivo e do Velho. O texto se expande além dos limites das notas-de-rodapé, resultando numa interação final entre a mobilidade e a indefinição, de um lado (do Grivo e do espaço que a poeticidade conquista à paginação tradicional), e a imobilidade, de outro (do lado do Cara-de-Bronze e do espaço

tradicional de narratividade, isto é, da página em sua apresentação costumeira). Assim, o percurso do vaqueiro em busca da poesia tem também como resultado a própria construção poética do texto narrativo, confundindo espaços e propondo novos percursos para a leitura da narrativa.

Essa interação de diferentes espaços é tramada por um ritmo poético, isto é, pelos versos do violeiro, pelas falas do Grivo, pelas intervenções dos demais vaqueiros e, é claro, pelo modo como o texto é costurado pelo narrador (ou instância narrativa, já que a figura do narrador tradicional não se encaixa muito bem aqui). A poesia aparece aqui no apogeu de seu caráter ambíguo: a experiência poética é perigosa (vide a solidão, a viagem sofrida do Grivo), mas a beleza que resulta dela é gratificante ao extremo, na medida em que é capaz de subverter a cotidianeidade. Esta é imóvel, estável, insuportavelmente previsível. A poesia tem a função primeira de desestabilizá-la, trazendo ritmo à narração, misturando espaços e retirando as certezas definitivas das palavras e dos textos. Isso talvez explique a criação de um espaço textual que privilegiou construções inesperadas e surpreendentes: um roteiro de cinema que não chega a sê-lo, mas é capaz de resgatar certo olhar ingenuamente primordial; notas-de-rodapé com aparência de erudição mas que se deixam invadir pela ficção e pela poeticidade. Sob essa perspectiva, "Cara-de-Bronze", entre outras coisas, é capaz de dar conta daquela poesia que sempre dizemos existir nos textos de Guimarães Rosa, sem conseguirmos encaixá-la a contento em sua evidente teleologia ficcional, em sua armação flagrantemente narrativa. Nesse conto, a poesia, além de imantar a enunciação narrativa com ritmos, rimas, ecos e aliteraões, vem sacudir o espaço narrativo e se imiscuir a diferentes instâncias que nos habituamos a ver como imutáveis. Saudável intromissão essa, que nos faz aprender a desaprender o contar, que nos faz aprender a desaprender a visão

costumeira e abrir os olhos para aquilo que está por baixo: armadura poética sustentando e relevando o gesto narrativo.

Notas

1. No caso, basta pensar no texto básico do Sufismo árabe, o Simorg que, segundo Borges, significa trinta pássaros; no que se refere ao sapo, há toda uma tradição que os liga às salamandras, de um lado, e aos dragões, de outro.
2. Por mais complicada que seja a construção dessa instância no conto em questão.
3. Ver “Poésie et Pensée Abstraite”, em *Oeuvres*, vol. II, Gallimard, Paris, 1960, p. 1314 e ss.
4. Muito parecido com o que diz Adorno acerca da poesia, no estupendo ensaio “Lírica e Sociedade”.
5. *Corpo de Baile*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984, p. 123. Doravante, todas as citações referem-se a essa edição.
6. E, talvez, a melhor maneira de descrever a sabedoria do poético seja caracterizando-a como sabedoria da visão, como tão bem nos ensina Alberto Caeiro.
7. Op. cit., p.135.
8. Condição essencial para a realização do *Lapis Philosophorum*.
9. Op. cit., p.107.
10. Idem, p.91.