

“Assunto de silêncios” ou poesia, em “Cara de bronze”

Lélia Parreira Duarte | PUC Minas

***Resumo:** Estudo das discontinuidades e incongruências com que se constrói o texto plural da novela ‘Cara-de-bronze’, de Guimarães Rosa – um tecido de ‘nadas etéreos’ que nada afirmam, mas por isso mesmo recuperam a potencialidade criadora do Verbo, característica do texto poético.*

***Palavras-chave:** “Cara-de-bronze”; Potencialidade criadora; Poesia.*

“Cara-de-bronze”, novela de *Corpo de baile*, inserida no livro *Urubuquaquá no Pinbém*, foi a princípio denominada “poema”, pelo próprio autor. Talvez porque essa seria uma denominação mais apropriada para essa novela que mais se aproximava da poesia que da narrativa, ou melhor, que constituiria um tipo de literatura mais próxima da discontinuidade da palavra plural, a que não apresenta uma verdade, mas uma questão, um refinado exercício daquela linguagem em que existe, como diz Blanchot,¹ um acordo do movimento de esconder e desviar. Para analisar a construção poética desse

1. Para Blanchot, “A linguagem é o acordo do movimento de esconder e desviar, ela vela por ele, preserva-o, perde-se e confirma-se nele”, sendo a poesia a palavra essencial desse desvio (BLANCHOT, 2001, p. 59).

texto rosiano, interessam-me, assim, as incongruências com que se constrói a novela – que parece poeticamente esconder algo ou desviar-se sempre para finalmente nada afirmar – e conseqüentemente o fato de multiplicarem-se nela estórias e hipóteses de estórias, narradores e narratários, em versões que não combinam mas que pacificamente convivem, em irresolúveis enigmas.

Benedito Nunes parece referir-se a essa questão que permanece, quando afirma que “Cara-de-bronze” tem duas versões, dois focos concêntricos: o da narrativa da Demanda, da procura, e o *da narrativa da narrativa*, que mantém oculta *a verdadeira estória, que o leitor não pode conhecer* (NUNES, 1969, p. 185). Se no texto de “Cara-de-bronze” se pode ver busca semelhante à que caracteriza *A demanda do Santo Graal*, desde o seu nome,² e se o texto de Guimarães Rosa rasura os limites entre vários gêneros (narrativa, poesia, cinema, teatro etc), como afirmam Cleusa Rios Pinheiro Passos (2002, p. 78-98) e Rosana Silva do Espírito Santo (2003, p. 699-706), talvez se possa concordar com Clara Rowland, para quem esse conto rosiano se organiza em torno da figura do círculo, indo do Sertão – o exterior –, até o quarto do Cara-de-bronze, núcleo intransponível e indevassável em que a Poesia tem lugar. Também se poderia dizer que essa novela, como a poesia, desdenha da questão da onipotência, com o seu desejo de tudo saber e tudo dominar, e lida com esse “assunto dos silêncios” de que fala o cozinheiro-de-boiada Massacongo, no texto: no final da leitura, o leitor tem que se conformar, assim como os vaqueiros e outros curiosos da narrativa, com a permanência de questões irresolvidas e com a figura incômoda daquele Cara-de-bronze que parece uma esfinge ou, como diz Blanchot, a própria ambigüidade que questiona (BLANCHOT, 2001, p. 49).

Isso talvez tenha a ver com os temas dessa narrativa – o da viagem e o do amor –, ambos inconclusos e irresolvidos, ambos construídos mais em torno da espera e do mistério que do esclarecimento, constituindo por isso mais uma questão insolúvel que uma solução: um tecido de “*nadas* etéreos” que nada afirmam, mas por isso mesmo recuperam a *potencialidade* criadora do Verbo, característica do texto poético.

Nesse sentido, é interessante focalizar essa noiva misteriosa, de que tanto se fala no texto e que supostamente teria sido trazida pelo Grivo de

2. Refiro-me à “procura” implícita nesse nome e estudada por NUNES, 1969, p. 181-195.

sua viagem: teria o vaqueiro com ela se casado? Ou seria ela uma figura mítica e fantasmática, a outra, a Muito Branca, que reúne as figuras míticas da Terra Mãe, da Terra Primordial e da Árvore da Vida? Mesmo quando Iãs-Flores fala sobre ela não parece falar da Noiva real, mas da imaginária, feita de sonhos e de desejos: “Vocês viajem êsse rio Urucúia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando...” (p. 95).³ Pois continua a dúvida, expressa pelo vaqueiro Pedro Franciano: “Ué, então êle trouxe a Mãe-d’Água?!...” (p. 96).

Se muitas vozes falam dessa noiva na estória, se ela se configura certamente como objeto de desejo, nada de concreto se pode apurar a seu respeito, de modo que ela pode ser também a inexistente, a desejada que indica o amor que falta, ou ainda a que existe apenas pela criação poética, pela narrativa, feita de palavras.

Também os dois mundos de que fala “Cara-de-bronze” parecem esgarçar-se num tecido poético: inicialmente os Gerais do trovão e do vento, na amplidão do *sertão*, com seu greamal, seu agreste, suas veredas e seus buritizais, e em que o homem é sempre um cavaleiro pequenininho, como que indefeso, “curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo”, sem nome. Dentro da realidade desse mundo desmedido e inóspito, em evidente contraste, integra-se a fazenda de gado do Urubuquaquá, com seu mato-grosso, as pastagens, a vacaria e o gadame, num mundo que “desmede os recantos”. Nesse mundo a riqueza é “dada e feita”, evidente nas referências às várias boiadas, aos numerosos vaqueiros e à solidez da casa assentada, com madeiras de lei, “num pendor de bacia” (p. 73), os quais configuram o indiscutível poder de seu dono.

Mas essa *casa forte*, aparentemente integrada no mundo concreto da realidade, adquire aspecto fantasmático, como que passando para um mundo virtual, o da *potencialidade* das palavras, quando se nomeia Cara-de-bronze o seu dono e se informa que, num intervalo do trabalho pesado, em que “o gado era feroz”, “nesse dia em feio assim, com carregume, malino e chuvisco, rabisco de raios”, os vaqueiros formam grupos de conversa e discutem “o azonzo de alguma coisa”, anunciada nas primeiras coplas do violeiro:

3. Todas as citações serão indicadas apenas pelos números das páginas, referindo-se sempre à edição de 1969, da Livraria José Olympio Editora, p. 73-130.

Buriti – minha palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou um viajor...
(...)
Buriti, minha palmeira,
é de todo viajor...
Dono dela é o céu sereno,
dono de mim é o meu amor... (p. 74).

A voz do violeiro configura um espaço desvinculado do mundo pragmático do trabalho e poderia ser vista como a voz intemporal da poesia: significativamente chama-se ele “João Fulano”, é “conominado Quantidades” e está “sempre cantando modas novas, que carece de tirar do juízo” (p. 77). Com ele surgem os *temas da viagem e do amor*, integrados ambos num outro mundo que não é o do poder: no desenvolvimento da narrativa, não se concretizam eles em acontecimentos, permanecendo no campo da sugestão, da *potencialidade* criadora de palavras que paradoxalmente se contradizem, desestabilizando o relato com incertezas e dúvidas.

O que se acentua, sugestivamente, é a curiosidade dos vaqueiros, os que trabalham na fazenda e os que vêm comprar gado e se configuram, em intervalos do trabalho, como narratários da estória, representando assim intradiegeticamente os *leitores* da novela e insuflando também a sua curiosidade. Constantemente falam eles de sua atenção “no que dentro da Casa estaria acontecendo” (p. 76), ou fazem perguntas sobre o Velho, sobre o Grivo e sua suposta noiva, sem conseguir informações satisfatórias, como se também no plano dos acontecimentos houvesse a mesma *instabilidade do chão* oscilante em que pisavam: “Travavam-se no barro, de enlôo, calcurriando nas poças ou se desequilibrando no tauá de tijuco, que labêia e derreita feito ralo excremento de morcêgo em laje de lapa” (p. 75). É como se essa instabilidade caracterizasse até os bois, em seu movimento que semelhava o das ondas do mar pois, “de vezvez destornavam-se, regiro-giro, se amontoando, resvalões, pinotes pesados, relando corpos e com chispas de chifres” (p. 75).

Trata-se da mesma movimentação e incerteza que caracterizam a descrição do *Cara-de-bronze*: figura enigmática feita de palavras, meio gente, meio terra (meio bronze?), com a sua “cabeça encalombada de bossas – como se dela fossem brotar idades e montanhas” (ROSA, 1969, p. 98). Ou “Seria

lepra? Lepra, mal-de-lázaro, devia de ser, encontrar-se um rico fazendeiro nesse estado não era raridade” (p. 97).

Ninguém sabe de onde veio o Velho; quando chegou “Parecia fugido de tôdas as partes” (p. 84), diz o vaqueiro Tadeu, que entretanto completa: “Sei que não sei, de nunca” (p. 84), pois tudo o que ele sabe é por ouvir de outros: “Êle era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba (...) Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: êle era assim” (p. 84-85).

O poder do Cara-de-bronze é inqüestionável: resguardado no seu “quarto de achacado”, ele dá ordens. Mas permanece invisível. E quando Moimechêgo quer saber “Como é o homem, então, em tudo por tudo” (p. 86), parece surgir a suspeita de que ele quisesse esconder-se, o que se poderia relacionar com as viagens / buscas encomendadas ao Grivo, e até com a história contada pelo vaqueiro Tadeu do moço que, alvejado pelo pai, atira nele e vê-o cair, fugindo em seguida, para saber apenas quarenta anos depois que o pai caíra de bêbado... (p. 126).

O retrato do Cara-de-bronze, feito em tom de ladainha pelos vaqueiros, de forma alternada, constrói-se como que em mosaico, com pequenos elementos, muitas vezes contraditórios. Psicologicamente, seria ele “Teimosão calado” (p. 89), que gosta de contradizer, “Mas acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é”; não gosta de nada, “Mas gosta de tudo. É um homem que só sabe mandar. Mas a gente não sabe quando foi que êle mandou” (p. 89). Em conclusão, ninguém pode ter um retrato consistente do fazendeiro, nem mesmo saber se Cara-de-bronze é bom ou ruim, numa dúvida ampliada pelo vaqueiro Tadeu: “Quem é que é bom? Quem é que é ruim?” (p. 90). E o vaqueiro Mainarte conclui: “Pois êle é, é: bom no sol e ruim na lua... é o que eu acho...” (p. 90).

A partir desse retrato oscilante e duvidoso, o Cara-de-bronze parece configurar-se afinal como uma construção de linguagem, uma figura literária, no sentido de que fala Maurice Blanchot: a literatura é, não diz. Por isso é difícil compreender até mesmo o seu nome oscilante, que lembra o famigerado com suas dúvidas: “*fasmisgerado... faz-me gerado... falmisgeraldo... familbas-gerado...?*” (ROSA, 2001, p. 59). Segundo os vaqueiros, o Cara-de-bronze seria o “Velho”, Sigisbé, Sejisbel Saturnim (com numerosas variações na voz dos vaqueiros: Xezisbéo Saturnim, Jizisbéu, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu Saturnim), e ainda Sezisbério e Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. A

instabilidade do nome é reafirmada quando ele mesmo lhe retira o “Filho”. Nunca quis ser pai, e ao colocar / retirar o “Filho” do nome como que aceita / recusa o pai, bambeando as amarras que lhe dariam ascendência e significação, talvez porque, como diz o cantador, o nome estivesse ligado à idéia de sofrimento: “*meu nome com o meu penar...*” (p. 79).

O movimento dessa instabilidade de nomes dados ao Cara-de-bronze se renova no relato da chegada do Grivo, pois não se sabe ao certo o que foi ele fazer nessa viagem de dois anos, e nem o que teria trazido para o patrão que, segundo alguns, estaria para morrer, vendendo terras, fazendo testamentos e mudando nomes de propriedades, crismando, por exemplo, a Vereda-do-Sapal de Buriti de Inácia Vaz, nome que poderia ser o de sua mãe. Novamente a sucessão de nomes, nesse relato em que o cozinheiro-de-boiada Massaongo parece saber o que aconteceu, mas confessa ser apenas um retransmissor do que ouviu, sem garantia de verdade: “O Peralta contou à Iãs Flôres, Iãs Flores contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que eu sei... Vou indo!” (p. 81). Nenhuma certeza, portanto, mas apenas a consciência de que a mensagem se constrói pela linguagem, sem suporte concreto na realidade.

Interessante observar outras mobilidades com que se constrói a novela: há momentos em que parece peça teatral ou proposta de filme, pois as cenas se sucedem, com marcação de espaços e falas e as intermitências de um cantador que marca os temas da viagem e do amor; a disposição do texto na página indica, em alguns momentos, a possibilidade de se pretender ali um poema; já a indagação constante sugere enigmas e mistérios de uma novela policial ou de uma adivinha, como aquelas de um dos prefácios de *Tutaméia*.

No enunciado do texto se encaixam várias pequenas histórias, e também em sua enunciação se apresenta uma estrutura em abismo: narrada inicialmente em terceira pessoa, com diálogos encenados teatralmente, trovas de um “Cantador” e descrições do cenário e do ‘Cara-de-bronze’ em mosaico / ladainha, mais ou menos a meio do texto surge uma voz em primeira pessoa, que se refere ao dificultoso processo de construir essa história que deve ser seguida “olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto” (p. 96). O paradoxo acentua a ironia com que toda a afirmativa é colocada em dúvida, como acentua esse narrador, que relaciona narrativa e morte (p. 96), sugerindo que sua narração esconde segredos, pois não houve testemunha do que o Grivo contou ao Cara-de-bronze, grande senhor cercado por mistérios: “Oé,

o Cara-de-bronze tinha uma gota-d'água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis. Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que êle não cedeu confidência a ninguém". (p. 99)

A novela parece assim entretecer-se com a promessa de um esclarecimento que nunca chega, como se "Cara-de-bronze" fosse apenas uma elaboração de "esperas": a do velho fazendeiro que aguarda o Grivo que foi buscar a poesia e tem um interminável relato a fazer;⁴ a dos vaqueiros/trabalhadores e a dos que vieram de fora e que também aguardam o relato do viajante, em sua busca de compreender o enigma da figura estranha e oculta do Cara-de-bronze, querendo entender ainda o mistério insolúvel daquela suposta noiva que não parece ser *real*, mas *imaginária*.

Quando o narrador da estória confessa, quase a meio da novela, as dificuldades de sua tarefa, ele também fala de espera, mostrando sua expectativa relativamente à recepção de seu texto:

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre sòmente é espreitando e querendo que chegue o têrmo da morte? (p. 96).

Esse narrador diz também que esta "estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. *Nem do que o Grivo viu, lá por lá (...) é estória da môça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia*" (p. 98).

Essa estória, portanto, não está contida no relato, que entretece vários fios, sempre desautorizados porque tecidos no mesmo tom de dúvida presente nas trovas do Cantador contratado, trovas que falam de amor e de desejo apenas na potencialidade das palavras e no abstrato do ser humano, como se o impulso amoroso fosse sempre condenado ao fracasso.

Talvez por isso eu poderia discutir a afirmação de Benedito Nunes: "O Grivo aprendeu a verdade que mana das coisas" (NUNES, 1969, p. 195). Terá ele aprendido a verdade que mana das coisas, ou terá ele aprendido, na sua viagem, a ver e a reconhecer que as palavras são separadas das coisas, que elas deslizam sobre as coisas/significantes, sem se fixar?

4. O que, mais uma vez, remete à questão da poesia que, se não tem finalidade, não terá também um fim, um fechamento, uma conclusão.

Voltando à questão da espera, poderíamos lembrar que de espera também se constitui a nossa leitura, sempre em busca desse final prometido que nunca chega e que nos mantém presos e intrigados até a *não*-revelação que fecha a estrutura teatral da novela, que assim termina:

Voz e riso de um (do escuro): ...de mim, eu é que sei...

Outro (gritando, acolá): Que foi, Cipas?

O vaqueiro Muçapira:

– Estou escutando a sêde do gado (ROSA, 1969, p. 127).

Se a pergunta vem do escuro, a resposta nada esclarece, confirmando a impossibilidade de dizer e a incompletude que caracteriza essa literatura cujo objetivo parece ser apenas o de fazer contato, num jogo inconcluso e sem soluções que foge ao senso comum, reconhecendo entretanto o outro como outro e, sem soluções possíveis mas num devir constante, afirma ambigualmente ao mesmo tempo a morte e a vida.

O que fica de todos os boatos, suposições e meias palavras de que se entretetece a novela parece centralizar-se na figura do Cara-de-bronze e em sua mudança: se ele sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria suas posses e ampliava seu poder, passou a querer noticiuzinhas, sem proveito: “Agora êle indagava engraçadas bobéias, como estivesse caducável”. Queria “O que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro. Ou o que vive por si, vai, estrada vaga...” (p. 100).

A figura central da narrativa é um Cara-de-bronze velho, doente, paralizado, desconforme e deformado, “olhando no espelho da velhice”, e que parece pretender desfazer-se com pressa das riquezas (o que explica a urgência dos negócios e a entrega das boiadas), para entregar-se à degustação do “que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...” (p. 105). Envia então seus emissários, colocando-os à prova, com a recomendação: “Tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do dôido rojão das coisas proveitosas” (p. 105). Escolhido como o mais capaz de entrar nesse intervalo que esquece o pragmatismo e o poder, o Grivo é mandado em viagem, “no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras.” (p. 110). E perceber que todos os valores são culturais: “Então, perde tôdas as vergonhas que teve...” (p. 112), e entende que o importante é o reconhecimento do outro.

Grivo descobre que “Tôda árvore, tôda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí...” (p. 108). Se os nomes variavam, podia ele inventar caridades gentis, quando alguém pedia notícia de um desaparecido (p. 119). Ou então podia despedir-se de forma primitiva de amigos novos, como conta o narrador: “Salvou com amigas palavras um outro vaqueiro – um vaqueiro em couros longos; e êsse-um, que ia lidando, se despediu: – Daí, já de longe, abriu num avançado de abôio, sem fim nenhum, em que entravam gemidos e rezações com exato de um bicho animal...” (p. 120).

Essa referência faz lembrar o estudo de Blanchot de um conto de Tolstoi, em que Brekhunov, o rico e bem sucedido comerciante, perdido na neve com seu criado Nikita, tenta reanimá-lo e impedir a sua morte, até que percebe, com uma alegria particular, a própria debilidade, o que o leva ao movimento incompreensível de deitar-se sobre o criado já morto, vendo-o certamente como o seu outro. Não seria também o reconhecimento do outro o que teria levado Grivo e seu novo amigo a se entenderem como bichos animais? Não seria esse mesmo reconhecimento o que levaria Cara-de-bronze a enviar o Grivo em viagem, entendendo-se os dois através de expressões poéticas desprovidas de pragmático sentido ligado ao poder? Não seria assim que ambos podiam brincar com a morte e encontrar a literatura – a poesia –, ignorando a aproximação do fim, ou mesmo brincando com ele?

Nessa perspectiva, a novela “Cara-de-bronze” poderia ser vista como explicitação da perspectiva de que a arte literária falseia, não por mentir, mas por falar do que não sabe e do que não pode ser dito, em seu registro constante do “estar a morrer”. A única certeza que essa novela pode trazer – a verdade secreta do escritor –, expressa também em muitos outros textos de Guimarães Rosa, é de que a literatura usa a história, a geografia, a filosofia, a mitologia e tantas outras ciências, mas não consegue transformar um eu caótico, descontínuo e contraditório, em um ser uno e coerente. Isso porque a sua questão é outra e, como diz Blanchot, a literatura começa quando se torna uma questão, o seu ideal é o de falar para nada dizer.

Se a escrita pode ser vista como o eterno esforço pelo irrealizável, em sua ingloria tentativa de vencer o tempo, e se o real do homem é o seu desamparo, como parecem mesmo testemunhar vários textos de Guimarães Rosa, com eles também se pode aprender a conviver com a insegurança, a fugacidade do tempo e a instabilidade vida / morte que caracteriza o ser humano. Pois esse será, certamente, o papel da literatura, especialmente da poesia.

Abstract: Study of the discontinuities and incoherence with which the plural text of the novel “Cara de Bronze”, by Guimarães Rosa, is constructed – a fabric of “invisible nothings” which state nothing, but for this very reason, recover the creative potentiality of the verb, characteristic of the poetic text.

Key words: “Face of brass”, creative potentiality, poetry.

Referências Bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. O lado de fora, a noite. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 163-171.
- BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In: *A conversa infinita*; a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p. 41-61.
- NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 181-195.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Os roteiros de *Corpo de baile*: travessias do sertão e do devaneio. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte: PUC Minas, 2002, n. 10, p. 78-98.
- ROSA, João Guimarães. ‘Cara-de-bronze’. In: *No Urubùquaquá, no Pibém*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969, p. 73-130.
- ROSA, João Guimarães. Famigerado. In: *Primeiras estórias*. 49. Impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 56-61.
- ROWLAND, Clara. A cor do bronze: narração, recriação e poesia em “Cara de bronze”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 117-122.
- ESPÍRITO SANTO, Rosana Silva do. ‘Cara de bronze’: mosaico nos gerais. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 699-706.