

## Cara-de-Bronze, de Guimarães Rosa: as toadas, os diálogos, a poesia, o enigma

Bruno Pucci<sup>1</sup>  
André Dela Vale<sup>2</sup>  
Artieres Estevão Romeiro<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo se propõe a interpretar o conto de Guimarães Rosa, “Cara-de-Bronze” a partir das ideias-chave da *Teoria Estética* de Theodor Adorno. Em seu momento analítico, o texto se deterá: no estudo da relação das partes entre si na composição da unidade do conto; na tensão da literatura com a música e o cinema na construção de sua forma; nas múltiplas técnicas estéticas utilizadas para expressar os enlances da estória. No momento interpretativo, se orientará pelos seguintes aspectos qualitativos: os elementos miméticos que, como resíduos irracionais e vitais, se instalam no interior do conto: o boi e o buriti; as manifestações de desatinos dos personagens e suas relações com os estratos não-intencionais da obra-de-arte; e os antagonismos da sociedade que se manifestam no transcorrer da narrativa: sua dimensão dissonante, crítica e utópica. E, com fundamento na declaração de Adorno de que “As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação”, ousam os autores apresentar indícios para desvendar o enigma desse conto-poema, assim como para detectar o conteúdo de verdade que nele se manifesta.

**Palavras-chave:** Cara-de-Bronze; Guimarães Rosa; Teoria Estética; Theodor Adorno; conteúdo de verdade da obra de arte

**Abstract:** This paper aims to interpret the tale of Guimarães Rosa, “Cara-de-Bronze”, founded on the ideas of *Aesthetic Theory*, by Theodor Adorno. In its analytical moment, the text will comprise: the study of the relations of the tale parts in the composition of its unit; the tension between literature, music and cinema in constructing its shape; the multiple aesthetic techniques used to express the bindings of the story. In its interpretive moment, the text is guided by the following qualitative aspects: the mimetic elements that are installed inside of the tale, as irrational and vital residues: the ox and buriti; the madness manifestations of the characters and their relations with non - intentional strata of the work of art, and the antagonisms of society manifested in the course of the narrative: its dissonant, critical and utopian dimension. And, based on Adorno's statement that "The works of art, especially those of higher dignity, await interpretation", the authors of this paper dare to present evidence to unravel the enigma of this story - poem, as well as to detect the content of truth in it.

**Keywords:** “Cara-de-Bronze”; Guimarães Rosa, Aesthetic Theory, Theodor Adorno, content of truth in the artwork

### 1). Introdução/Apresentação

“O vaqueiro Tadeu: ... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Universidade Metodista de Piracicaba, UNIMEP (puccibru@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidade Metodista de Piracicaba, UNIMEP (andredelavale@yahoo.com.br)

<sup>3</sup> Centro Universitário Claretiano (artieres@gmail.com)

“As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação”<sup>5</sup>.

Muito se tem escrito sobre os contos de Guimarães Rosa, e, entre eles, sobre “Cara-de-Bronze”<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, Rosa, em carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, em novembro de 1963, nos ajudou a entender alguns termos e/ou construções-chave dessa narrativa<sup>7</sup>. E ainda mais: o autor, nessa mesma missiva, apresenta um resumo do conto:

“O ‘Cara-de-Bronze’ era do Maranhão (...). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai (...), etc. 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, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e ‘aprensora’ sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo ... buscar Poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 93-94).

Mas, como, no dizer de Adorno, as obras-de-arte, “sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam sua interpretação”, não obstante as múltiplas interpretações que já se lhe atribuíram, inclusive a do próprio autor, o propósito, neste ensaio, é a tentativa de se aproximar do ‘conteúdo de verdade’ de “Cara-de-Bronze”, confrontando-o com ideias-chave da Teoria Estética de Theodor Adorno.

Assim, os sons das toadas (im)pertinentes do trovador na varanda; a presença edílica dos buritizais bebentes do Urubuquaquá; o auscultar das longas e insinuantes conversas dos vaqueiros, curiosos e atarefados; a desconfiança da intromissão do narrador no meio do conto, exigindo uma pausa para explicitar indícios de enigma na estória; a atenção dos vaqueiros à narrativa da viagem de Grivo, o escolhido, de volta de sua missão, misteriosa e alvissareira; a floração da poesia que brota aos montões no vir-a-ser do texto, ... eixos condutores do conto --, serão tensionados com ideias-chave da Teoria Estética de Theodor Adorno, no desvendamento de seu ser como obra-de-arte, entre as quais: a tensão da literatura com a música e o cinema na construção do texto; os sons, as palavras, os olhares e os infindos entremeios dos vaqueiros na intuição de um drama existencial que não era deles; as múltiplas técnicas estéticas utilizadas/inventadas pelo literato no ensaio de expressar os enlaces da estória; os resíduos miméticos que fertilizam o escrito em seus inesperados extratos;

<sup>4</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976, p. 101.

<sup>5</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 198.

<sup>6</sup> Cito três estudos sobre o conto: Gabriela Reinaldo, no livro “Uma cantiga de se fechar os olhos ... Mito e Música em Guimarães Rosa”, reserva cerca de 30 páginas para analisar a música e a poesia que compõem a narrativa (2005, p. 59-91); Amariles Guimarães Hill e seu ensaio “Cara-de-Bronze”, publicado na Revista *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 91-104, jul./dez 2009; e a dissertação de Mestrado de Daniel Sampaio Augusto, “Um assunto de silêncios – Estudo sobre “Cara-de-Bronze”, defendida na USP sob a orientação de José Miguel Wisnik”.

<sup>7</sup> Cito duas construções-chaves do autor neste conto: o personagem Moimeichego, cujo nome é formado por um quádruplo eu -- moi, me, ich, ego. Diz Rosa: “é outra brincadeira (...) representa “eu”, o autor. *Bobaginhas*” (ROSA, 2003, p. 95); também há outro chiste de Rosa na penúltima página do conto, na fala do vaqueiro Adino: “*Aí, Zé, opa!*”. Rosa caracteriza essa expressão como “*um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor (...), intraduzível evidentemente: lido de trás para frente = apô éZ ia, : a Poesia*” (p. 93).

os paradoxos entre as intenções do autor e os momentos não-intencionais da obra; a forma final a que chegou a narrativa como unidade não-violenta de tensos elementos; os acordes dissonantes e utópicos que se interpenetram no percorrer da narrativa. Em fim, a conjunção e a contraposição dos juízos adornianos na tentativa de decifrar o enigma de “Cara-de-Bronze”, bem como de encontrar seu “conteúdo de verdade”.

## 2). Momento analítico: a forma final da narrativa como unidade não-violenta de tensos elementos.

“O momento analítico tem o seu lugar no polo inverso da síntese, na economia dos elementos, a partir dos quais a obra se organiza; porém, não é menos objetivamente inerente à obra de arte do que a síntese. O chefe de orquestra que analisa uma obra para a executar adequadamente, em vez de a mimar, reproduz uma condição da possibilidade da própria obra”<sup>8</sup>.

Para Theodor Adorno, “a forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores”. Se é mediação, supõe o trabalho intenso do artista que, através de suas técnicas e de sua sensibilidade, relaciona entre si e com o conjunto da obra elementos aparentemente contrastados ou desligados, -- tensos --, dando-lhes unidade, substância, consonância. Aquilo que se mostra ingênuo, espontâneo em uma obra de arte é, antes, resultado objetivo da persistente intervenção do artista nos detalhes, pois “a forma procura fazer falar o pormenor através do todo”. Aquilo que aparece ao pensamento como algo de imposto, de arbitrário, quando visto a partir do rigor formal com que foi constituído, na unidade da obra, dela emerge como algo de substancial, em que os elementos técnicos se articularam, sem serem violentados<sup>9</sup>.

Rosa, na construção de sua novela “Cara-de-Bronze”, desobedece não apenas aos códigos linguísticos tradicionais, recriando termos estúrdios para expressar ideias novas, mas também aos códigos literários, fundindo, numa única peça, o conto, o poema, a música, o cinema. Vou, neste tópico analítico do texto, na observação de como se constitui a forma literária de “Cara-de-Bronze”, analisar três aspectos:

1). A relação das partes entre si na composição da forma, da síntese, da unidade do conto. “Cara-de-Bronze” inicia-se com três cantigas populares – O jogo, Alvíssaras de alforria e Cantigas de Serão de João Barandão --, que preparam o espírito do leitor para o espetáculo que está por vir; descreve a seguir “os campos do Urubuquaquá”, dos “ramilhetes dos buritizais bebentes”, onde vai se desenrolar a estória, e os vaqueiros em ação, que, enquanto apartavam o gado, conversavam, discutiam, porque “reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder”; enquanto isso, um violeiro, “João Fulano, sobrenomeado Quantidades”, na varanda da casa grande, “cantava uma copla, quando, quando. Experimentava”<sup>10</sup>.

A parte seguinte, “Na Coberta-dos-carros”, se processa através de um longo diálogo entre 14 vaqueiros locais e cinco forasteiros; e os temas recorrentes versam sobre incitantes suspeitas: a volta de Grivo depois de dois anos de sua partida; quem é o

<sup>8</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 324.

<sup>9</sup> Cf. Os aforismos “Forma” e “Forma e Conteúdo”. In Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 115-223.

<sup>10</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 73-74.

cantador de trovas; quem é o Cara-de-Bronze; o que o Grivo foi buscar nessa longa viagem. Entre os vaqueiros, destaca-se Tadeu, por ser o mais antigo da fazenda, pela sua experiência de vida e sabedoria; entre os visitantes, ressalte-se a figura de Moimeichego, aquele que tudo quer saber e está sempre perguntando. Chega outra boiada com mais 7 vaqueiros. A longa e instigante conversa dos vaqueiros é entremeada, quando em quando, por uma copla do violeiro, que, com seu canto, se introduzia no assunto dos falantes e bulia com as ideias deles.

A seguir, nas próximas cinco páginas, o conto assume outra perspectiva: a de ROTEIRO de um filme, em que nos é apresentado o esquema de uma cena, com descrição de planos, de quadros de montagem, de som; som do violeiro, que toca uma mazurca e, depois uma canção de amor; som dos bois no curral. Enquanto se processam os preparativos da filmagem, os vaqueiros tiram uma pausa para o almoço.

Aproveitando o momento de descanso, o narrador oculto se intromete no conto e tece considerações sobre o desenrolar da narrativa e sobre a metamorfose que está se sucedendo com Cara-de-Bronze. Em relação às colocações de natureza metaliterária, espalha indícios do enigma que permeia o conto:

“Não. Há aqui uma pausa. 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. (...) Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto”<sup>11</sup>.

Em relação a Cara-de-Bronze, apresenta suspeitas de sua radical mudança de vida:

“O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice (...). Não tinha elixir. (...). Mas frio e molhado se cercam com paina. 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 ele não cedeu confidência a ninguém”<sup>12</sup>.

E aí os vaqueiros, despertos do breve cochilo *post meridiem*, retomam do narrador intrometido a condução da narrativa, acentuando a profunda transformação que estava, de fato, se sucedendo com Segisberto Saturnino Jéia Velho, o Cara-de-Bronze. Ele agora não se interessava mais “por coisas proveitosas”; ele indagava “engraçadas bobéias, como se estivesse caducável”: ele queria saber “a brotação das coisas”; ou como disse o vaqueiro Tadeu: “... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas”<sup>13</sup>. Moimeichego e Iô Jesuíno Filósio retomam a conversa com os vaqueiros e querem saber porque o velho gostou do Grivo e o escolheu para a missão. E os vaqueiros, ao som da violinha do cantador, alternadamente vão contando as artimanhas utilizadas pelo velho para escolher, entre os vaqueiros Mainarte, José Uéua e o Grivo, quem seria o mensageiro.

E, então, acontece a última parte do texto: a tão esperada narração do Grivo: são cerca de 20 páginas de enredo, em que o vaqueiro-viajor é acompanhado passo-a-passo

<sup>11</sup> Ibid, p. 96.

<sup>12</sup> Ibid, p. 99.

<sup>13</sup> Ibid, p. 100-101.

pelas indagações curiosas dos vaqueiros-remanescentes, de Moimeichego, que tudo querem saber do que o Grivo viu: os nomes das árvores, dos lugares por onde passou; dos pássaros, do gado; da natureza: lua, sol, rios; das pessoas que conheceu; das mulheres: da moça Nhorinhá, que “vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão” e que para ele sorriu<sup>14</sup>; das setenta velhas que o rodearam; até que chegou numa fazenda, pertinho de onde devia ir e lá permaneceu por dois meses. A narrativa é interrompida, com uma grande confusão, pois o Grivo é chamado pelo velho para jantar com ele no quarto e os vaqueiros, alvoroçados, continuam especulando sobre o que o Grivo foi fazer; o vaqueiro Cicica, por exemplo, pergunta: “do que narra, do que não conta: que será que ele foi buscar?” E Quantidades continuava criando suas insinuantes coplas, à medida que o assunto se desenrolava. À noitinha, no terreirão, em volta da fogueira, os vaqueiros, com suas vestimentas típicas, aguardam o retorno de Grivo; com eles Moimeichego. E Grivo continua a narrativa, mas agora já de seu retorno a Urubuquaquá. Não diz nada do lugar para onde foi e nem o que foi fazer. De um lado, os vaqueiros frustrados e curiosos; Cicica insiste: “Mas, que mal se tenha de perguntar: e o que é mesmo que você foi fazer?”. Moimeichego até zomba dele: “De baile foi – debaile: nada conseguiu?”<sup>15</sup>. De outro lado, após uma pausa prolongada, Grivo revela, mas sempre de forma enigmática, algumas mensagens que o velho queria ouvir: “Eu disse ao Velho: ... A noiva tem os olhos gázeos”<sup>16</sup>. É quando intervém o experiente vaqueiro Tadeu, conta o caso do moço que fugiu para longe de sua terra, porque pensou ter matado o pai e que ficou sabendo, quarenta anos depois, que o pai tinha caído no chão por que estava bêbado; e que, nesse ínterim, a moça, namorada do rapaz, já tinha se casado com outro, tido filhos e que uma neta sua era muito formosa. Grivo revela ainda a resposta que deu ao Velho à pergunta:

“-- 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>17</sup>.

Nesse momento, a intervenção de dois vaqueiros parecem trazer a solução do enigma da viagem de Grivo: “José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” e “Adino: Aí, Zé, opa!” e “Grivo: Eu fui ...”. É a parte mais bela de toda a narrativa! E então, ao som da última copla do Cantador, os vaqueiros vão se dispersando, cada um pensando em seus interesses, em seus afazeres.

Busquei na apresentação das seis partes do texto, resgatar detalhes, pormenores, que, a meu ver, dão direção, unidade e encanto ao conto. Talvez os tópicos do Roteiro de Filme e da intromissão do narrador oculto no andamento da estória gerem tensões no percurso da narração; mas se examinadas detidamente, no todo, aguçam ainda mais o interesse do leitor e do intérprete na busca do sentido da obra.

2). a tensão da literatura com a música e o cinema na construção do ensaio. “Cara-de-Bronze” é um conto que se compõe em forma de poema ou é um poema que se

<sup>14</sup> Ibid, p. 117.

<sup>15</sup> Ibid, p. 123.

<sup>16</sup> Ibid, p. 125.

<sup>17</sup> Ibid, p. 126.

desvela em forma de conto? Ou é conto-poema que vai tomando forma na incorporação de outros gêneros literários e estéticos? Segundo a análise de Sarah Forte, “a forma literária abre-se ao diálogo com outras artes, transformando a narrativa numa arena de experimentações, num laboratório de modos de se contar algo”<sup>18</sup>.

“Cara-de-Bronze” é uma das estórias de *Corpo de Baile*<sup>19</sup>, publicado, em dois volumes, em 1956, dez anos após a edição de Sagarana. Desde o título, que nos remete não ao escrito, mas ao palco, onde a dança acontece, o livro nos provoca a incerteza e a investigação: as estórias ali contidas, inquietas, são novelas? Poemas? Contos? Romances? Sendo uma das sete estórias do livro, “Cara-de-Bronze”, a menor delas, mas talvez a mais cheia de armadilhas, codifica um sem número de tensões no transcorrer de sua constituição. Literariamente falando, é um conto-narrativa em que o acontecido, o falado e o sentido se vestem de enigma a ser decifrado; é um conto-poema em que o lado existencial dos vaqueiros e do senhor é tecido de expressões líricas, metáforas sertanejas, de termos carregados de vida e de sensibilidade, que dão substância e roupagem nova às significações subjacentes.

Esteticamente falando, “Cara-de-Bronze” se apresenta em diferentes momentos como se fosse uma projeção cinematográfica. Além da inserção na terceira parte do texto de um ROTEIRO de filme, em que nos é apresentado o esquema de uma cena, como já visto, em diversos momentos do conto podemos detectar/presenciar a figura de um *cameraman*<sup>20</sup>, atento e minucioso, que ora detém o foco nas belezas de Urubuquaquá, ora na ação dos vaqueiros apartando os bois, ora na intensa conversa dos vaqueiros com os forasteiros na caracterização do velho, ora na amostragem dos lugares percorridos por Grivo, em seus encontros com pessoas e animais, nos dramas existenciais por ele vividos como emissário de seu senhor.

Não seria também a apresentação de uma peça de teatro, ao natural, em que os ouvintes se sentam na relva da natureza para contemplarem, atentos e silenciosos, a narrativa dos vaqueiros e o sonzinho da viola de Quantidades? Mas não vamos explorar essa hipótese neste ensaio.

A música/poesia também se transforma em um ingrediente importante na construção desse conto-poema. Ela serve não apenas para introduzir o tema; as coplas, no conto, acompanham o desenrolar dos acontecimentos em todos os momentos decisivos, tensos; participam da narrativa como um ingrediente substancial e persuasivo. Assim se comportam as três cantigas do início do conto; assim se manifestam a quantidade de versos do cantador Quantidades.

“Ao lado da poesia do Grivo há a música de Quantidades; ele pontua temas de grande importância dessa estória. Seus versos, aparentemente dessintonizados em relação ao que se passa no conto, convidam o leitor a prestar atenção, a refletir, a voltar ao texto.

<sup>18</sup> Forte, Sarah. “Sentir, falar, narrar: a composição dramática de “Cara-de-Bronze” de João Guimarães Rosa”. In: *Zunái* – Revista de poesia & debates. Ano VI, Edição XXI, outubro de 2010, p. 11.

<sup>19</sup> Neste artigo, estou seguindo a terceira edição de *Corpo de Baile*, de 1965, quando então foi dividido em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites do Sertão*.

<sup>20</sup> Esta ideia encontrei-a no ensaio de Sarah Forte, anteriormente citado, 2010, p. 3.

Quantidades anuncia o Grivo, fala de suas viagens, canta o Buriti e, finalmente, fala do tema da moça, do amor”<sup>21</sup>.

Os vaqueiros, mesmo não entendendo bem porque o velho tinha contratado o cantador, só para tocar sua violinha e improvisar suas coplas – enquanto eles trabalhavam duramente --, estão atentos à criatividade de Quantidades, pois suas cantigas mexem com eles. Logo no início do conto, enquanto lidam com o gado, acompanham as duas primeiras trovas:

*“Buriti --- minha palmeira?  
Já chegou um viajor ...  
Não encontra o céu sereno ...  
Já chegou o viajor ...*

E achava o fácil

*“Buriti, minha palmeira,  
é de todo viajor ...  
Dono dela é o céu sereno,  
Dono de mim é o meu amor.*

(-- Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!

**O vaqueiro Cicica:** Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?

**O vaqueiro Adino:** É do Grivo!

**O vaqueiro Mainarte:** Que será mais, que ele sabe?

-- Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!

-- Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!)<sup>22</sup>.

E quando o vaqueiro Tadeu, já no adiantado da conversa, revela que o velho “queria era que se achasse para ele o quem das coisas”, o violeiro cantador complementa, insinuante:

*“Buriti, buritizeiro,  
com palma de tanta mão:  
uma moça do Remeiro  
contratou meu coração ... ”<sup>23</sup>.*

A intervenção mais destacada do cantador se dá no contexto da longa narrativa de Grivo sobre sua viagem pelo sertão, as dificuldades, as tristezas enfrentadas, e o *boizim-viajor*, Grivo, sempre *ouvindo seu coração*. Quantidades acompanha esses sentimentos, *pari passu*. Ouçamo-lo:

*“Meu boi cinzento-raposo  
Viajou no Chapadão:  
Berra as chuvas de dezembro  
Entende meu coração”*

*“Meu boi arará-corujo  
Perdido no chapadão:  
Deu trovão, ele caminha  
Ouvindo seu coração”*

*“Meu boi azulejo-mancha,*

*“Boiada que veio de cima*

<sup>21</sup> Reinaldo, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos ...* Mito e Música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005, p. 78.

<sup>22</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 74.

<sup>23</sup> Ibid, p. 101.

*Meu boi raposo Silveiro:  
Deu dezembro, deu trovão  
Deu tristeza e deu janeiro ...”* —

*Com poeiras e trovoadas:  
Tanto amor que nunca tive  
Aboiei nessas estradas ...”*<sup>24</sup>

E assim, Rosa, à semelhança do violeiro João Fulano, experimentava. E na conexão/tensão entre o conto e o poema, na narrativa infiltrada pela música, nos acontecimentos captados pela filmagem, “Cara-de-Bronze” vai estruturando seus passos, devagar, com arte e muito engenho.

3). As múltiplas técnicas estéticas utilizadas/inventadas na tentativa de expressar os enlaces da estória. A técnica, para Adorno, -- enquanto nome estético para o domínio do material que o artista tem à sua disposição, enquanto aquilo mediante o qual as obras de arte se organizam, -- “possui caráter de chave para o conhecimento da arte; só ela conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só a possui aquele que fala sua linguagem”. A técnica faz com que “a obra de arte seja mais do que um aglomerado do facticamente existente e este mais constitui o seu conteúdo”. Ela não é “abundância dos meios, mas o poder armazenado de se medir com o que a obra objetivamente exige de si mesma”. Estas são algumas ideias estelares que compõem o aforismo “Técnica”, do livro *Teoria Estética*<sup>25</sup>.

O que desafia, pois, o criador de um conto, que não é apenas conto, são os problemas que a obra em construção vai lhe propondo objetivamente, exigindo dele uma escolha, um aprimoramento, para que ela se torne cada vez mais ela mesma. O escritor, em seu *metier*, é guiado, profundamente, pela inspiração, pela ideia primeira, pela mimese que o despertou; mas são os procedimentos técnicos artísticos utilizados/administrados por ele, por exigência do material, que o levam incessantemente a selecionar, amputar e renunciar e, conseqüentemente, a dar forma àquela ideia primeira.

Já vimos, na análise de “Cara-de-Bronze”, algumas técnicas literárias e artísticas utilizadas por Rosa na construção de seu conto-poema: a intercalação de um roteiro cinematográfico em um constructo que se desenvolvia em forma de um relato gráfico; a mudança de perspectiva na maneira de conduzir o conto, pela inserção reflexiva do narrador oculto para tentar um rumo à estória; a presença da poesia e da música de Quantidades em momentos-chave do enredo, quando se carecia semear o percurso de indícios e fantasia; um conto construído quase todo pelas conversas de rudes vaqueiros e forasteiros, que se transforma em um poema, em um ensaio filosófico; enfim, uma narrativa que, pela sua elaboração técnica e estética, abriga tanta dubiedade e fertilidade dentro de si, que, mesmo com a ajuda do autor, se chega a seu final e se é desafiado a percorrê-lo outra vez, porque, de um lado, ele nos traz tantas *alvíssaras de alforria*, e de outro, não se entende bem o que ele quer nos dizer.

Interessa-nos, neste momento, resgatar outras técnicas literárias e estéticas utilizadas por Rosa para dar a seu texto um caráter ainda mais denso e enigmático. Como vimos, é um texto majoritariamente construído pelas conversas dos vaqueiros com os

<sup>24</sup> Ibid, p. 114-116.

<sup>25</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 321-327.

visitantes; mas Rosa introduz uma variante original; o percurso dialógico do conto segue seus passos vagarosos e progressivos, instigado sempre pelas indagações curiosas de Moimeichego e seus comparsas; mas, em determinados momentos, a indefinição nas respostas se mostra gritante e enviesada, pois todos os vaqueiros querem dar sua opinião ao mesmo tempo e de maneira convicta. Essa técnica de expressão, enfática, se destaca em pelo menos dois tópicos do conto. Primeiramente, quando Moimeichego pede a eles que contem com detalhes (“tal e tudo”) a descrição de Cara-de-Bronze. Os vaqueiros -- a princípio, alternadamente, e mais ao final, falando ao mesmo tempo, -- no matraquear de 83 opiniões contrastantes, vão (des)construindo a imagem “multipolifacetada” do velho. Rosa chama a esse truque de Ladainha<sup>26</sup>. Essa técnica aparece em outra passagem do texto: quando os vaqueiros estão contando aos de fora a engenhosa maneira de como Cara-de-Bronze escolheu seu arauto e, a seguir, narram, como que em forma de jogral, a partida de Grivo. Nesse instante, Quantidades entra em canção: “*Meu boi chitado cabano/ casco duro dos Gerais/ vai caçar água tão longe/ em verdes buritizais ...*”<sup>27</sup>. Porque Rosa chama essa técnica de ladainha? Houaiss nos ensina que “ladainha” é uma prece religiosa em forma de curtas invocações a Deus; e é também “um canto rogatório popular na abertura de uma roda de capoeira”<sup>28</sup>. Ou seja, a ladainha é também um diálogo, uma conversa, respeitosa, invocativa. Expressa, neste caso, as pinceladas claras/escuras de homens do campo na confecção do retrato pintado do ser estúrdio, sempre ausente/presente, o Cara-de-Bronze; ao mesmo tempo, no meio de tantas informações individuais e deformações no conjunto, expressa a tristeza e a curiosidade que compõem suas atitudes habituais.

Uma segunda técnica a destacar é a forma fragmentária, como Rosa construiu o relatório de viagem de Grivo. Como já foi anotado, são 20 páginas de narrativa, que assume diversos tons, à medida que o enredo vai sendo ouvido. Inicialmente, após a saudação religiosa de Grivo “—Na hora de Deus, amém!” e a expressão de vitória: “Sobrevim”, entra o cantador, para iniciar a longa viagem do boizim Grivo: “*Meu boizim pinheiro branco/ pernas compridas demais:/ de ir beber água tão longe,/ nas veredas dos Gerais ...*”<sup>29</sup>. A narração de Grivo se dá, inicialmente, em primeira pessoa do singular; as indagações curiosas que vão alimentando o transcurso da mensagem, nas primeiras sete páginas<sup>30</sup>, são feitas em terceira pessoa do singular. Certamente, o texto não nomina os autores, essas perguntas-geradoras são articuladas pelos vaqueiros e também por Moimeichego e seus amigos; mas nos traz a sensação de que o narrador oculto, que já tinha se intrometido antes na estória dos vaqueiros, está por lá, novamente, sentado com eles, ouvindo e indagando também. São muitas as vozes que conversam com Grivo, alternadamente, querem os detalhes. A partir da sétima página<sup>31</sup>, já é explícito o diálogo com os vaqueiros, que nominalmente intervêm na narrativa, não apenas perguntando, mas até complementando as referências de Grivo, que agora, então, são mais detalhadas e volumosas. E quando o vaqueiro Sãos tenta apressar sua curiosidade, perguntando ao que tinha ido: “Então,

<sup>26</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 87-90.

<sup>27</sup> Ibid, p. 105-106.

<sup>28</sup> Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1710.

<sup>29</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 107.

<sup>30</sup> Ibid, p. 107-113.

<sup>31</sup> Ibid, p. 113-117.

por fim que finalmente: você casou ou não casou?!”, o sábio vaqueiro Tadeu retruca: “Ôxe, modera, povo meu, acomoda! Ele vai contando, com seu jus de devagar ...”<sup>32</sup>. A partir desse momento, o narrador oculto, retoma o controle da narrativa e discorre, em terceira pessoa do singular, sobre o encontro de Grivo com a moça Nhorinha, com as setentas velhas, sobre os diversos lugares por onde passou até chegar na fazenda, onde permaneceu por dez meses; ele só será interrompido quando o Grivo é obrigado a parar a narrativa, porque é chamado pelo patrão para jantar<sup>33</sup>. Finalmente os vaqueiros retomam o controle da narrativa e vão no comando até o fim<sup>34</sup>. Se o texto de Rosa fosse um trabalho na academia, certamente seria reprovado, pois alterna, no encadeamento da estória, os pronomes pessoais dos que narram; seria acusado de incoerente, de impreciso. Mas, no contexto deste conto-poema, a alternância de tratamentos pronominais, bem como a concomitância dos mesmos, ajudam a manter o nível de tensão/atenção dos vaqueiros, dos forasteiros, do narrador oculto e, sobretudo, dos leitores envolvidos.

Mas não é apenas essa “com-fusão” que Rosa gera na apresentação da narrativa do mensageiro. Utiliza-se de outras inovações acadêmicas, que teriam seu lugar na escrita de uma tese ou de um compêndio científico/filosófico. Mas, num conto?! Ao dizer do Grivo de que “Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí ...”<sup>35</sup> e ao atender às perguntas do narrador oculto, que mais uma vez se mostra, sobre “com que pessoas de árvores ele topou?” e “os bichos, os bichinhos e os pássaros?, Grivo/Rosa ultrapassa o espaço textual reservado para o conto e invade, como a água, o rodapé de diversas páginas e, em forma de anotações, relata cerca de 340 nomes de árvores, 49 nomes de “capins bonitos, que os boizinhos e os cavalos pastam” e 46 nomes de pássaros. No dizer de Paulo Rónai, “O material reunido pelo emissário é de uma riqueza disparatada e barroca, transborda o texto da história e se espalha por uma série de notas”<sup>36</sup>. E quando Rosa percebeu que dificilmente alguém iria divisar, no entremeio dos infundáveis nomes de árvores, um pormenor, detalhadamente elaborado, mas enigmático, ele mesmo se encarrega de revelar o segredo, a seu tradutor italiano:

“ Há mais. À página 600 (109), você encontrará uma verdadeira ‘estorinha’, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (“A daminana, a angélica ... (até) ... a gritadeira-do-campo”). Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é o óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boba ...) e o 8º (o rapaz ‘apertando’ a mocinha). Quanto ao 9º: ‘são Gonçalo’ é sinônimo do membro viril ... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos” (no rodapé, à p. 94).

Cito, para os curiosos, a engenhosa construção de Rosa:

<sup>32</sup> Ibid, p. 116-117.

<sup>33</sup> Ibid, p. 117-120.

<sup>34</sup> Ibid, p. 127.

<sup>35</sup> Ibid, p. 108.

<sup>36</sup> Rónai, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Corpo de Baile*: sobre a obra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, p. 26.

“— 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 brada-mundo, a gritadeira-do-campo ...”<sup>37</sup>.

Como se pode constatar, Rosa, pelo seu cuidado extremo no burilar as palavras e na composição de seus contos, utiliza-se de um sem número de técnicas em “Cara-de-Bronze” com o objetivo de tornar seu texto mais expressivo. Ele ratifica a reflexão de Adorno, quando diz que: “Se nenhuma obra pode ser compreendida sem se compreender sua técnica, esta também não pode compreender-se sem a compreensão da obra”<sup>38</sup>.

Apresentei, neste momento analítico, três elementos-chave na construção da forma final da narrativa do conto-poema: a relação interna das partes entre si na composição de sua unidade; a tensão da literatura com a música e o cinema na construção do texto; e algumas técnicas estéticas inventadas na tentativa de expressar os enlaces da estória. Podemos concluir este momento analítico parafraseando Adorno: o leitor intérprete de “Cara-de-Bronze”, que analisa o conto para entendê-lo adequadamente, em vez de o mimar, recria uma condição de sua possibilidade; mesmo tendo consciência de que outras tantas condições são possíveis e os múltiplos indícios de novas interpretações o sugerem.

### 3). Momento interpretativo: o conteúdo de verdade de “Cara-de-Bronze”.

Neste segundo tópico do trabalho, o momento interpretativo, vamos continuar seguindo o movimento do conto “Cara-de-Bronze” na constituição de si mesmo, “seus momentos particulares”, mas agora na tentativa de encontrar o conteúdo de verdade. Na *Teoria Estética*, lemos:

“A faculdade de julgar reflexiva, que não pode partir do conceito genérico, do universal, e, por conseguinte, também não da obra de arte total, jamais `dada`, e que deve seguir os momentos particulares, ultrapassá-los em virtude de sua própria indigência, copia subjetivamente o movimento das obras de arte em si mesmas”<sup>39</sup>.

Vamos, então, observar os seguintes aspectos:

1). os elementos miméticos que, como resíduos irracionais e vitais, se instalam na obra-de-arte. Esta, pelo seu processo técnico de construção, participa do desencantamento do mundo, mas é a necessidade de seu outro momento, o mimético, o irracional, no interior da racionalidade, que lhe dá vida, movimento, plurivocidade. “A mimese é na arte o pré-espíritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia (...); a constelação animal/louco/clown é um dos estratos fundamentais da arte”<sup>40</sup>. Para Rosa, também, a presença de elementos

<sup>37</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 109.

<sup>38</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 323.

<sup>39</sup> Ibid, p. 215.

<sup>40</sup> Ibid, p. 184;185.

irracionais e burlescos na estória é que lhe dá vida, movimento e mistério. Vou analisar dois desses elementos constitutivos: os movimentos do boi e a presença benfazeja do buriti.

A participação do boi no conto se transforma em seu pano de fundo e, se a observarmos alegoricamente, representa um de seus personagens centrais, Grivo, o boizim-viajor. A narrativa se desenrola, toda ela, em um único e intensivo dia de trabalho dos vaqueiros: “Aquele era o dia de uma vida inteira”<sup>41</sup>. São eles, enquanto cuidadores de bois, que vão dialogicamente tecendo o enredo do acontecimento: “ -- Eh, boi pra cá, eh boi pra lá! -- Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!”<sup>42</sup>.

“Elemento simbólico de integração nacional, criação espalhada por quase todo o Brasil, o boi é um animal ligado aos afetos. É o boi da cara-preta das cantigas de ninar. (...). O boi, louvado nas regiões pecuárias, que serve de alimento, transporte, tração. Bumba-meu-boi, boi de festas e fitas”<sup>43</sup>.

O boi é um animal muito caro e participante das estórias de Rosa. Vou lembrar apenas três delas: “Conversas de bois”, de *Sagarana*; “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”, de *Estas Estórias*; e “Sequência”, de *Primeiras Estórias*, em que o rapaz, filho de “seo Rigério”, persegue “desconhecidamente” uma vaquinha que fugira, e, ao final do dia, depois de muito trotar por vales e pastos, atrás daquele animal que o conduzia, rapaz e vaca entram pela porteira de um mesmo curral, e na escada da casa, quatro moças o acolhem, e entre elas aquela, a segunda, que se tornará o amor de sua vida. E, em “Cara-de-Bronze”, o boi cantado por Quantidades, que tem “casco duro”, “pernas compridas demais” e “vai caçar águas tão longe (...) nas veredas dos Gerais” nada mais é que a figura de Grivo, o escolhido, o mensageiro, o boizim viajor.

E o buriti, a mais alta e elegante de nossas palmeiras, também denominada “palmeira-do-brejo”, presença marcante em Rosa, que lhe reserva um conto especial, homônimo<sup>44</sup>, também ocupa lugar de destaque em “Cara-de-Bronze”. Nos campos de Urubuquaquá, cenário dos acontecimentos, em suas veredas “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”<sup>45</sup>. Nas veredas, onde há água, há buriti. Rosa, em correspondência com o tradutor italiano, Bizzari, reafirma: “Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. (...). As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros”<sup>46</sup>. E, no transcorrer do conto, sobretudo nas primeiras coplas de Quantidades, predominam os versos sobre os buritis: Grivo, o boizim, “vai caçar água tão longe, em verdes buritizais ... nas veredas dos Gerais”<sup>47</sup>; para o cantador, os

<sup>41</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 97.

<sup>42</sup> Ibid, p. 74.

<sup>43</sup> Reinaldo, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos ...* Mito e Música em Guimarães Rosa, opus cit., p. 78.

<sup>44</sup> Trata-se do conto “Buriti”, que junto com “Lão-Dalalão”, compõem o livro de Rosa “Noites do Sertão”, também chamados pelo próprio autor de “Os poemas” (1976).

<sup>45</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 73.

<sup>46</sup> ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 46

<sup>47</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 107.

buritis são a boiada verde do sertão. Diz uma trova: “Buriti – boiada verde/ por vereda, veredão/vem o vento diz: -- Tu fica!/ -- Sobe mais ... – te diz o chão ...”<sup>48</sup>. Em cinco coplas do cantador, o buriti é carinhosamente chamado de “minha palmeira”; é lá onde há água, vida pra todos os seres biológicos do sertão; é lá onde os “tristes gados” encontrarão “alegre pastação”<sup>49</sup>. Em uma das coplas, o “buriti, minha palmeira” é denominado “mamãe verde do sertão”<sup>50</sup>. E, quando Grivo está narrando os difíceis lugares por onde passou “— Subi serra, o sol por cima. Terras tristes, caminho mau ...”, ele ressalta que teve que acompanhar um gado, de longe, para poder se achar; foi o gado que lhe fez chegar aos brejos e ao buriti, que lhe deu a certeza de água. E Grivo arremata: “Todo buriti é uma esperança”<sup>51</sup>.

São esses elementos miméticos, o boi e o buriti, entre outros, que dão vida, poesia, mistério e encanto ao enredo, racionalmente construído. São resíduos irracionais, mas vitais, que acompanham os momentos e os movimentos da narrativa em seu fazer-se. É porque, como nos relembra Adorno, “nas obras de arte, o espírito tornou-se seu princípio de construção, mas só satisfaz o seu *télos* onde se eleva a partir do que deve ser construído, dos impulsos miméticos, que nelas se integram em vez de se lhes impor de um modo autoritário”<sup>52</sup>.

2). as manifestações de desatino e suas relações com os estratos não-intencionais. Para o frankfurtiano, os momentos de desatino, de desvario das obras de arte, enquanto resíduos miméticos, se aproximam de seus estratos não-intencionais, e, por isso, constituem também o seu segredo<sup>53</sup>. O que dizem as grandes obras de arte nem sempre coincidem com a intenção de seus realizadores. Elas, cifradamente, dizem muito mais e nos desafiam a desvendar-lhes os mistérios. Rosa, na contramão da racionalidade instrumental que orienta os caminhos existenciais das pessoas, -- no caso, do patrão que se enricou pelo trabalho e competência, e dos pragmáticos vaqueiros, que o obedeciam, mesmo que a contragosto, para manterem-se empregados --, semeia a narrativa com atitudes de desvarios por parte daquele que sempre conduziu a fazenda e os quarenta vaqueiros com firmeza e ordeiramento. Quando Moimeichego pediu aos vaqueiros para descrever o Cara-de-Bronze, “tal e tudo”, entre as muitas qualidades que ressaltaram, alternadamente, de seu chefe, ouviam-se: “É um homem que só sabe mandar”, disse um; “Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou ...”, disse outro; “Quando olha e encara, é no firme, jogo-de-sis, com pito e zanga”, completou um terceiro<sup>54</sup>. Pois bem, esse comandante, que “quer saber o porquê de tudo nesta vida”<sup>55</sup>, demonstrou em diferentes momentos suas fraquezas, suas doidices. E os vaqueiros bem que as perceberam e expressaram algumas delas.

<sup>48</sup> Ibid, p. 91.

<sup>49</sup> Ibid, p. 77.

<sup>50</sup> Ibid, p. 77.

<sup>51</sup> Ibid, p. 109.

<sup>52</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 184.

<sup>53</sup> Ibid, p. 185.

<sup>54</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 89.

<sup>55</sup> Ibid, p. 88.

Uma primeira diz respeito ao violeiro cantador; quando Moimeichego pergunta: “Quem é esse, que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono?”, o vaqueiro Cicica responde: “Esse um? É cantador, somentes. Violeiro (...). Veio de riba, por contrato”. O forasteiro Inhô Ti se interessa pelo assunto: “Contrato p’ra cantar?”. E o vaqueiro Cicica completa: “O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o velho quer”. O vaqueiro Adino acrescenta: “Lá do quarto, ele ouve, se praz”<sup>56</sup>. Em um ambiente campestre, em que predomina o trabalho árduo e diuturno de lidar com a chusma de gados, contratar um empregado “somentes” para cantar o tempo todo trovas novas, não é uma atitude desvairada?

Uma segunda doidice do velho se manifesta quando Moimeichego pergunta aos vaqueiros sobre o Grivo, que estava, no momento, narrando seus feitos a Cara-de-Bronze: “Quem é o Grivo?”<sup>57</sup>. Os vaqueiros estão ansiosos para saber o que o Grivo foi buscar para o velho, mas não deixam de manifestar um certo estranhamento. Tanto assim que o vaqueiro Cicica afirma: “Pois então o senhor mesmo me diga: o que foi que ele foi fazer? Que saiu daqui, em descoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino e sem dizer palavra a ninguém ... Que ia ter por fito?”. O vaqueiro Tadeu, experiente e irônico, complementa: “Essas plenipotências ...”. A que o vaqueiro Doím, com toda sinceridade, arremata: “Boa mandatela! A gente aqui no labóro, e ele passeando o mundo-será ...”<sup>58</sup>. Para aqueles rudes vaqueiros, um companheiro deles, de trabalho, ser afastado da dureza por quase dois anos para ir atrás de alguma coisa que eles não entendiam bem o que era, não deixava de ser uma doideira do velho.

Uma terceira atitude de desvario é apresentada pelo narrador oculto ao descrever a mudança que foi acontecendo com Cara-de-Bronze, que vez em quando chamava os vaqueiros, individualmente, e perguntava-lhes assuntos estúrdios, que eles não entendiam o porquê. O velho não estava mais preocupado com as notícias sobre o crescer das roças, sobre a quantidade das vacas parideiras. “Agora ele indagava engraçadas bobéias, como estivesse caducável” (...). Queria saber sobre “o virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas”. “De princípio, não se entendeu. Doidara?”<sup>59</sup>. Depois, eles começam a suspeitar da “piração” do velho, como nos atesta o vaqueiro Tadeu: “... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas”<sup>60</sup>. O narrador oculto também emite seu juízo sobre o velho: “o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d’água dentro de seu coração. Achou o que tinha”<sup>61</sup>.

“O que um artista pode dizer di-lo unicamente (...) através da forma, não permitindo a esta que o diga. Entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista, (...), quer dizer – com o conteúdo”<sup>62</sup>.

<sup>56</sup> Ibid, p. 77-78.

<sup>57</sup> Ibid, p. 80.

<sup>58</sup> Ibid, p. 80-82.

<sup>59</sup> Ibid, p. 99-100.

<sup>60</sup> Ibid, p. 101.

<sup>61</sup> Ibid, p. 99.

<sup>62</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 230.

As manifestações de desatino de Cara-de-Bronze são evidentes no transcorrer do conto. Tanto o autor, como o narrador oculto, como os próprios vaqueiros dão testemunha disso e, de certa maneira, expressam seus sentidos. Mas o que a narrativa, ela mesma, quer nos dizer através de sua forma minuciosamente elaborada? Que conteúdo de verdade ela oculta? Vamos tratar mais de perto este tópico ao final do texto.

3). os antagonismos da sociedade que se manifestam na narrativa: sua dimensão dissonante, crítica e utópica. Para Adorno, as obras de arte, enquanto críticas das contradições sociais, “postulam a existência de um não-existente e entram assim em conflito com a sua não-existência real”; ao mesmo tempo, distendendo seus laços utópicos, “destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade”<sup>63</sup>. Em “Cara-de-Bronze”, um conto em que predominam as dimensões líricas da existência dos vaqueiros de Urubuquaquá, como se manifestam as contradições sociais naquele espaço rural?

Fica evidente, desde o início, a relação de poder no latifúndio no qual a estória se desenvolve: o morador da casa-grande é o que manda, o que dá ordem, o que escolhe seu mensageiro para ir até sua terra natal; os vaqueiros cumprem ordem, em troca de um soldo. É o que confirma Inhô Ti, um dos vaqueiros, forasteiro: “Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose”<sup>64</sup>. Na exposição do vaqueiro Tadeu, o patrão se tornou um grande proprietário por ser muito ambicioso e querer sempre mais e mais:

“Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele ... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. (...). Tinha de ser dono”<sup>65</sup>.

Por outro lado, alguns vaqueiros estão preocupados, pois o patrão está vendendo “as boiadas todas” e eles podem ficar desempregados, ao que o vaqueiro Doím retruca: “Vender, vendeu; sempre há-de ter fazenda aqui, carecendo de campeiros”<sup>66</sup>. Os vaqueiros também expressam sintomas de inveja pela situação de Grivo, pela possibilidade de ele ser contemplado no testamento do velho. Diz o vaqueiro Doím: “Sorte é a desse Grivo, que vai ganhar ... No gratisdado ... No bem me lambe ...”<sup>67</sup>; e na última conversa do enredo, o mesmo Doím reforça a ideia: “No esperto foi, do que te valeu, Grivo. Diz-se tu vai enricar, de repente, hem? Entrar em testamentos herdados ...”<sup>68</sup>. Ou seja, na relação patrão-vaqueiros, a luta pela sobrevivência em uma situação adversa, apresenta-se multifacetada.

A difícil situação social nos sertões dos gerais é descrito por Grivo quando lhe perguntam sobre “as pessoas, as criaturas que ele viu, os filhos-de-Deus”. Grivo fala

<sup>63</sup> Ibid, p. 96 e 12.

<sup>64</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 76.

<sup>65</sup> Ibid, p. 84-85.

<sup>66</sup> Ibid, p. 77-78.

<sup>67</sup> Ibid, p. 121.

<sup>68</sup> Ibid, p. 127.

da mulher na roca de tear, da mulher-velha, com um rosário no pescoço, do veredeiro com chapéu-de-couro, dos velhos, cujos olhos não aprovam mais muito o viver, e continua:

“De farrapos. Tudo vivente na remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, bró de buriti, palmito de buriti, batata-doce, suas ervas. O que eles têm para comer? Comem suas mãos, o que nelas estiver. Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos”<sup>69</sup>.

Por outro lado, o percurso existencial de Cara-de-Bronze, que teve de fugir de sua terra natal com a culpa de ter matado o pai, e, em compensação, se entregou de corpo e alma à ambição de ser alguém na vida, que se tornou um grande proprietário, com muitos empregados a seu dispor, com muito gado nos currais, que, depois de tudo isso, teve que se isolar em um quarto escuro da casa grande “porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto”<sup>70</sup> e, ao envelhecer-se, começa a deixar de lado as preocupações pelas coisas materiais, pelas posses, e a valorizar “a brotação das coisas”<sup>71</sup>, ... será que o final do sinuoso percurso existencial de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, o Cara-de-Bronze, não poderia indiciar uma nova maneira de os homens olharem a vida, a relação com o outro, a sociedade? “*A priori*, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras”<sup>72</sup>.

#### 4). Concluindo a interpretação?

“Tal como a arte se realiza a si mesma, também o seu conhecimento se efetua de um modo dialético. Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior”<sup>73</sup>.

Ensaíamos, à guisa de conclusão, a abordagem de mais dois tópicos interpretativos e complementares: a resolução objetiva do enigma de “Cara-de-Bronze” e o desvelamento de seu conteúdo de verdade. Estamos terminando o estudo da estória e conseguimos desvendar pouca coisa a respeito do mistério que a perpassa: afinal o que Cara-de-Bronze pediu para o Grivo ir buscar? Que enigma(s) o conto nos oculta? Como pudemos observar até agora, o enredo apresenta indícios elucidativos, mas nenhuma solução definitiva. Naquele dia histórico, os vaqueiros de Urubuquaquá estavam agitados, pois o Grivo tinha voltado e estava prestando contas de sua missão ao Cara-de-Bronze, em seu quarto, na casa-grande. As perguntas do vaqueiro Cicica testemunham isso: “Quê que contou? Diz donde veio, aonde é que foi?”<sup>74</sup>. Até o narrador oculto apresenta sua versão sobre o acontecimento, a qual antes gera

<sup>69</sup> Ibid, p. 115-116.

<sup>70</sup> Ibid, p. 97.

<sup>71</sup> Ibid, p. 100.

<sup>72</sup> Adorno, Theodor W. “A arte é alegre?”. In: Pucci, Bruno.; Ramos-de-Oliveira, Newton.; Zuin, Antônio A. S. *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Campinas/Piracicaba: Autores Associados/Editora da UNIMEP/FAPESP, 2001, p. 13.

<sup>73</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 265.

<sup>74</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 80.

incertezas que encaminhamentos para a resolução: “Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo (...). 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 ...”<sup>75</sup>. E quando o mensageiro está narrando sua viagem, os vaqueiros, curiosos, querem saber: “Então, por fim que finalmente: você casou ou não casou?”<sup>76</sup>. Essa ansiedade surge em diversos momentos da narrativa; Mas, Grivo, em nenhum deles, atende aos desejos dos companheiros. Ao mesmo tempo, alguns vaqueiros, mesmo não entendendo bem o que se passava com o velho, tinham percebido que ele, ao envelhecer-se, começava a dar mais atenção a coisas sem utilidades, a valores relacionados à vida do homem, dos animais, das plantas, às “palavras-cantigas”.

No início deste ensaio, apresentamos um resumo do conto elaborado pelo próprio Rosa, que termina assim: “O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo ... buscar Poesia. Que tal?”<sup>77</sup>. Se aceitarmos simplesmente as informações prestadas pelo autor, o enigma de Cara-de-Bronze estaria decifrado. Bastaria ler o resumo e teríamos em mãos o conteúdo de verdade da estória. Mas, como nos diz Adorno, “a mais simples reflexão mostra que o conteúdo de verdade coincide muito pouco com a ideia subjetiva, com a intenção do artista”<sup>78</sup>. A obra de arte, ganhando a autonomia em relação a seu criador, nem sempre se torna a cópia do que foi pensada; e quanto mais densa e elaborada for, quanto mais a *méthesis* da mimese e racionalidade nela se expressar, mais enigmática e autônoma será. Rosa, no próprio conto, já tinha manifestado essa verdade, através de seu narrador oculto: “Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto”<sup>79</sup>.

O conteúdo de verdade de uma obra de arte não é algo que se identifica imediatamente; exige mediação, crítica. É assim que Adorno o caracteriza:

“O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética”<sup>80</sup>.

Com o apoio do frankfurtiano quando nos diz que “quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior”<sup>81</sup>, ousamos apresentar alguns elementos do conteúdo de verdade de “Cara-de-Bronze”, cerca de 60 anos depois de ele ter sido publicado. Influenciado pelas informações de Rosa e também pela linguagem metafórica e lírica dominante na narrativa, grande parte dos estudos acadêmico-literários define “a busca da poesia” como seu conteúdo de verdade: a busca de “palavras-cantigas”, “Aí, Zé, opa!”. E como “as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte”<sup>82</sup>,

<sup>75</sup> Ibid, p. 98.

<sup>76</sup> Ibid, p. 116.

<sup>77</sup> Rosa, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, opus. cit., p. 94.

<sup>78</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 199.

<sup>79</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 96.

<sup>80</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 197, 198.

<sup>81</sup> Ibid, p. 265.

<sup>82</sup> Ibid, p. 188.

acrescentamos um ingrediente a mais: a sabedoria filosófica dos vaqueiros que os leva à admiração perante as coisas simples da vida.

A forma multifacetada com que a estória foi composta, os resquícios miméticos e não-intencionais que incendeiam a narrativa, os elementos dissonantes, críticos e utópicos nela insinuantes, constituem ingredientes básicos para as expressões filosóficas e sapientes dos vaqueiros no acompanhamento do transcurso existencial do velho, o Cara-de-Bronze. Cito algumas dessas expressões e o sentido crítico-reflexivo das mesmas:

. “Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava – como um boi bebendo muita água em achada vereda; ... assim como a grande Casa estava repleta de sombrios”, comenta o narrador oculto<sup>83</sup>;

. Vaqueiro José Uéua: “No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencentes: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza das caras das mulheres (...). A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas?”<sup>84</sup>;

. Os vaqueiros, alternadamente, falando sobre Cara-de-Bronze: “Ele espia o fumeço do ar nos alentos do cavalo ...”<sup>85</sup>; “Quer saber o porquê de tudo nesta vida”<sup>86</sup>; “E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta ...”<sup>87</sup>; Tirar a cabeça nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas<sup>88</sup>;

. Vaqueiro Tadeu: “... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!”<sup>89</sup>;

. E quando Iô Jesuíno Filósio perguntou como o Grivo deu para entender as coisas que o velho queria saber, o vaqueiro Calixto responde, à luz de Platão e de Plotino: “Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu”. A que o vaqueiro Abel conclui: “— O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai”<sup>90</sup>;

. Vaqueiro Tadeu: “A vida é certa, no futuro e nos passados” . Mainarte (mein Art): “A vida?” Tadeu: “Tudo contraverte ...”<sup>91</sup>.

<sup>83</sup> Rosa, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”, opus cit, p. 98.

<sup>84</sup> Ibid, p. 86.

<sup>85</sup> Ibid, p. 89.

<sup>86</sup> Ibid, p. 88.

<sup>87</sup> Ibid, p. 105.

<sup>88</sup> Ibid, p. 105.

<sup>89</sup> Ibid, p. 101.

<sup>90</sup> Ibid, p. 103.

<sup>91</sup> Ibid, p. 126.

\* \* \*

Uma história de muitas perguntas, de diálogos, de indícios, de suspeitas, só pode ter elementos de sabedoria, de filosofia. De uma filosofia poética que redescobre a tensão entre o que é essencial à vida e o que não o é; de uma poesia filosófica gerada na dura lida existencial de homens do campo e que resgata a admiração dos campeiros pela “rotação das roseiras”, pelo “ensol do sol nas pedras e folhas”, “pelo coqueiro coqueirando”, pela busca do “quem das coisas”. Adorno também entendeu bem isso em suas reflexões estéticas:

“Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjetivo com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabituarão da admiração perante esse *outro* e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza. A arte, como que numa gesticulação bem fatigada, procura, debilmente, reparar isso. Leva *a priori* os homens à admiração, como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário”<sup>92</sup>.

### Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W., *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 1982.

Adorno, Theodor W “A arte é alegre?” In Pucci, Bruno; Ramos-de-Oliveira, Newton; Zuin, Antônio A. S. *Teoria Crítica, Estética e Educação*, Autores Associados/Editora da UNIMEP/FAPESP, Campinas/Piracicaba, 2001, p. 11-19.

Forte, Sarah, “Sentir, falar, narrar: a composição dramática de “Cara-de-Bronze” de João Guimarães Rosa”, In *Zunái* – Revista de poesia & debates. Ano VI, Edição XXI, outubro de 2010. [<< Acesso em 20/02/2014. Disponível em << http://www.revistazunai.com/out10/ensaios/index.ht>>>](http://www.revistazunai.com/out10/ensaios/index.ht).

Houaiss, Antônio, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.

Reinaldo, Gabriela, *Uma cantiga de se fechar os olhos ... Mito e Música em Guimarães Rosa*, Annablume/FAPESP, São Paulo, 2005.

Rosa, João Guimarães, “Cara-de-Bronze”, In Rosa, João Guimarães, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 5ª edição, José Olympio Editora, . Rio de Janeiro, 1976.

Rosa, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*, 13 edição, José Olympio, Rio de Janeiro, 1979.

Rosa, João Guimarães, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 3ª edição, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2003.

<sup>92</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, opus cit., p. 195.