



# A narração dificultosa: “Cara-de-bronze de Guimarães Rosa”

---

Emmanuel Santiago

Série: Produção Acadêmica Premiada

Emmanuel Santiago

A narração dificultosa:  
“Cara-de-bronze de Guimarães Rosa”



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São Paulo 2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago  
Vice- Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopya

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
Diretor: Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu  
Vice-Diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO FFLCH USP  
Helena Rodrigues MTb/SP 28840  
Diagramação: Vanessa Rodrigues de Macedo

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas da Universidade de São Paulo

---

S235 Santiago, Emmanuel.  
A narração dificultosa [recurso eletrônico] : “Cara-de-bronze de  
Guimarães Rosa” / Emmanuel Santiago. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2014.  
8296kb ; PDF. -- (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como Dissertação (Mestrado) - Faculdade  
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob  
o título “A narração dificultosa: Cara-de-bronze, de João Guimarães Rosa”,  
2010.

ISBN 978-85-7506-238-8

1. Literatura brasileira (Crítica e interpretação). 2. Crítica literária. I.  
Rosa, João Guimarães (1908-1967). II. Título. II. Série.

CDD 869.909

---

*Edylma Ribeiro Santiago in memoriam*

# AGRADECIMENTOS

*Ao CNPq, pelo apoio à pesquisa.*

*Ao professor Jorge de Almeida (DTLLC-USP), pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação.*

*Aos professores Danielle Corpas (UFRJ) e José Antônio Pasta Júnior (DLCV-USP) pela minuciosa e competente arguição, e a quem peço desculpas pelo fato de a atual versão da dissertação ainda não fazer jus ao altíssimo nível das sugestões e dos apontamentos feitos durante a defesa.*

*A minha orientadora, Ana Paula Pacheco (DTLLC-USP), por apontar as armadilhas encobertas nas veredas de Rosa.*

*A Luiz Mattos, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sempre disposto a socorrer esta voz que vem “do interior”.*

*A Tati Toumouchi, companheira imprescindível, pelo ambiente de amor e carinho sem o qual tudo — tudo! — teria sido muito mais difícil.*

*O sol do deserto  
não choca os velhos  
ovos do mistério*

JOÃO CABRAL DE MELO NETO, Fábula de Anfion

*Quem seria capaz de falar de lírica  
e sociedade, perguntarão, senão alguém  
totalmente desamparado pelas musas?*

THEODOR W. ADORNO, Palestra  
sobre lírica e sociedade

*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, quereriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Quem já esteve um dia no Urubùquaquá?*

JOÃO GUIMARÃES ROSA, Cara-de-Bronze

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Capítulo 1. Farejando as neblinas: poesia e poder econômico</b> .....	13
1.1. O quem das coisas .....	14
1.2. A viagem do Grivo: maranduba .....	18
1.3. O brinquedo dos espinhos .....	21
1.4. No quilombo do Faz-de-Conta .....	23
1.5. As cantigas de João Fulano .....	28
<b>Capítulo 2. Um olhar de secar orvalhos: a crueza do mando no Urubùquaquá</b> .....	33
2.1. Um morto bem vivo .....	34
2.2. Jogo-de-sis: jogando com a Gorgó.....	37
2.3. Ladainha.....	44
<b>Capítulo 3. Como burro no arenoso: os percalços da forma</b> .....	49
3.1. Narração e trabalho alienado.....	49
3.2. As dificuldades do modo dramático .....	55
3.3. Esquematismo formal e reversibilidade.....	59
3.4. A voz narradora.....	65
<b>Capítulo 4. Moimeichêgo &amp; Cia.: projeções da consciência autoral</b> .....	73
4.1. Moimeichêgo e Tadeu .....	73
4.2. As figurações do autor .....	77
4.3. O Roteiro .....	83
<b>Referências bibliográficas</b> .....	92

# INTRODUÇÃO

“Cara-de-Bronze”<sup>1</sup> é uma das sete narrativas que compõem o livro *Corpo de baile*, publicado por Guimarães Rosa em 1956, o mesmo ano em que, poucos meses depois, o autor publicaria *Grande sertão: veredas*. A partir de sua terceira edição, datada de 1965, *Corpo de baile* seria desmembrado em três volumes; “Cara-de-Bronze” seria então incluída no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, juntamente com “O recado do morro” e “A estória de Lélío e Nina”. Com o impacto causado pelo romance rosiano, que angariou de imediato quase todas as atenções, demoraria até que a crítica passasse a se ocupar sistematicamente do livro de contos. Os primeiros estudos de “Cara-de-Bronze”, por exemplo, só apareceriam em 1967 (onze anos depois da publicação de *Corpo de baile*, portanto), com “A viagem do Grivo”, de Benedito Nunes, e “Processo da linguagem, processo do homem”, de Rui Mourão<sup>2</sup>, seguidos em 1971 por “No Urubuquaquá, em Colônia”, de Heitor Martins<sup>3</sup>.

Como era de se esperar, desde o início um dos aspectos que mais chamaram a atenção da crítica foi a enorme variedade dos recursos técnico-formais empregados em “Cara-de-Bronze”, que conta com narração, segmentos dramáticos, notas de rodapé, um roteiro cinematográfico e formas de expressão da cultura sertaneja — como trovas, cantigas, narração oral e improvisos poéticos. Tudo isso costurado por uma trama que tem como ponto central a busca e a descoberta da poesia por algumas de suas personagens. Este trabalho nasceu da mesma perplexidade diante da intrincada tessitura formal da obra — definida pela própria voz narradora como uma narração “muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa” —, mas a partir de uma compreensão da forma literária como sedimentação da matéria histórico-social que constitui seu conteúdo<sup>4</sup>, o que nos levou a procurar seus enraizamentos históricos.

“Cara-de-Bronze” foi escrita durante um período em que o processo de industrialização da economia brasileira atingia um momento crítico, levando a uma modernização da sociedade como um todo, que àquela altura começava a se urbanizar. Iniciado na década de 30 do século passado, sob o regime centralizador de Getúlio Vargas, tal pro-

1 ROSA, Guimarães Rosa. “Cara-de-Bronze”. In: *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 558-627. Vol. II. Todas as citações referem-se a esta edição, portanto virão acompanhadas apenas pelo número da página entre parênteses, sem a necessidade de uma identificação pormenorizada no rodapé do texto. Quanto à atualização ortográfica, optou-se por manter a grafia original somente nos casos de desacordo com as normas vigentes na época em que o autor escreveu o livro, o que indicaria um desvio intencional das regras ortográficas.

2 O ensaio de Nunes, depois recolhido no volume *O dorso do tigre* (de 1969), foi inicialmente publicado no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, no dia 10 de junho; já o texto de Mourão veio primeiro a público no número 4 da revista *Luso-Brazilian Review*, sendo posteriormente republicado também nas páginas de O Estado de São Paulo, em 2 de agosto de 1969.

3 MARTINS, Heitor. “No Urubuquaquá em Colônia”. In: *Oswald de Andrade e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971, p. 66.

4 ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70 Lda., 2006, pp. 15-18.

cesso culminaria no desenvolvimentismo eufórico dos anos JK, ao final dos anos 50. Em 1956 — por coincidência, o ano de publicação de *Corpo de baile* —, pela primeira vez a renda gerada pela indústria ultrapassaria a gerada pelo setor agropecuário<sup>5</sup>. Contudo, é preciso considerar que a modernidade adquiriu entre nós uma feição peculiar, conjugando-se com valores, práticas e instituições legadas de nosso passado colonial-escravista, de índole patriarcal. Em vez de suprimir ou superar as estruturas de uma economia montada sobre a exportação de produtos agrícolas, a industrialização brasileira encontrou em tais estruturas as condições para seu implemento, nutrindo-se delas. Lourdes Sola observa que, no caso brasileiro, não houve um real antagonismo entre os interesses das oligarquias rurais e os da burguesia industrial ascendente, mas, ao contrário, teria havido uma “solidariedade econômica fundamental”, resultante do fato de o investimento na indústria depender dos capitais acumulados pelo setor agroexportador, convertidos, pelo Estado, em crédito para a atividade industrial<sup>6</sup>. Além disso, a estrutura fundiária brasileira, altamente concentrada, proporcionou um grande contingente de mão de obra disponível para a indústria, à medida que o desenvolvimento técnico da atividade agrícola começava a tornar dispensável o emprego volumoso de braços na lavoura; como não dispunha dos meios básicos para garantir sua subsistência, o trabalhador rural se via obrigado a migrar para os centros urbanos, onde poderia ser absorvido pela indústria<sup>7</sup>.

Nosso objetivo é demonstrar como a composição multifacetada de “Cara-de-Bronze” decorre de uma experiência histórica na qual os elementos da modernidade burguesa se conjugam com as estruturas de uma sociedade ainda fortemente vinculada pelos valores e práticas de sua origem patriarcal. Em suma, interessa mostrar como o arranjo pouco ortodoxo de “Cara-de-Bronze” está intimamente relacionado com as “formas não canônicas”<sup>8</sup> que a modernidade assumiu no Brasil, o que inclui considerar não apenas a função estruturante que a matéria histórico-social sedimentada na obra possui, como também a imagem que certa perspectiva, que é a do autor, constrói sobre a realidade representada. Em vez de perseguirmos a perspectiva autoral como um ponto de chegada, procurando retrair o mapa das intenções de Guimarães Rosa ao escrever “Cara-de-Bronze” — na crença de que aí deveria estar a verdade final sobre o texto —, preferimos tratá-la como um elemento a mais da matéria histórico-social que compõe a obra, como ponto de vista historicamente constituído, passível de ser criticado em seus aspectos ideológicos. Num trabalho que se propõe destrinchar a estrutura formal de “Cara-de-Bronze”, não poderíamos ignorar a dimensão metalinguística que o autor desejou imprimir ao texto.

Em sua primeira edição, dividida em dois volumes, *Corpo de baile* contava com dois índices, um localizado no começo do primeiro volume e o outro, no final do segundo. No primeiro deles, “Cara-de-Bronze”, juntamente com as outras seis narrativas

5 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista & O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 35.

6 SOLA, Lourdes. “O golpe de 37 e o Estado Novo”. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. 15ª ed. São Paulo: Difel, 1985, p. 278.

7 OLIVEIRA, *op. cit.*: pp. 61-69.

8 A expressão é de Roberto Schwarz. Cf. SCHWARZ, Roberto. “Discutindo com Alfredo Bosi”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 70.

do livro, aparece classificada como “poema”; já no segundo, recebe a classificação de “conto”, ao lado das outras duas narrativas que integrariam a “parábase” de *Corpo de baile*: “Uma estória de amor” e “O recado do morro”. Como se sabe, a parábase é um momento das peças da Comédia Antiga no qual o coro se dirigia ao público como porta-voz do autor, discutindo assuntos variados, que iam desde um breve comentário sobre a peça que seria assistida até uma reflexão sobre o lugar do poeta na sociedade da época, passando pela observação do resultado dos concursos anteriores e pela invectiva contra os dramaturgos adversários<sup>9</sup>; a parábase seria então um espaço privilegiado para que o autor pudesse refletir sobre o próprio ofício, criando uma espécie rudimentar de crítica teatral<sup>10</sup>. Definindo suas três narrativas como uma parábase, Guimarães Rosa quereria transmitir sua visão pessoal sobre a arte poética por ele cultivada, como confirmam suas declarações ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri: “No ‘Índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’, 3 estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte”<sup>11</sup>. Assim sendo, “Uma história de amor” “trata de ‘estórias’, sua origem, seu poder”; “O recado do morro” “é a história de uma canção a formar-se”; e “Cara-de-Bronze”, por sua vez, “se refere à POESIA”<sup>12</sup> (caixa alta do autor).

Como todas as sete narrativas de *Corpo de baile* foram designadas como poemas, é possível supor que em “Cara-de-Bronze” estejam explicitados os princípios pelos quais o autor se pautou na criação de seu livro. Portanto, uma análise crítica e minuciosa de tais princípios poderá lançar novas luzes sobre a prosa poética de Guimarães Rosa, inclusive no que diz respeito a seus aspectos mais problemáticos. Por incrível que pareça, depois de mais de quarenta anos desde que a crítica — ainda que esporadicamente — passou a se ocupar de “Cara-de-Bronze”, este trabalho ainda não foi feito; em geral, apontam-se traços genéricos da ideia de poesia contida na obra, quase sempre aqueles que contribuem para a confirmação das hipóteses do analista. Além de assumir tal tarefa, procuramos relacionar a poesia com os demais elementos do universo representado, sem contornar as contradições que vieram à tona. Principalmente, interessou-nos a apresentação da poesia como uma alternativa a condições objetivas descritas como opressoras, ao mesmo tempo em que contribui para ocultar as causas reais da opressão. Ao invés de romper com a corrente de exploração à qual as personagens estão submetidas, a poesia acaba se tornando um elo a mais nessa corrente. É o que analisaremos no primeiro capítulo deste trabalho, “Farejando as neblinas”.

No segundo capítulo, “Um olhar de secar orvalhos”, procuramos especificar os elementos históricos que contribuíram para a constituição do universo ficcional da obra, sobretudo na caracterização da personagem Cara-de-Bronze, que parece sintetizar al-

9 “Para o desenvolvimento desse tipo de problemáticas dispunha o poeta cômico de uma estrutura cômoda, dentro do próprio texto dramático, que, por tradição, se encontrava disponível para os comentários e reflexões do autor. Era durante a parábase que o coro, por momentos desligado do contexto dramático e sozinho em cena, transmitia ao público a palavra do poeta, como seu autorizado porta-voz”. SOUSA-E-SILVA, Maria de Fátima. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Gráfica de Coimbra Lda, 1987, p. 21.

10 *Idem, ibidem*: p. 413.

11 ROSA, Guimarães. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queirós: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981, p. 58.

12 *Idem, ibidem*.

guns aspectos de nosso peculiar processo de modernização. Descrito por seus empregados como uma figura ameaçadora e fisicamente monstruosa, o fazendeiro representa a sobrevivência de práticas e valores da ordem patriarcal no contexto das novas relações econômicas que a modernidade introduziu no campo, desvirtuando antigas formas de sociabilidade. Destaca-se deste imbróglio a maneira desabusada pela qual os vaqueiros são explorados, abandonados à mercê dos desmandos do proprietário sem a mediação de um código moral estabelecido pelo costume, que a modernidade corroeu, ou de uma regulamentação formal das relações trabalhistas, que a modernidade não trouxe.

No terceiro capítulo, “Como burro no arenoso”, é estudado o modo como a matéria histórico-social estrutura a narrativa, determinando os princípios de sua organização formal. Procuramos demonstrar como a dinâmica social representada estabelece as condições para a representação do discurso das personagens, trazendo, por consequência, implicações para a constituição do discurso narrativo. Percebeu-se que, de uma maneira geral, os obstáculos impostos ao fluir da narrativa estavam diretamente relacionados com a dificuldade das personagens em se constituírem subjetivamente, impedindo-as de atribuir sentido ao conjunto das experiências que compõem a realidade na qual a trama se desenrola.

Já no quarto capítulo, “Moimeichêgo & Cia.”, foram objeto de nossa consideração as múltiplas representações da consciência autoral dentro do texto, desdobrada em Moimeichêgo, no autor de notas de rodapé e nas figuras dos estudiosos que comparecem nessas notas, como Soares Guiamar e Oslino Mar. A discussão se concentra principalmente no modo como, imbuída de referências da cultura letrada e cidadina, a perspectiva autoral se relaciona com os elementos do espaço sertanejo, estabelecendo uma hierarquia de perspectivas que, a princípio, ela pretendia evitar. Na última parte do capítulo, dedicou-se um espaço para a análise do roteiro cinematográfico, que, a despeito da modernidade do horizonte técnico do qual faz parte, constrói uma visada idealizadora e nostálgica sobre uma ordem patriarcal supostamente ameaçada pelo avanço do capitalismo industrial no país.

# CAPÍTULO 1

## FAREJANDO AS NEBLINAS: POESIA E PODER ECONÔMICO

No Urubùquaquá, os integrantes de uma comitiva responsável pela compra do gado da fazenda encontram os vaqueiros animados durante a apartação com a volta de um de seus colegas, Grivo, depois de dois anos de ausência no cumprimento de uma misteriosa tarefa determinada pelo dono do lugar, conhecido entre seus funcionários como Cara-de-Bronze. Curioso com o caso, Moimeichêgo, um dos integrantes da comitiva, trava uma conversa com os vaqueiros, tentando obter informações mais precisas sobre a missão de Grivo e sobre a figura daquele que a teria determinado (acometido de uma doença degenerativa em estágio avançado, Cara-de-Bronze vive recluso em seu quarto). Durante a conversa, Moimeichêgo descobre que Grivo fora designado para a missão após uma série de estranhos testes aplicados pelo dono do Urubùquaquá, que tinham como objetivo encontrar entre os vaqueiros o mais dotado para a poesia. Em meio a informações obscuras e outras tantas contraditórias, revela-se que o vaqueiro escolhido esteve na terra natal do fazendeiro, onde presumivelmente teria se casado com a neta da ex-noiva do patrão, trazendo um relato poético do que vira e ouvira durante a viagem. Em recompensa pelo serviço prestado, Grivo entra para o testamento de Cara-de-Bronze, que não tem filhos nem família conhecida.

Verdadeira síntese da visão de Guimarães Rosa sobre a literatura, “Cara-de-Bronze” foi concebida como uma “parábase da poesia”, explicitando, nas falas de seus vaqueiros, os fundamentos da arte poética cultivada pelo autor<sup>1</sup>. Porém, essa dimensão metalinguística não se restringe às reflexões das personagens, uma vez que o tema da poesia se constitui como o eixo em torno do qual gravita a ação representada, como demonstrou Benedito Nunes, que descreve a viagem de Grivo à terra natal de Cara-de-Bronze como uma “Demanda da Palavra e da Criação Poética”<sup>2</sup>. Assim, interessa-nos investigar a concepção de poesia trazida pela obra, que certamente está no cerne da “alquimia verbal” tantas vezes atribuída ao escritor mineiro, e de que maneira essa concepção se relaciona

1 Guimarães Rosa escreve a Edoardo Bizzarri: “Veja Você, já nas páginas 573, 588, 589, 590 [da primeira edição de *Corpo de baile*], o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos, nas páginas 590 e 591, exemplos de realização poética”. ROSA, Guimarães. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queirós: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981, p. 60.

2 NUNES, Benedito. “A viagem do Grivo”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 182.

com os demais elementos do texto, em especial com o conjunto das relações sociais que a obra delinea.

### 1.1. O QUEM DAS COISAS

Instigados por Moimeichêgo, os vaqueiros vão aos poucos desvelando a concepção de poesia incrustada no texto, tentando definir a natureza dos testes que Cara-de-Bronze aplicava com o objetivo de encontrar entre eles o mais dotado para a atividade poética. Num desses momentos, especulando em torno das motivações do fazendeiro, os vaqueiros chegam à seguinte conclusão:

*O vaqueiro Pedro Franciano:* Eu acho que ele [Cara-de-Bronze] queria ficar sabendo o tudo e o miúdo.

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

*O vaqueiro Pedro Franciano:* Pois então?

*O vaqueiro Tadeu:* ... Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas! (p. 593)

Cara-de-Bronze não deseja um inventário minucioso das coisas tal qual estas se apresentam em seus aspectos particulares e imediatamente apreensíveis na realidade empírica (“o-tudo-e-o-miúdo”), mas a compreensão da essência dessas coisas, o seu aspecto universal, obtido por meio da contemplação poética. Nesse sentido, o “quem das coisas” parece remeter a algo como o “ser dos seres” que Platão acreditava ser o verdadeiro objeto da reflexão filosófica<sup>3</sup>. Para o ofício da poesia, seria necessário apreender as coisas para além de seus contornos puramente sensíveis, para além da ideia habitual que se faz delas, de modo a tê-las “em outras retentivas” (p. 599) e sob uma “claridade diversa diferente” (p. 593), como demonstram os exemplos de realização poética dados pelos vaqueiros:

*O vaqueiro José Uéua:* Assim: — mel se sente é na ponta da língua... O desafã. Por exemplos: — A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fosse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrelas. Urubús e as nuvens em alto vento: quando elas remam em voo. O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre... (p. 593)

3 “Enquanto este movimento dura [a ascensão da alma em direção às Ideias], a alma pode contemplar a Justiça em si mesma, bem como a Ciência, pois ela tem na sua frente, sob os seus olhos, um saber que nada tem a ver com este que conhecemos, sujeito às modificações futuras, que se mantém sempre diversificada na diversidade dos objetos aos quais se aplica e aos quais, nesta existência, damos o nome de Seres. Ela é verdadeiramente a Ciência que tem por objeto o Ser dos seres”. PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimaráes Editora, 2000, pp. 61-62.

Por meio de um trato inventivo com as palavras, espera-se revelar as coisas em seus aspectos autênticos e inesperados, restaurando a sensibilidade desgastada pela rotina. *O texto nos faz divisar duas formas de apreensão da realidade: uma analítica e racional, subordinada ao real empírico e à vida cotidiana, de caráter prosaico; e outra, sintética e intuitiva, relacionada ao extraordinário, que é a poesia.* Nessa polarização com a poesia, a racionalidade se confunde com um materialismo rasteiro e pragmático, tornando as pessoas incapazes de enxergar “um palmo *aquém* do nariz” (p. 625), ou seja: subtraindo-lhes a capacidade de enxergar o mundo animado por uma luz interior originada no espírito e sob a qual todas as coisas se revelam em sua essência, como é o caso de Adino na seguinte passagem:

*O vaqueiro Adino:* Disla. Disla disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó...

*O vaqueiro Mainarte:* Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi — o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; — depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele, —: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro — dos enormes...

*O vaqueiro José Uéua:* No coração a gente tem é coisas igual ao que nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (pp. 575-576)

Ao cálculo utilitário de Adino sobre a poesia, que se expressa por uma metáfora mercantil (“É vinte-réis de canela em pó”), José Uéua opõe coisas que “nunca em mão não se pode ter pertencente”, indicando que da poesia não se deve esperar nenhum tipo de contrapartida prática ou material. Junto com Mainarte, José Uéua formula um entendimento idealista da poesia, segundo o qual esta revelaria as coisas como elas estão gravadas de antemão em nossa alma; fora de nós, na realidade empírica, poderíamos apenas vislumbrar o contorno dessas coisas, como se as víssemos através de uma neblina<sup>4</sup>. Tal realidade mais verdadeira e profunda de nosso espírito não pode ser acessada pela visão utilitarista de Adino, que, não por acaso, foi o primeiro dos vaqueiros a ser desqualificado nos testes de Cara-de-Bronze, porque “para a toada do assunto nada não dava” (p. 598). O que Adino não consegue é “tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do dôido rojão das coisas proveitosas” (p. 599), condição indispensável para a poesia, segundo a concepção trazida pela obra. Portanto, a poesia é uma

4 Essa concepção platônica talvez reverbere também as ideias de Agostinho, para quem o pensamento seria a linguagem pronunciada no coração e pela qual a verdade se manifesta: “Portanto, é necessário, quando falamos conforme a verdade, ou seja, ao dizermos o que sabemos, que o verbo nasça da mesma ciência retida na memória, e seja totalmente idêntico à ciência de onde procede. O pensamento informado pelo que sabemos é o verbo pronunciado no coração. Verbo que não é palavra grega, nem latina, ou qualquer idioma”. AGOSTINHO. *A trindade*. Tradução Augustinho Belmonte. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 1994, p. 505.

atividade desinteressada que coloca as pessoas em contato com a realidade interior delas, a qual, por sua vez, é a porta de entrada para uma realidade maior, mais verdadeira. Essa concepção da poesia como uma verdade que se obtém a partir da introspecção é confirmada pela analogia com o fechar de olhos. Durante o almoço, Mainarte refere-se a uma cantiga “de se fechar os olhos” (p. 583), enquanto Sacramento, ao final da narrativa, diz sobre Grivo: “Ele aprendeu a fechar os olhos...” (p. 623). Fechar os olhos, nesse contexto, significa ignorar a realidade empírica, demasiado limitada e ilusória (o âmbito do “tudo-e-do-miúdo”), para entrar em contato com as coisas em sua feição verdadeira, gravadas em nosso coração<sup>5</sup>.

Para José Uéua, a definição de Adino da poesia como “imaginamento em nulo-vejo”, como um devaneio inconsequente, transforma-se em “imaginamentos de sentimento”, algo que ganha forma na imaginação tendo como matéria a sensibilidade e não o pensamento racionalmente orientado. Confirmando esse caráter irracional da poesia, temos as declarações dos vaqueiros: Noró refere-se a “bonitas desordens, que dão alegria sem razão e tristeza sem necessidade”, e ainda define a poesia como “conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe”; Abel, por sua vez, arrisca: “Não-entender, não-entender, até se virar menino”; e Cicica: “Como que ele [Cara-de-Bronze] queria era botar a gente toda endoidecendo festinho...”; Parão: “Tudo no quilombo do Faz-de-Conta” (p. 593). O não entender, o não saber, o endoidecer festivo, tudo isso resulta numa bonita desordem experimentada pela sensibilidade desamarrada das peias da razão e da necessidade, de modo que o irracionalismo da poesia corresponde a um estado subjetivo de liberdade, como atesta Parão ao mencionar um “quilombo do Faz-de-Conta”, onde poderíamos nos refugiar da realidade empírica e da vida prática, definidas como uma espécie de escravidão. *A poesia, portanto, é uma expressão desinteressada do espírito, alheia a qualquer necessidade ou finalidade prática, e irracional, definida em oposição ao que o autor em sua correspondência chamou de “megera cartesiana”*<sup>6</sup>.

Em sua análise de “Campo geral”<sup>7</sup>, Clara de Andrade Alvim identifica dois universos simbólicos fundadores de visões de mundo distintas que, nos termos de nossa análise, correspondem respectivamente à visão prosaica do mundo e ao pensamento poético: o “Prático limitado”, relacionado aos valores da realidade empírica, da vida prática e do cotidiano, e o “Mítico ilimitado”, vinculado à fantasia, à contemplação e ao maravilhoso<sup>8</sup>. Segundo Alvim, a dinâmica da interação entre as personagens da narrativa se organiza a

5 Em *De magistro*, Agostinho afirma: “Quando, pois, se trata das coisas que percebemos pela mente (...) estamos falando ainda em coisas que vemos como presentes naquela luz interior de verdade, pela qual é iluminado e de que frui o homem interior; mas também neste caso quem nos ouve conhece o que eu digo por sua própria contemplação e não através de minhas palavras, desde que também veja por si a mesma coisa com olhos interiores e simples”. *Idem*. “*De magistro*”. Tradução Angelo Ricci. In: *Santo Agostinho*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1973, p. 352. Coleção *Os pensadores*, vol. VI.

6 Guimarães Rosa escreve para Edoardo Bizzarri: “Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘antiintelectuais’ — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear [sic] presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana”. ROSA, *op.cit.*: p. 58.

7 ALVIM, Clara de Andrade. “Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa”. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 170-174.

8 *Idem, ibidem*: p. 172.

partir da distinção entre esses dois polos, cabendo a Miguilim o papel de mediador entre eles. Miguilim é quem, por meio de provações que alcançam um significado simbólico, adquire a sabedoria necessária para integrar o prático ao mítico<sup>9</sup>, papel, conforme veremos adiante, análogo ao de Grivo. Especificamente em “Cara-de-bronze”, a visão prosaica do mundo, como âmbito do prático limitado e submersa no cotidiano do trabalho rural, confunde-se com o pragmatismo econômico, do qual é preciso se desvencilhar, uma vez que, para se dedicar à poesia, é necessário tirar a cabeça fora do “doido rojão das coisas proveitosas”.

Em “Cara-de-Bronze”, assistimos ao esforço deliberado de um fazendeiro em, por meio da poesia, passar da esfera do prático limitado para a do mítico ilimitado, arrastando consigo seus vaqueiros. “Com culpas em aberto” (p. 591) por supostamente ter assassinado o pai, Cara-de-Bronze, desde sua chegada às terras do Urubùquaquá, entrega-se de corpo e alma ao trabalho; na descrição do vaqueiro Tadeu: “Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços de chão com seus braços” (p. 574). O trabalho duro permite ao fazendeiro alhear-se de si mesmo, furtando-se aos conflitos de sua vida interior. Integralmente ocupado com os aspectos práticos da vida, Cara-de-Bronze evita encarar o passado, no qual ficara o pai supostamente assassinado e uma noiva abandonada (diz o discurso narrativo a respeito dessa dedicação sem tréguas ao trabalho: “Mas, o que fazia, era para se esquecer de si, por desimaginar” — p. 590). Assim, o fazendeiro enriquece, tornando-se um homem aferrado aos bens materiais; ainda nas palavras de Tadeu: “danado de positivo” e “endividado de ambição” (*Idem*). Contudo, mais tarde, acometido de uma doença degenerativa (possivelmente lepra) e pressentindo a chegada da morte, uma mudança de atitude se verifica. Cara-de-Bronze, que até então tinha cabeça somente para assuntos de ordem prática, começa a chamar seus vaqueiros, sujeitando-os a estranhos testes:

Eh, ele [Cara-de-Bronze] sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria as suas posses. Por perguntar noticiuzinhos, perguntava, caprichava nisso. Só que, agora, estava mudado. Não queria relatos da campeação, do revirado na lida (...). Nem não eram outras coisas proveitosas, como saber estórias de dinheiro enterrado em alguma parte, ou conhecer a virtude medicinal de alguma erva, ou do lugar de vereda que dá o buriti mais vinhoso. Mudara. Agora ele indagava engraçadas bobeias, como estivesse caducável. (p. 592)

Cara-de-Bronze espera encontrar a poesia; principalmente, procura um vaqueiro que possa ser mandado a sua terra natal, para trazer de lá um relato em forma de poesia, por meio do qual o fazendeiro espera ajustar contas com o passado, rompendo assim

9 *Idem, ibidem*: pp. 173-174. Clara Alvim observa que essa integração — que representa, da parte de um Miguilim enriquecido em sua experiência interior, ao mesmo tempo a aceitação e a negação da ordem estabelecida — mantém intacto o estado generalizado de pobreza encontrado no Mutum, levando a analista ao seguinte questionamento, cuja asserção fica sugerida: “(...) a questão da pobreza — o tratamento que lhe é atribuído [na narrativa rosiana] — não corresponderia à mesma situação indicada como insuperável, mas insuperável, em certos mitos populares?” (p. 174).

com o autoalheamento causado pelo trabalho incessante e pela preocupação excessiva com o dinheiro. Dessa maneira, Cara-de-Bronze deixaria de ser apenas um “homem-senhor que geria as suas posses” para se tornar mais profundamente humano. Por isso essa “des-reificação” de sua consciência se faz acompanhar da venda do gado, como se o fazendeiro pretendesse abdicar de sua função social para se reintegrar à corrente verdadeira da vida. O papel social da personagem é apresentado como uma contingência, que a afasta da realização de sua verdadeira natureza, de modo que a nova postura de Cara-de-Bronze deve se manifestar também como uma mudança de atitude frente à natureza: de sua dominação à contemplação desinteressada. Em vez de, como antes, requerer “relatos de campeação” de seus vaqueiros, o fazendeiro passa a exigir deles outro tipo de relato: “Tinham de ir, em redor, espionar a vista de de-cima do môrro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grotta, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o tempo” (p. 599). Essa fuga da consciência em direção à natureza evidencia o descontentamento com circunstâncias sentidas como limitadoras; já numa natureza livre de qualquer marca de dominação humana, o sujeito poderia supostamente se colocar fora do círculo das relações sociais petrificadas, realizando-se plenamente por meio da manifestação de uma identidade mais autêntica, despojada dos condicionamentos impostos pela sociedade<sup>10</sup>.

## 1.2. A VIAGEM DE GRIVO: MARANDUBA

Depois de dois anos de ausência, Grivo reencontra seus colegas vaqueiros e, diante da curiosidade destes e de Moimeichêgo, inicia uma narração, costurando fragmentos de sua jornada. Após um breve prólogo, a narração da personagem aparece introduzida pelo termo “maranduba” (p. 601), termo que recebe duas acepções no dicionário Houaiss: 1) “história ou relato sobre guerra ou viagem”; 2) “narrativa fantasiosa, inverossímil; mentira, patranha”. Ambas as acepções, de uso regional, podem ser atribuídas à narração de Grivo, tanto como relato de uma viagem, o que de fato é, quanto como narrativa de natureza fantasiosa, o que também não deixa de ser, com seus sacis, padres milagrosos e piolhos esotéricos. A viagem de Grivo, portanto, desenha-se a partir de uma reversibilidade entre o real e a fantasia, entre o histórico e o mítico, em suma: entre os âmbitos do

10 Em “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras estórias*, o fazendeiro Man’Antônio possui uma trajetória semelhante à de Cara-de-Bronze, sendo que, além de vender o gado, ainda reparte suas terras entre os funcionários. Depois da morte da esposa, o fazendeiro procura encontrar o sentido verdadeiro de sua existência livrando-se dos condicionamentos sociais que sua posição lhe impunha, o que inclui a contemplação da natureza como meio de atingir a iluminação pessoal. Cf. PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006, pp. 195-218 — “em Rosa (...), a aniquilação dos papéis colocados a uma existência, como etapa em busca da identidade, pode significar livrar-se de contingências que roubam ‘a verdadeira vida’” *Idem, ibidem*: p. 207. Entretanto, como Pacheco observa, livrar-se das terras não significa livrar-se das prerrogativas de patriarca; Man’Antônio, de sua casa, continua gerindo o trabalho de seus ex-funcionários: “A distribuição das terras não diminui a distância ‘entre classes’. O (ex-) proprietário mantém-nos [os ‘(ex-) servos’] sob tutela — mas, agora se trata de fazer-lhes um favor, diz o sobrinho [narrador da história] (...). Em vez de aproximá-los, pelo contrário, a doação só faz aflorarem consciência e revolta, impossíveis até que se rompesse o ciclo da dependência mais estrita, a que determina a sobrevivência”. *Idem, ibidem*: pp. 211-212.

prático limitado e do mítico ilimitado. Grivo, além de estar capacitado para lidar com os aspectos práticos de uma longa viagem, deve também estar aberto à fruição dos aspectos mais sutis de sua aventura, recolhendo material para compor o relato poético que Cara-de-Bronze encomendara. Essa segunda dimensão da viagem é explicitada por Grivo da seguinte maneira: “Eu quero viagem dessa viagem” (p. 626), sugerindo que dentro da viagem em si existiria outra viagem, a da sensibilidade em busca de uma realidade mais profunda. Por isso a narração de Grivo adquire às vezes um tom fabuloso:

Sossegante — os homens — que andavam endoidecidamente sérios, em seus trabalhos, e, como falavam desses trabalhos, descareciam de mostrar seu receio. E era, em toda parte, sempre a mesma coisa, o que um-com-outro-falavam.

Mas, as velhas, descorçoadas em seu lazer, recebiam deste jeito o viajante: que dele tinham medo, tinham ódio, porque ele vinha, chegava e perturbava, porque vinha de longe, conhecia muitas coisas, que estonteiam; elas também conheciam muita coisa, mas coisas que podiam estar já desmerecidas no valor; e, então, deixavam de olhar para ele, abaixavam as caras, conversavam umas com as outras. E era, em toda parte, sempre a mesma coisa, o que umas-com-as-outras-conversavam.

O Grivo estava no meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia. Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Saci encarapitado por sobre de sua cabeça — como se com as duas mãos e com o um pé se agarrando, o rabo para o alto: o Sacizinho, como um macaquinho, como um gato. Ele se balançou, sete vezes. (pp. 616-617)

Como se vê, a descrição da rotina encontrada nessas pequenas comunidades, marcada pelo ritmo da natureza, vai adquirindo contornos de intemporalidade. O “em toda parte, sempre”, reiterado nos dois primeiros parágrafos, ameaça escapar da simples comparação entre circunstâncias particulares para a universalidade de uma regra imutável. A repetição da fórmula ao final de cada um desses parágrafos, ao modo de estribilho — “E era, em toda parte, sempre a mesma coisa, o que um(as)-com(-as)-outros(as) falavam/conversavam” —, cria uma circularidade entre as duas passagens, destacando-as do tempo linear da narração e lhes imprimindo um ritmo cíclico, assim como, no terceiro parágrafo, a reiteração do número sete (*setenta* velhas, o Saci que se balança *sete* vezes) reforça a impressão de recorrência do relato, isso sem falar das ressonâncias místicas que tal número traz consigo. O enunciado desse parágrafo, aliás, descreve uma iniciação esotérica propiciada pelos elementos mais ordinários do cotidiano (os piolhos), mostrando que, para quem tem os olhos interiores bem abertos, a epifania e a iluminação aguardam onde menos se espera.

Em sua aventura no sertão, Grivo depara com um mundo em que o cotidiano e o extraordinário não estão apartados, em que o sentido último das coisas pode ser colhido

sem maiores dificuldades (estralando-se um piolho, por exemplo), assim como no interior das culturas fechadas das quais resultaram as narrativas épicas. Segundo Lukács, a epopeia é o produto espiritual de um tempo em que a transcendência estava imbricada com a imanência (no qual o “quem das coisas” coincidia com o “tudo-e-o-miúdo”), isto é, quando as esferas do mítico e do cotidiano não se distinguiam, formando ainda uma unidade indissociável<sup>11</sup>. Não é de se admirar, portanto, que a jornada de Grivo nos remeta aos lances de uma epopeia ou de uma narrativa lendária, tendo levado Benedito Nunes a identificar no vaqueiro uma personagem de matizes épicos<sup>12</sup>. Num recôndito universo sertanejo em que as coisas não estão desvinculadas de sua essência — em que o “quem” das coisas é um aspecto do real facilmente apreensível para alguém que, como Grivo, possui os sentidos num constante estado de excitação e deslumbramento —, a poesia torna-se uma linguagem natural, quase espontânea. De acordo com a concepção apresentada pela narrativa, a poesia é a linguagem natural do mito, pela qual o Grivo se expressa.

Ao longo da viagem que a personagem realiza, e na qual se transita da natureza mais indômita a remotos lugarejos onde a civilização não se assentou completamente, cotidiano e magia se interpenetram sem maiores problemas, como atestam a aparição de um Saci (p. 610) e os milagres realizados por um padre louco no arraial do Aizê (p. 618), fatos descritos com naturalidade por Grivo e aos quais os vaqueiros, seus ouvintes, acatam sem qualquer questionamento. Contudo, esse estado de constante maravilhamento que o sertão permite aos olhos da personagem convive com a aguda carência material de seus habitantes:

Cada um conta acontecimentos e valentias de seu passado, acham que o recanto onde assistem é de todos o principal. O mundo ferve quieto. Papudos. De farrapos. Tudo no vivente da remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, bró de buriti, palmito de buriti, batata-dôce, 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. (p. 613)

Esse é um povo que vive desassistido, na miséria, invisível aos olhos das autoridades e da sociedade civil/citadina. Em certa ocasião de sua jornada, ao Grivo é apresentado um “vero retrato de uma pessoa que nunca tinha existido, retrato de fotografia” (p. 617), na qual um índice de modernidade, a fotografia, ingressa no sertão transpondo os limites do sobrenatural, como uma aparição fantasmagórica. Mas, para além do caráter fantástico do evento, essa passagem sugere a existência de uma perspectiva que, por meio das lentes da modernidade (a máquina fotográfica), não enxerga o homem do sertão —

11 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, pp. 25-27.

12 “Como nas epopeias antigas, a empresa do Grivo é uma ação ao mesmo tempo valorosa e livre, levada a bom termo, com a fortaleza, a decisão e o desembaraço dos heróis sobranceiros das Sagas. Esse plano da ação nobre, valorosa e gratuita, que visa apenas a contemplação do mundo, está separado daquele outro, do trabalho cotidiano dos vaqueiros, que corresponde ao das ações vulgares e comuns próprios da *comédia*, na acepção aristotélica do termo”. NUNES, *op. cit.*: p. 187.

talvez, aos olhos do homem da cidade, o sertanejo, fora dos parâmetros citadinos de civilidade, simplesmente não exista. Tratar-se-ia, então, de um olhar que elide o atraso, ou que, quando o vê, enxerga-o de uma maneira descarnada, como sombra ou espectro de uma realidade que não existe mais ou que não deveria existir. Aparentemente não integrados ao desenvolvimento geral da economia brasileira (na verdade, integrados em posição desfavorável), tais vilarejos encontram-se à margem da modernidade, sendo justamente essa posição periférica que permite o florescimento do mito como reminiscência de valores arcaicos, pois, de acordo com a visão de mundo estabelecida na obra, o maravilhoso poderia se manifestar livremente apenas num mundo em que a racionalidade burguesa e a lógica capitalista não deitaram raízes. Devemos questionar, no entanto, quanto de idealização do atraso por parte do autor há no deslumbramento poético experimentado por Grivo durante sua viagem.

### 1.3. O BRINQUEDO DOS ESPINHOS

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

(Das Cantigas de Serão de João Barandão. —  
epígrafe de “Cara-de-Bronze”, p. 558.)

Com a proximidade da morte, Cara-de-Bronze se dá conta da vacuidade de uma vida inteira dedicada ao acúmulo de capital, passando a se ocupar da poesia (“Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice — membeca ou querembáua, dava na mesma coisa” — p. 591). Antes que a poesia possa liberá-lo, entretanto, é preciso que ele se desfaça de todo o gado, a principal fonte de renda de sua propriedade, como modo de se desvencilhar dos condicionamentos de sua posição social. Ao contrário disso, Grivo é alguém naturalmente dotado para a poesia, fazendo que os integrantes da comitiva responsável pela compra dos bois do Urubùquaquá questionem duas vezes a respeito do raro talento demonstrado pelo vaqueiro. Da primeira vez, durante a discussão sobre os testes que Cara-de-Bronze impunha a seus trabalhadores, Moimeichêgo indaga: “O Grivo deu para isso?” (p. 594); logo em seguida, é a vez de Iô Jesuino Filósio perguntar: “Faço por saber: como é que o pobre do Grivo deu para entender, para aprender essas coisas?” (p. 596). Embora as respostas imediatas dos vaqueiros, nos dois casos, remetam a um platonismo fartamente difundido na obra de

Rosa<sup>13</sup>, outros motivos aventados chamam nossa atenção. O vaqueiro Abel, emendando a resposta dada por Mainarte a Jesuino Filócio, diz o seguinte: “O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai” (*Idem*). O fato de o *pobre* do Grivo ser *rico* de sofrimentos aparentemente explica seu pendor para a poesia. Isso significa que Grivo, “humildezinho de caminho” segundo um dos vaqueiros (p. 595), encontrou na penúria um meio de ascese espiritual, possibilitando a epifania poética<sup>14</sup>.

Na novela “Campo geral”, deparamos com ele quando criança, miserável (“quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava”<sup>15</sup>), vivendo da solidariedade de estranhos e gravitando em torno da casa de Miguilim. À época, Grivo já demonstrava grande intimidade com as palavras: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas”<sup>16</sup>. Como nada tinha de seu — quando criança, o pouco que ele e sua mãe possuíam, “um coqueiro buriti e um olho-d’água”, era emprestado<sup>17</sup> — Grivo é desde sempre um espírito livre, alheio a qualquer materialismo, o que lhe facultaria as dádivas da poesia. Não por acaso, o que foi decisivo para que Cara-de-Bronze o escolhesse foi ele ter dito: “Minha mãe nunca teve uma maquinazinha bonita de costuras”, o que o fazendeiro teria ouvido “com todos os olhos” (p. 596). Inicialmente, estranhamos como a frase dita pelo Grivo, aparentemente tão prosaica quando comparada aos demais exemplos de realização poética citados pelos vaqueiros, comove tanto Cara-de-Bronze. O rico proprietário se comove com a vida triste do vaqueiro, no que deve estar implicada alguma dose de remorso social, não descartando a avidez de um olhar predatório, que enxerga na vulnerabilidade social do empregado a possibilidade de sua exploração, inclusive no que se refere à fruição da poesia.

Na sentença de Grivo, a triste realidade da infância é edulcorada pelo afetuoso do diminutivo, assim como a máquina de costuras abandona o domínio da prática, no qual teria significado a possibilidade de uma vida mais digna, para alçar-se à categoria do estético, do belo: a maquinazinha é bonita. Portanto, a pobreza de Grivo é estetizada para o consumo de Cara-de-Bronze, um consumo emocional que não força a uma tomada de consciência das desigualdades sociais e econômicas das quais o fazendeiro é beneficiário. Se há realmente algum remorso social, este não chega a se articular conscientemente,

13 À primeira pergunta, o vaqueiro Mainarte responde: “Deu. Qual que sabia, aprendeu”(p. 594). Em sua correspondência com Bizzarri, o autor esclarece o sentido da passagem: “Aprendeu, como se já soubesse. (Como se já tivesse sabido antes de aprender)”. ROSA, *op. cit.*: p. 66. Já o vaqueiro Calixto, respondendo a Iô Jesuino Filócio, afirma: “Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...” (p. 596). Logo vemos tratar-se da concepção platônica de reminiscência, segundo a qual a alma encarnada traria consigo as lembranças de seu contato anterior com as Ideias, de tal modo que conhecer seria sempre relembrar. Cf. PLATÃO, *op. cit.*: p. 65.

14 “Em Rosa, o sofrimento é meio para alcançar o sentido, para alçar-se à metafísica. E o sofrimento no sertão de *Corpo de Baile*, é inseparável da pobreza”. BERGAMIN, Cecília Aguiar de. *Dansadamente: unidade do “Corpo de baile” de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 231. Comentando as provações pelas quais Miguilim passa em *Campo geral*, Bergamin comenta: “A experiência da dor, como uma experiência material da realidade, permite a certeza da supra-realidade. Em todo o *Corpo de baile*, sobretudo na experiência da morte do Dito, a dor e o sofrimento são portas para a ascensão espiritual”. *Idem, ibidem*: p. 231.

15 ROSA, Guimarães. “Campo geral”. In: *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 82. Vol. I.

16 *Idem, ibidem*.

17 *Idem, ibidem*.

ficando como um sentimento vago e difuso, que se confunde facilmente com a compaixão. O esvaziamento da poesia de qualquer elemento racional, como almeja a visão de mundo construída em “Cara-de-Bronze”, sufoca o pensamento crítico. Confirmando o caráter evasivo que a poesia assume em relação às asperezas da realidade social, o único teste imposto por Cara-de-Bronze a seus vaqueiros e que não envolve a natureza em seu estado virgem — onde as marcas da dominação humana não são evidentes — é o seguinte: “A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre” (p. 593). Desse modo, o proprietário exige de seus trabalhadores a capacidade de produzir um discurso consolador sobre a pobreza por meio da poesia. Encontrando a alegria tanto nos momentos especiais da vida dos ricos (“festa”) quanto no cotidiano dos pobres, o poeta tem como uma de suas funções encontrar o “brinquedo dos espinhos” — conforme se lê numa das epígrafes da obra, extraída das fictícias “Cantigas de Serão, de João Barandão” —, procurando compensações para uma situação econômica desfavorável.

#### 1.4. NO QUILOMBO DO FAZ-DE-CONTA

Embora a poesia seja apresentada como uma promessa de elevação do proprietário e de seus empregados acima das preocupações de ordem prática, não é isso que constatamos numa análise mais detida das circunstâncias nas quais a poesia é descoberta pelos trabalhadores do Urubùquaquá. Na realidade, Cara-de-Bronze obtém a poesia lançando mão de sua autoridade e de seu poderio econômico, *colocando a busca da poesia nos termos de uma troca mercantil*.

Designados para uma tarefa na qual a princípio não veem nenhum sentido (alguns vaqueiros a definem como “mariices”, “disparates”, “mariposices”, “mamãezices”, “assuntos de remondiolas” etc.), os trabalhadores do Urubùquaquá são obrigados a ceder ao que lhes parece um capricho do patrão. Sobre tais tarefas, Abel declara: “Conforme que mandava e encomendava” (p. 594); enquanto Grivo, sobre o trato feito com o proprietário e que prevê sua inclusão no testamento dele, diz: “Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade” (p. 607). Por sua vez, explicando a reticência de Grivo em revelar para seus colegas os objetivos de sua viagem, o discurso narrativo questiona: “Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece” (pp. 601-602). Respeitando uma espécie de cláusula de sigilo, Grivo está impossibilitado de contar a seus companheiros o que de fato aconteceu em sua viagem, pois seu segredo foi “posto a juro”, isto é, a personagem teve o silêncio comprado “a juro” por Cara-de-Bronze. O relato poético de Grivo foi adquirido com direitos de exclusividade pelo proprietário e por isso não pode ser compartilhado com os vaqueiros; como pagou por ele, o relato pertence a Cara-de-Bronze, o que faz de Grivo uma espécie de *ghost writer* iletrado.

*Encomendas, sociedades* (de tipo comercial) e *juros* passam a fazer parte da atividade poética, de modo que, *ao invés de a poesia livrar a consciência de Cara-de-Bronze dos*

*imperativos da lógica capitalista, são esses imperativos que a absorvem*, como único meio conhecido pelo proprietário para obter aquilo que deseja. Como se vê, apesar de Cara-de-Bronze exigir de seus subordinados um pensamento livre das exigências do mundo material, na prática, eles continuam atrelados ao sistema de dominação do qual fazem parte. Pensar fora dos padrões da ordem econômica não se converte numa liberdade prática em relação a essa ordem, o que nos faz pensar que, se o quilombo da poesia é do “Faz-de-Conta”, a liberdade alcançada pelas personagens também é de mentirinha. Em alguma medida, os vaqueiros demonstram já ao início da narrativa alguma consciência da imutabilidade de sua condição, independentemente das novas circunstâncias ditadas pela vontade do fazendeiro:

*O vaqueiro Doím* (ao vaqueiro Cícica): Pois então, é mesmo, que se disse: o Velho tencionando apurar tudo o que tem, no bom dinheiro?

*O vaqueiro Adino*: Somente seja! Ele é o dono.

*O vaqueiro Mainarte*: Tudo, então não. Os gados.

*O vaqueiro Sacramento*: É. Nessas suas terras, ele agarra...

*O vaqueiro Doím*: Vender, vendeu; sempre há-de ter fazenda por aqui, carecendo de campeiros. (p. 564)

Com esta passagem, os vaqueiros expressam que sua situação não há de se alterar com a venda do gado, quaisquer que sejam as motivações que levam o proprietário a vendê-lo. Sobretudo, é interessante notar que a apuração do gado “no bom dinheiro”, que indica uma monetarização da economia rural e o prenúncio de uma nova etapa do capitalismo brasileiro, mantém intactas a estrutura fundiária existente e a posição do trabalhador dentro dela. Mesmo a ascensão de Grivo a proprietário por meio do acerto com Cara-de-Bronze preserva a situação de profunda desigualdade verificada no Urubùquaquá, uma vez que os papéis sociais continuarão os mesmos, havendo apenas a ascensão social de um dos atores; *Grivo é a exceção que confirma a regra, pois, passando a proprietário, por meio dele se perpetua um sistema de desigualdades baseado na concentração dos bens fundiários*. Talvez o ato de despojamento de Cara-de-Bronze apenas oculte o fato de que a posse da terra ou dos bens vinculados a ela vai deixando de ser o centro da vida econômica de um país que se encontra em vias de se modernizar, mas sem abolir práticas, valores e instituições de suas origens coloniais<sup>18</sup>.

18 Se em “Cara-de-Bronze” esse fato é apenas sugerido, em “Nada e a nossa condição” é mais explícito. Man’Antônio, antes de repartir a fazenda entre seus trabalhadores, utiliza o capital obtido por meio da pecuária como forma de ressarcir financeiramente suas filhas pela perda da propriedade familiar, simulando a venda das terras: “O fazendeiro cuida para que esta [a família] mantenha o mesmo patrimônio, o que se dá num momento histórico (...) em que o capital financeiro passa a valer mais do que a terra. Como é sabido, uma das consequências da rápida modernização brasileira durante o período J.K. é a retirada do capital para as cidades, que, conseqüentemente, recrudescem a miséria no campo”. PACHECO, *op. cit.*: p. 213. Sobre as especificidades históricas da modernização brasileira em “Cara-de-Bronze”, que se passa na primeira metade do século XX, trataremos no próximo capítulo.

Outro exemplo flagrante do sequestro da poesia pelas relações econômicas de troca está na figura do cantador João Fulano, apelidado de Quantidades, cujas trovas pontuam a trama em diversos momentos. Chegando ao Urubùquaquá, a primeira coisa que Moimeichêgo pergunta é a respeito do violeiro: “Quem é esse que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono?” (p. 565), recebendo como resposta a explicação de que o tal na verdade canta sob contrato para Cara-de-Bronze, com prazos a cumprir:

*O vaqueiro Cicica:* Esse um? É cantador, somentes. Violeiro, que se chama João Fulano, conominado “Quantidades”... Veio daí de riba, por contrato.

*Linhô Ti:* Contrato p’ra cantar? *O vaqueiro Doím:* Duvidar, ganha mais do que a gente. Essas coisas... (...)

*O vaqueiro Cicica:* A mariice de tarefas. *O vaqueiro Doím:* Ele não tem merces. *O vaqueiro Cicica:* Não, isso, ter, tem. 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:* Ih, exige que, como está sendo, nos prazos, o cantador tem de produzir alto assim uma trova. Lá do quarto, ele ouve, se praz. (p. 565)

Entre Quantidades e o proprietário se estabelece um vínculo formal, que prevê inclusive prazos e um arremedo de meta de produtividade, que Cara-de-Bronze controla a base de socos na parede. O estranhamento de Linhô Ti diante desse curioso arranjo denuncia a ruptura com uma tendência verificada no universo ficcional de *Corpo de baile* e na concepção de poesia sedimentada em “Cara-de-Bronze”, segundo a qual a arte é definida sempre em paralelo ou em contraste com a atividade produtiva, conforme podemos constatar pelas figuras de Chico Bràabóz, de “Uma estória de amor”, e de Laudelim Pulgapé, de “O recado do morro”. Chico Bràaboz, com sua rabeça, é um dos músicos convidados para animar a festa da inauguração da igreja que Manuelzão mandara erguer na Samarra, sendo apresentado da seguinte forma: “Chico Bràaboz era até trabalhador. Plantava seu prato de feijão. Mas, com a rabeça, ele puxava toda toada”<sup>19</sup> (grifos nossos). O advérbio *até* expressa a coincidência de duas condições que, a princípio, parecem excludentes ou, ao menos, não guardam nenhuma continguidade: a do Chico Bràaboz trabalhador rural, que planta o que come, e a do cantador, ocupado em festejos; a mesma relação de não continguidade e mesmo de oposição reitera-se com o uso da conjunção adversativa *mas*. Quanto a Laudelim Pulgapé, violeiro errante de “O recado do morro”, descrito como “alegre e avulso”<sup>20</sup>, encontramos: “Do Laudelim Pulgapé era que as famílias e as moças não queriam saber — diziam que era bandalho”<sup>21</sup>. O caráter “avulso” do violeiro, sua não inserção no mundo do trabalho produtivo, torna-o

19 ROSA I, 2006: p. 213.

20 ROSA II, 2006: p. 445.

21 *Idem, ibidem*: p. 452.

alvo da desaprovção da sociedade, que o vê como um maltrapilho próximo a um mendigo, aproximando-o daqueles que estão radicalmente excluídos das relações econômicas e da vida civil.

A inserção de Quantidades no mundo do trabalho assalariado, que converte em mercadoria o resultado de sua atividade, marca uma cisão entre a concepção metapoética trazida pela obra e o modo como a poesia se relaciona com a *práxis* social representada. Enquanto a poesia, como atividade ligada ao mítico ilimitado, é descrita apartada da rotina e das atividades mezinhas, sua conversão em mercadoria a insere justamente em seu polo oposto: o prático limitado. Segundo Marx, a forma-mercadoria se configura a partir da subordinação do valor-de-uso de determinado produto a seu valor-de-troca, introduzindo tal produto numa relação de permutabilidade com outros artigos de diferentes funções e natureza, relação cujo requisito fundamental é a equivalência entre as partes; ou seja: para que diferentes produtos sejam permutáveis, é necessário encontrar entre eles uma medida qualquer de equivalência no que se refere ao valor, função heemonicamente cumprida no sistema capitalista pelo dinheiro<sup>22</sup>. Dessa maneira, o produto perde sua especificidade material e utilitária, tornando-se meramente o suporte físico de um valor abstrato, assim como perde especificidade o trabalho empregado em sua criação<sup>23</sup>.

Cara-de-Bronze, ao estabelecer um valor-de-troca para o trabalho de Quantidades, transforma este em mero vendedor de sua força de trabalho, como qualquer outro funcionário da fazenda, tirando dele o sinal distintivo que a fabulação metapoética gostaria de emprestar: o trabalho poético é reduzido à categoria de trabalho humano abstrato e a poesia colocada em situação de equivalência com os demais produtos da atividade econômica. Nem a poesia, portanto, escapa ao olhar do proprietário, que a arrasta de roldão para o universo das trocas mercantis. Marx e Engels, tratando do modo como a burguesia exerce seu poderio econômico sobre os demais setores da sociedade, observam um fenômeno semelhante: “A burguesia despiu de sua auréola todas as atividades veneráveis, até agora consideradas dignas de pudor piedoso. Transformou o médico, o jurista, o sacerdote, o poeta e o homem de ciência em trabalhadores assalariados”<sup>24</sup>. Observamos então em “Cara-de-Bronze” um movimento contraditório: *de um lado, procura-se salvar a poesia do âmbito da vida prática, reservando-lhe uma posição privilegiada na experiência humana; do outro, extingue-se a distinção entre a poesia e as atividades relacionadas à subsistência e à produção, ao incluí-la no conjunto das práticas sociais organizadas*

22 Cf. MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Tradução Reginaldo Sant’anna. 7ª ed. São Paulo: Difel, 1982, pp. 54-78. Livro primeiro, vol. I.

23 “Pondo de lado o seu valor-de-uso [de um determinado produto do trabalho humano], abstraímos, também, das formas e elementos materiais que fazem dele um valor-de-uso. Ele não é mais mesa, casa, fio ou qualquer coisa útil. Sumiram todas as suas qualidades materiais. Também não é produto do trabalho do marceneiro, do pedreiro, do fiandeiro, ou de qualquer outra forma de trabalho produtivo. Ao desaparecer o caráter útil dos produtos do trabalho, desaparece o caráter útil dos trabalhos nele corporificados, desvanecem-se, portanto, as diferentes formas de trabalho concreto, elas não mais se distinguem umas das outras, mas reduzem-se, todas, a uma única espécie de trabalho, o trabalho humano abstrato”. *Idem, ibidem*: p. 45.

24 MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. “Manifesto do partido comunista”. In: REIS-FILHO, Daniel Aarão (Org.). *O manifesto comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 10.

*segundo a lógica capitalista*. Em suma, junto com a matéria histórico-social contida na obra, introduz-se um complexo de relações sociais que, malgrado a visão de mundo configurada no texto, ameaça a aura que a ideologia do autor desejaria emprestar à poesia.

Ao longo de toda a obra, o trabalho é apresentado como um fator impeditivo para a constituição subjetiva das personagens; como alternativa, apresenta-se a poesia, definida justamente por oposição ao mundo do trabalho, delineando-se então como um “antitralho”. Em nenhum momento, sugere-se a possibilidade de uma organização mais justa do trabalho ou de que este, em outras circunstâncias, possa ser também um elemento propiciador da construção da identidade dos sujeitos — por princípio, o trabalho é alienante, castrador da imaginação e da fantasia. Em tal perspectiva, sente-se o aspecto degradante que o complexo patriarcal imprimiu ao trabalho manual. Numa sociedade em que a atividade produtiva era quase toda deixada a cargo de escravos ou de uma massa de homens livres pobres que, expropriada dos bens fundiários, não possuía qualquer estabilidade social, o trabalho manual tornou-se indigno de ser exercido tanto por herdeiros de senhores de escravos quanto por indivíduos que, abraçando as profissões liberais, começavam a formar os estratos médios da vida urbana<sup>25</sup>. Nos primórdios da urbanização da sociedade brasileira no século XIX, esse estado de coisas propiciou uma idealização pela qual se procurava suprimir do fazer poético qualquer analogia com o trabalho produtivo, o que resultou também num descolamento da poesia em relação às contingências da vida prática<sup>26</sup>. Embora num contexto diverso e com implicações estéticas bastante diferentes, em “Cara-de-Bronze” encontramos a mesma “persistência da herança colonial-escravista cristalizada no próprio interior de nossa formação poética”<sup>27</sup>, sedimentada na concepção de poesia que a obra apresenta, que é a de seu autor.

---

25 “O trabalho mental, que não suja as mãos e não fatiga o corpo, pode constituir, com efeito, ocupação em todos os sentidos digna de antigos senhores de escravos e dos seus herdeiros (...). Numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito substituem, não raro, os títulos honoríficos (...). Aliás, o exercício dessas qualidades que ocupam a inteligência sem ocupar os braços tinha sido expressamente considerado, já em outras épocas, como pertinente aos homens nobres e livres, de onde, segundo parece, o nome de liberais dado a determinadas artes, em oposição às mecânicas, que pertencem às classes servis”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 83. Quanto à consolidação de um estrato médio urbano ligado às artes liberais, cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004. Em especial o capítulo XI, “Ascensão do bacharel e do mulato”.

26 Tratando da poesia concebida pelos poetas parnasianos e simbolistas como um “não trabalho”, Fernando Cesara Gil diz: “A poesia não pode ser confundida com o investimento humano nela existente, porque toda a atividade produtiva carrega consigo o sinal negativo da forma-trabalho, que em nossa experiência histórica se liga incondicionalmente às práticas degradantes do trabalho escravo”. GIL, Fernando Cesara. *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006, p. 61. Como “não trabalho”, Gil refere-se a uma representação da poesia como atividade na qual, para dissipar qualquer analogia com o trabalho produtivo, todo o esforço empregado nela é obliterado; preferimos a expressão “antitralho” para destacar que, em “Cara-de-Bronze”, a poesia se define por oposição ao universo do trabalho rural.

27 *Idem, ibidem*.

## 1.5. AS CANTIGAS DE JOÃO FULANO

Como expressão lírica da cultura popular regional, as trovas de João Fulano atravessam toda a ação da narrativa, merecendo uma análise à parte. Desde o início, as trovas estão presentes, como ao anunciar a chegada de Grivo ao Urubùquaquá:

*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... (pp. 560-561)*

Embora a essa altura a referência à chegada de um viajor ainda seja obscura, os vaqueiros cuidam de esclarecer a alusão — “*O vaqueiro Cicica*: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?! *O vaqueiro Adino*: É do Grivo!” (p. 561). Desse modo, podemos prever que as trovas de João Fulano exercem alguma função no desenrolar da narrativa, interagindo com o conteúdo da conversa dos vaqueiros. Por exemplo, quando estes tentam definir para Moimeichêgo o nome verdadeiro de Cara-de-Bronze, o violeiro canta:

*Buriti olhou pra baixo  
vendo a boiada passar:  
passa o vaqueiro Zé Dias  
— meu nome com o meu penar. (p. 567)*

De maneira cifrada, a trova comenta o fato de que Cara-de-Bronze, cujo nome verdadeiro é Segisberto Saturnino Jeia Velho Filho, manifesta desconforto com sua filiação, pois, conforme Tadeu informa: “Agora, o ‘Filho’, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...” (p. 566). Desconfortável com a lembrança do pai, a quem pensava ter matado, Cara-de-Bronze suprime o “Filho” de seu nome, tentando escapar do sentimento de culpa. A personagem carrega então seu “penar” inscrito em seu nome, o que só ficará claro ao final da trama, quando o passado do fazendeiro será revelado por Tadeu. Assim, tal trova não apenas sintetiza o que os vaqueiros estão dizendo no momento, como também antecipa informações sobre Cara-de-Bronze que ainda não estão à disposição do leitor. Vejamos mais um exemplo, de quando Tadeu descreve a chegada de Cara-de-Bronze às terras do Urubùquaquá:

*O vaqueiro Tadeu:* Parecia fugido de todas as partes. Homem moço, que o mundo produziu e botou aqui. Quando apareceu, morreu debaixo dele o cavalinho que tinha, em termo de duras viagens. (...). Mas já tinha também um pilhote de dinheiro — quinculinculim...

A cantiga do CANTADOR:

*Buriti, minha palmeira,  
nas estradas de Pompéu —  
me contou o seu segredo:  
quer o brejo e quer o céu...*

*O vaqueiro Tadeu:* Ele era de 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. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para ele toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: ele era assim. (pp. 573-574)

Nesta passagem, podemos facilmente inferir que o buriti que “quer o brejo e quer o céu” é Cara-de-Bronze, que “queria sopensar que tudo era dele”. Em meio ao montante de informações às vezes disparatadas da discussão dos vaqueiros, as trovas ajudam a selecionar e fixar as mais importantes, oferecendo uma síntese. O mesmo acontece em outra passagem, na qual João Fulano pontua a ambiguidade do caráter do proprietário do Urubùquaquá:

*Moimeichêgo:* — Favas fora: ele é ruim?

(...)

— Ruim como um boi quieto, que ainda não deu pra se conhecer...

— Só se é uma ruindade diversa.

— É ruim, mas não faz ruindades.

— Dissesse que ruim é, levantava falso.

*Moimeichêgo:* — Então ele é bom?

(...)

*O vaqueiro Tadeu:* Quem é que é bom? Quem é que é ruim?

*O vaqueiro Mainarte:* Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho...

CANTADOR:

*Buriti — boiada verde,  
por vereda, veredão —*

*vem o vento, diz: — Tu, fica!*  
— *Sobe mais... — te diz o chão.* (pp. 579-580)

A trova sintetiza o que dizem os vaqueiros: a personalidade de Cara-de-Bronze se constitui no embate de forças contraditórias, apresentando-nos uma personagem dividida entre um desejo de ascensão espiritual por meio da poesia (“Sobe mais”) e um apego às relações sociais e econômicas do sistema produtivo, que a mantém estreitamente vinculada às condições materiais de existência (“vem o vento, diz: Tu, fica!”), o que lança nova luz sobre a expressão “quer o brejo e quer o céu” — a personagem anseia por uma vida mais sublime, ao mesmo tempo em que não abre mão de suas prerrogativas senhoriais. Interessante notar que a exploração à qual os vaqueiros estão sujeitos e que os obriga à tarefa desnecessariamente perigosa de apartar gado bravo debaixo de chuva grossa se manifesta como uma intuição difusa da malignidade do fazendeiro (na realidade, inerente à estrutura fundiária brasileira), sem que isso assome claramente às suas consciências.

As trovas de João Fulano, portanto, auxiliam no desenvolvimento da narrativa comentando, selecionando e fixando informações importantes que estão dispersas no discurso dos vaqueiros, oferecendo um fio narrativo que, ainda que tênue, possibilita uma leitura dirigida dos fatos narrados, apesar da maneira cifrada como esses fatos são representados nas trovas. A essa altura, já podemos perceber que o buriti que aparece nas cantigas é Cara-de-Bronze, enquanto a figura do boi, a partir da décima quinta trova apresentada no texto, designa o Grivo:

— O Grivo se calou, de doer a boca. Ele tinha apalavro.  
— De sul a norte, boa sorte!  
— Chovia, nas serras...  
— Da janela do quarto dele, o Velho acenou com a mão.  
— Bateram o buzino dum berrante...  
— Eh, e deu a despedida: foi-se embora o vaqueiro Grivo, amigo de todos nós...  
— Mas foi para buscar alguma coisa. Que é, então, que ele foi trazer?

CANTO:

*Meu boi chitado cabano  
casco duro dos Gerais,  
vai caçar água tão longe  
em verdes buritizaís...*

*O vaqueiro João Jipijo: — Eh, o homem é parente meu, nessa solfa!* (p. 600)

O boi que foi “caçar água tão longe”, logo se percebe pelo contexto, é Grivo. O boi, criado livre nos campos e só levado ao curral durante a apartação, é o emblema da

vida errante do vaqueiro, sempre percorrendo grandes distâncias para reunir e transportar o gado. Além disso, a mobilidade espacial ainda remete à situação do camponês expropriado que, dependendo da boa vontade dos proprietários para se estabelecer e arranjar sustento, muitas vezes se vê obrigado a se deslocar de fazenda em fazenda, à procura de ocupação; o boi criado livre, de acordo com os costumes da pecuária extensiva, serve de símbolo para a instabilidade social em que vive o homem pobre do campo. Como um boi solto no pasto, Grivo terá de atravessar o sertão em direção à terra natal de seu chefe, mas, embora o acerto com Cara-de-Bronze seja descrito em termos que sugerem um acordo entre sujeitos virtualmente livres (“Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade” — p. 607), a anuência aparentemente voluntária de Grivo em relação às condições dessa “sociedade” se dá num contexto muito restrito de possibilidades e opções. Por sua vez, o dono de terras, sedentário e enraizado ao solo, de situação social estável, é representado por uma palmeira, o buriti, que nas veredas sinaliza a existência de água e solo bom — símbolo de fartura e prosperidade.

Voltando ao fragmento citado, João Jipijo se identifica com o canto de João Fulano quando este relata as experiências do vaqueiro escolhido por Cara-de-Bronze (“o homem é parente meu”). Essa identificação se deve certamente à equivalência simbólica entre boi e vaqueiro, criaturas “soltas na vida” cada uma a sua maneira, mas também indica que os vaqueiros, sujeitos a uma rotina de trabalho amesquinhadora, encontram na aventura de Grivo a realização de anseios íntimos. Destacado do mundo ordinário e agraciado com a possibilidade de ascender socialmente, Grivo acena com a ideia de superação de uma dinâmica social fundada na desigualdade entre proprietário e trabalhadores rurais; nesse sentido, Grivo é uma espécie de fiador para os sonhos dos vaqueiros, embora se trate de um destino de exceção, que mantém inalterada a estrutura social e econômica do Urubùquaquá.

\*\*\*

Como se farejássemos as neblinas, mas num sentido diverso ao apresentado pelo texto, nosso trajeto neste capítulo foi o de recompor os problemas da matéria histórico-social encobertos pela fabulação metapoética. Vimos que a poesia, como tema, sublima de variadas maneiras as desigualdades sociais e econômicas do universo representado, seja estetizando a pobreza e a promovendo a caminho de ascese espiritual, seja ocultando uma dominação pessoal que se traveste numa jornada desinteressada em busca de autoconhecimento. Acima de tudo, vimos como a poesia é viabilizada pelo aproveitamento de laços coercitivos fundados no poder econômico do proprietário, reafirmando assim tais laços a despeito da retórica do texto, que propõe, por meio da poesia, uma emancipação das consciências em relação a qualquer tipo de constrangimento material. Essa contradição entre o potencial libertador da poesia e sua obtenção a partir da exploração do trabalho dos vaqueiros encontra um bom exemplo em João Fulano, que, na qualidade de cantor convertido em mão de obra assalariada, introduz a poesia no âmbito do sistema produtivo, justamente de onde a visão de mundo transmitida pela obra desejaria

subtraí-la. A forma de “Cara-de-Bronze” se presta a um contínuo jogo de prestidigitação, no qual elementos problemáticos de nossa realidade histórica, por premência de sua força material, fazem-se perceber mesmo quando a fabulação metapoética pretende ocultá-los.

## CAPÍTULO 2

### UM OLHAR DE SECAR ORVALHOS: A CRUEZA DO MANDO NO URUBÙQUAQUÁ

Antes de prosseguirmos com a análise, um pouco de cronologia. De acordo com as palavras do vaqueiro Tadeu, Cara-de-Bronze chegou à região do Urubùquaquá “na era de oitenta-e-quatro” (p. 573) — 1884 —, tendo saído de sua terra natal possivelmente um ano antes, visto que a viagem de Grivo até lá, ida e volta, consumiu cerca de dois anos. Depois, Tadeu revela que o fazendeiro demorou “mais de uns quarenta anos” até descobrir que o suposto assassinato do pai não passara de um equívoco (p. 625), o que nos leva próximos ao ano de 1923, considerando que Cara-de-Bronze tenha ido direto de sua terra natal à região onde fundaria o Urubùquaquá. A isso, somamos dois anos da viagem de Grivo, o que nos permite localizar a ação da narrativa nas proximidades do ano 1925, embora nesta conta não estejamos computando o tempo transcorrido entre a descoberta de Cara-de-Bronze de que não havia matado o pai até a escolha de Grivo. Como tal descoberta levou, na verdade, mais de quarenta anos, então podemos concluir seguramente que a trama de “Cara-de-Bronze” se passa em algum momento entre meados da segunda metade da década de 20 e o início da de 30 do século XX.

No entanto, para nossa análise, mais importante do que identificar a relação do enredo de “Cara-de-Bronze” com a época na qual transcorre a ação representada é averiguar como esse enredo se constitui a partir de uma visada retrospectiva da parte do autor, instalado a três décadas de distância dos eventos narrados. *Corpo de baile* foi publicado inicialmente em 1956, no momento crítico de um processo de modernização que se estendia desde a década de 30 e que teve como consequência o desenvolvimento industrial e urbano da sociedade brasileira (apenas como referência, lembremos que em 1956 a renda gerada pela indústria no país superou pela primeira vez a gerada pelo setor agropecuário<sup>1</sup>). Escrevendo na década de 1950, Guimarães Rosa situa “Cara-de-Bronze” num momento liminar entre os estertores da ordem patriarcal e os novos rumos da modernidade, o que seu olhar em retrospectiva permite distinguir melhor. Não é de se admirar, portanto, que a narrativa assuma constantemente um tom agônico, ao mesmo tempo em que surpreende o movimento de transformação das práticas sociais, percebendo as continuidades e descontinuidades do processo histórico. Sintetizando as ambiguidades

---

1 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista & O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 35.

desse momento de transição, temos a personagem Cara-de-Bronze, que expressa alguns dilemas de nossa modernização conservadora.

Para enxergar mais nitidamente os aspectos da matéria histórico-social configurada pela obra, precisamos dar ouvido ao que dizem os vaqueiros, pois é no discurso deles que esses aspectos se articulam, ainda que de maneira difusa. Principalmente, interessamos a imagem que fazem do proprietário e como tal imagem delinea um sistema de dominação pessoal fundado na concentração dos bens fundiários. Por estarem atados ao mundo do trabalho por um vínculo de necessidade, os vaqueiros acabam servindo em determinados momentos como contrapeso à fabulação metapoética, dando lastro material a uma trama que ameaça se evadir para as alturas da poesia e do mito.

## 2.1. UM MORTO BEM VIVO

Cara-de-Bronze é uma figura antitética, a começar por seu apelido quando co-tejado com sua condição física. “Cara de bronze”, no uso coloquial, significa o mesmo que “semelhante ao bronze”, sendo que o bronze é um material reconhecido por sua indelebilidade, sua resistência contra o tempo. Não deixa de ser irônico, portanto, que se compare ao bronze alguém vitimado de uma doença degenerativa em estágio avançado, como é o caso do proprietário do Urubùquaquá — o apelido atribui tenacidade a um corpo que se esboroa. Essa antítese persiste na caracterização que os vaqueiros fazem da personagem, descrita simultaneamente como alguém que parece “estar pensando e vivendo mais do que todos” e como “uma pessoa que já faleceu há que anos” (p. 577), isto é, como alguém que, apesar da aparente morbidez, irradia uma vitalidade incomum. Estamos diante de um morto dos mais vivos, um morto-vivo; pelo menos é assim que os vaqueiros percebem seu patrão.

O vaqueiro Sacramento, nas duas vezes em que é confrontado com a possibilidade da venda do Urubùquaquá, contradiz-se ao tentar definir a natureza da relação do proprietário com as terras. Na primeira vez, responde em concordância com Mainarte, que acreditava na venda apenas do gado: “É. Nessas suas terras, ele [Cara-de-Bronze] agarra...” (p. 564); na segunda, a resposta vai em sentido contrário: “Pode, por ele não ser daqui. Não tem amor. Terras em mão dele são perdidas” (p. 571). Mais do que um indício de incoerência, a contradição entre as duas respostas corresponde a uma apreensão da ambiguidade histórica de Cara-de-Bronze, vagamente intuída pelo vaqueiro. Pela segunda resposta, conclui-se que o fazendeiro, por não possuir vínculos familiares e afetivos com a terra (não é daqui, portanto “não tem amor”), pode desfazer-se do Urubuquàquá, estando, sim, disposto a “apurar tudo o que tem no bom dinheiro” (p. 564); salienta-se com isso a falta de vínculo do fazendeiro com a terra, para quem esta não passaria de um empreendimento econômico, muito distante daquilo que Gilberto Freyre, em relação à propriedade organizada segundo as necessidades da economia patriarcal, identificou como sendo um misto de lar e empresa, como vetor das formas cotidianas de sociabili-

dade e espaço de trabalho<sup>2</sup>. Como observa Mainarte a respeito de Cara-de-Bronze: “Não quis filhos. Não quer pai” (p. 567), o que salienta o intuito deliberado do fazendeiro em se colocar fora do círculo das relações patriarcais, recusando tanto a autoridade do próprio pai, que acredita ter matado, quanto o papel de *pater familias*.

Desse modo, a capitalização do principal meio produtivo da fazenda, o gado, estaria de acordo com o estabelecimento de Cara-de-Bronze na região, pois, segundo Tadeu, o proprietário trouxera consigo “um pilhote de dinheiro — quinculinculim” (p. 573), com o qual provavelmente adquiriu as terras e levantou o Urubùquaquá. Desde o início, o proprietário manteria uma relação puramente comercial com a terra. É bem possível que a resposta de Sacramento nos chame a atenção, mais uma vez, para o momento em que os bens fundiários começam a perder espaço para o capital financeiro como centro da vida econômica brasileira, processo que se aprofundará com o desenvolvimento da atividade industrial no país a partir da década de 1930.

Por outro lado, na primeira resposta de Sacramento, a imagem do proprietário agarrado às terras parece sugerir que este continua atrelado às práticas, valores e costumes da ordem patriarcal, apesar do espírito capitalista mais burguês com o qual encara o Urubùquaquá. Esse apego pode ser exemplificado pela viagem de Grivo, que, tomada exclusivamente como “Demanda da Palavra e da Criação Poética”, oculta uma série de motivações bastante mundanas, entre as quais o espinhoso dilema da perpetuação da ordem patriarcal para um patriarca sem família e herdeiros, como é o caso de Cara-de-Bronze. De certo modo, a incerteza em relação à continuidade da linhagem do fazendeiro talvez remeta ao momento de impasse da ordem patriarcal nos limiares do processo de modernização da sociedade brasileira. Antes de herdar as terras, é preciso que Grivo seja integrado a determinado círculo familiar (e a determinado grupo social) por meio de seu casamento com a neta da ex-noiva do proprietário, o que lhe permitirá uma integração por via sanguínea ao clã do fazendeiro, ainda que por caminhos tortos, como na consumação no plano simbólico de um compromisso deixado em suspenso por Cara-de-Bronze quarenta anos antes. O arranjo matrimonial de Grivo visaria não apenas viabilizar a perpetuação da ordem vigente, garantindo a sucessão na posse da terra, como também preservar os valores de tal ordem, de natureza marcadamente familiar.

Sem amor às terras e agarrado a elas, Cara-de-Bronze se constitui num ponto de cruzamento entre o velho e o novo, entre o atraso e o moderno, como o nome real da personagem também permite supor: Segisberto Saturnino Jeia *Velho Filho*; sendo Velho e Filho ao mesmo tempo, um filho nascido velho, a personagem aponta para o fato de que, no Brasil, as novas práticas vinculadas à modernidade burguesa já surgem entrelaçadas com antigas relações sociais, cujas raízes estão em nosso passado colonial. *O aspecto morto-vivo de Cara-de-Bronze se desdobra assim num outro nível de caracterização, remetendo ao momento histórico no qual a personagem se constitui — morta-viva é nossa herança colonial, que se perpetuou através do desenvolvimento do capitalismo industrial no país, penetrando-o até a medula e compondo com ele uma relação orgânica de mutualis-*

2 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006, pp. 34-45.

mo. No Brasil, o setor industrial se desenvolveu perpetuando antigas relações ligadas a nossa condição de país exportador de produtos primários, beneficiando-se delas como elemento facilitador do processo de acumulação capitalista; trocando em miúdos, a estrutura fundiária, concentrada nas mãos de uns poucos proprietários e com suas formas características de dominação pessoal, garantiu à indústria brasileira a disponibilidade de um contingente de mão de obra barata, com baixo custo de reprodução<sup>3</sup>. Dessa maneira, a sociedade brasileira modernizou-se conjugando relações de produção tipicamente burguesas e capitalistas com outras legadas de nosso passado colonial, instituídas sobre a autoridade dos proprietários. Vigoroso e degradado, Cara-de-Bronze representa a persistência e a degeneração dos valores patriarcais no momento em que a economia brasileira ensaia o trânsito para uma nova etapa. Se houve a preservação de certos aspectos do sistema patriarcal, porém, tal sistema não passou incólume em sua integridade pelas transformações que as novas relações econômicas introduziram, tendo de se acomodar a elas, às vezes se nutrindo delas, às vezes se desnaturando e adquirindo novas formas e funções. A descrição de Cara-de-Bronze como morto-vivo é a maneira pela qual os vaqueiros intuem certos aspectos de nossa modernização conservadora, reunidos na figura do proprietário do Urubùquaquá.

Dito isso, podemos avaliar melhor o fato mais dramático na trajetória de Cara-de-Bronze. Quando jovem, para se defender do pai, trocara tiros com ele, imaginando tê-lo matado, o que motivou sua fuga para a região onde fundaria o Urubùquaquá. Quarenta anos depois, descobre que tudo não passara de um equívoco e que o pai apenas caíra de bêbado, imprimindo a marca do ridículo a um enredo que a princípio parecia trágico. O assassinato do pai, do chefe de família, poderia sugerir a erradicação da ordem patriarcal por um novo modelo de organização da atividade agropecuária, representado por Cara-de-Bronze (e a liquidação do gado do Urubùquaquá, a conversão dos bens fundiários em capital, seria o último prego no caixão). Contudo, o pai não só não morreu, como ainda se perpetuou por meio do filho, que carrega seu nome, e a recusa de Cara-de-Bronze em se filiar e essa figura, suprimindo de sua assinatura a partícula “Filho”, acaba tendo o efeito diametralmente oposto: suprimido o “Filho”, seu nome confunde-se com o do pai. Em outras palavras, o patriarca sobrevive em Cara-de-Bronze, a despeito de sua tentativa de suplantá-lo, caracterizando uma experiência histórica que pode ser descrita como “já burguesa e ainda patriarcal”<sup>4</sup>.

A ambiguidade entre relações econômicas de tipo burguês e antigas formas de sociabilidade patriarcal reaparece nas palavras de Grivo a respeito do trato firmado com Cara-de-Bronze: “Por causa que quando o Velho *manda*, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente *sociedade*” (grifos nossos — p. 607). Nesta passagem, conjuga-se o mando, forma de dominação pessoal direta, com a sociedade, relação

3 OLIVEIRA, *op.cit.*: pp. 61-69.

4 A expressão foi cunhada por Gilberto Freyre para descrever a transferência do núcleo patriarcal do campo para as cidades, tendência histórica aprofundada principalmente durante o Segundo Império. Cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 56. Em nosso caso, a expressão parece adequada também para falar da introdução de novas relações econômicas de origem burguesa — e, assim sendo, cidadinas — no campo.

formal de natureza jurídica, que pode ser também uma associação de finalidade comercial entre duas ou mais pessoas. No mando, em que há a ascendência do proprietário sobre o subordinado, temos uma relação de poder assimétrica, enquanto o que prevalece na sociedade é uma relação entre sujeitos virtualmente iguais, agindo de comum acordo. Contraditoriamente, o acerto com Cara-de-Bronze é expresso em termos que ao mesmo tempo suprimem e supõem a autonomia de Grivo. Constatamos como uma forma de dominação pessoal direta, o mando, reveste-se de um termo que implica a regência de certos princípios gerais abstratos, como a isonomia, elidindo na consciência do subordinado (afinal, as palavras são do próprio Grivo) o alcance de sua sujeição. Ainda que Grivo vá tornar-se herdeiro de Cara-de-Bronze, não há uma associação real entre eles, mas, sim, uma recompensa por serviços prestados.

*Responsável pela perpetuação de práticas e valores engendrados em nosso passado colonial ao contexto das novas relações econômicas, Cara-de-Bronze expressa os dilemas de uma sociedade na interseção entre a ordem patriarcal e a modernidade burguesa, percebidos por uma visada retrospectiva que parte de um momento histórico em que as mudanças apenas pressentidas ao final da República Velha atingem um ponto crítico.* Guimarães Rosa, escrevendo ao longo da década de 1950, conseguiu captar os impasses do momento histórico em que se passa a ação da narrativa, conferindo à história de vida de Cara-de-Bronze um tom agônico adequado ao ocaso do legado histórico que sua figura simboliza. Entretanto, também não escaparam ao escritor as múltiplas acomodações pelas quais o patriarcalismo conseguirá manter-se vivo, em especial pela manutenção de uma estrutura fundiária altamente concentrada que pouco se modificou desde o período colonial — o que a entrada de Grivo para o testamento do fazendeiro, a despeito da capitalização de parte dos bens fundiários do Urubùquaquá, ajuda a garantir.

## 2.2. JOGO-DE-SIS: JOGANDO COM A GORGÓ

Diante da curiosidade de Moimeichêgo sobre Cara-de-Bronze, os vaqueiros se reúnem para reconstituir a aparência física do fazendeiro, culminando no trecho denominado “Ladainha”, do qual emerge uma figura grotesca e contraditória:

*Outro:* Ele é todo em ossamenta de zebú: a arcadura...

LADAINHA (os vaqueiros, alternados):

— A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orêlhas vistosas. Aquelas orêlhas...

— Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só.

— Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...

— Mas careca ele não é.

— Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado.

(...)

— O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta...

— As ventas pequenininhas. Quase não tem buracos de ventas...

— Ah, e os beijos muito finos. Ele não ri quase nunca... O queixo vem todo p'r'adiante... Gogó enorme... As bochechas estão cavadas de ocas. (pp. 576-577)

O que primeiro salta aos olhos nessa descrição é a desconformidade dos traços, entre os quais “orêlhas vistosas”, “testão”, “cabeçona comprida”, “nariz grandão” com “ventas pequenininhas”, “beijos muito finos”, queixo projetado “p'r'adiante” e “gogó enorme”. Além disso, ora ele é comparado a um boi, com “ossamenta de zebú” e orelhas de “cabano”, ora se assemelha a alguém que já morreu, com “as bochechas cavadas de ocas”. Todos esses elementos colaboram para dar a Cara-de-Bronze um aspecto monstruoso, morto-vivo, mesclando traços humanos e animais. Na confusão desses traços, surgem os contornos de uma figura gorgônica<sup>5</sup>. Como se sabe, na Gorgó, representação pictórica da górgona conhecida como Medusa, o aspecto animal mistura-se ao humano, do mesmo modo como nela se cruzam o mortal e o imortal, pois, das três górgonas, Medusa é a única mortal. Como suas irmãs, as Graias, nascidas enrugadas e de cabelos brancos, Gorgó também costuma ser representada com a face enrugada<sup>6</sup>; mais um ponto em comum com Cara-de-Bronze, cuja testa “é rugas só” (p. 577). Nas diversas representações da Gorgó, independentemente se apresentada como máscara ou como figura de corpo inteiro, uma característica sempre verificada é a facialidade; mesmo quando tronco e membros são representados — de perfil, como de costume na arte grega antiga —, a face está sempre voltada para frente, em direção ao espectador<sup>7</sup>. Certamente, numa personagem apelidada de Cara-de-Bronze, a facialidade é o foco da constituição de seus aspectos físicos. E, como não poderia deixar de ser numa figura gorgônica, um dos pontos mais marcantes de sua descrição é o olhar<sup>8</sup>:

— (...). O branco do olho amarelado.  
— Os olhos são pretos. Dum preto murucego.  
— Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos...  
(...)  
— Os olhos são danados!  
— Um olhar de secar orvalhos.  
— Amargo feito falta de açúcar!  
— Ele é zambezinho. (p. 577)

5 Para José Antonio Pasta Júnior, a Gorgó é uma figura recorrente da narrativa brasileira, pois representa, em seu hibridismo que dissolve os limites entre o mesmo e o outro, a junção tão característica de nossa formação histórica de formas sociais que ao mesmo tempo supõem e negam a autonomia do indivíduo. Cf. PASTA-JÚNIOR, José Antonio. “O romance de Rosa: temas do ‘Grande sertão’ e do Brasil”. *Novos estudos Cebrap*, nº 55, São Paulo 2000, pp. 66-67.

6 VERNANT, Jean Pierre. “Figuras da máscara na Grécia Antiga”. In: VERNANT, J. P. & NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 167.

7 *Idem, ibidem*: p. 164.

8 Para os antigos gregos, a incorporação de máscaras ao culto religioso simbolizava o contato com as diversas formas de alteridade, como a transcendência, a selvageria e a barbárie. Em especial, o olhar gorgônico representava o contato com a forma mais radical de alteridade: a morte, o não ser — “Gorgó marca a fronteira do mundo dos mortos. Penetrar nele é, a seus olhos, transformar-se, assim como a Gorgó, no que os mortos são, cabeças vazias e sem força, cabeças vestidas de noite”. *Idem, ibidem*: pp. 166-167.

Para os vaqueiros, todo o aspecto ameaçador e sinistro de Cara-de-Bronze se concentra no olhar, o que um dos vaqueiros, também na Ladainha, sintetiza da seguinte maneira: “Quando olha e encara, é no firme, jogo-de-sis, com pito e zanga” (p. 579). Por meio do olhar do patrão, estabelece-se uma disputa na qual o que está em jogo é a identidade, o *si*, de cada um. “Com pito e zanga”, o fazendeiro afirma a própria personalidade sobre a do outro, suprimindo-a, pois o jogo é sério e cheio de consequências (é “no firme”). O *olhar gorgônico*, portanto, é aquele que elide a subjetividade do empregado, colocando no lugar, sem quaisquer subterfúgios, a vontade do fazendeiro e instituindo uma modalidade diferenciada de mando, mais explícita, que dispensa o costumeiro jogo de cena cordial pelo qual os proprietários buscam assegurar a lealdade de seus subordinados.

Historicamente, o camponês brasileiro, como homem livre pobre, expropriado dos bens fundiários, dependia do proprietário para a provisão de seus meios mais básicos de subsistência, resultando numa instabilidade desfavorável à regulamentação sólida das relações sociais e impedindo a identificação do homem com os produtos de seu trabalho. Esse estado de coisas impossibilitava que o homem do campo se reconhecesse como indivíduo autônomo, capaz de gerir suas ações com responsabilidade integral, restando-lhe a autoafirmação num âmbito puramente pessoal, o das relações íntimas e privadas<sup>9</sup>. Por isso, o exercício da dominação exercida sobre os camponeses necessitava de uma contraprestação, o reconhecimento do subordinado como *pessoa*, criando a miragem de um relacionamento que escaparia à órbita das classes sociais<sup>10</sup>; em suma, o mando, para ser mais eficiente, necessitava salvaguardar a autoestima do subordinado, fazendo-se acompanhar por laços de favor, lealdade e compadrio.

Ao contrário disso, em “Cara-de-Bronze” — em que o proprietário pouco é visto por seus funcionários, estando completamente apartado do ambiente de trabalho —, não há espaço para que se consolide um relacionamento pessoal. A interação que se estabelece entre Cara-de-Bronze e seus vaqueiros se resume a uma transação de compra e venda de força de trabalho, com a persistência do mando sem contrapartida, o que significa que a dominação direta passa a prescindir do reconhecimento pessoal dos dominados, convertidos em mão de obra anônima; a mercantilização das relações serviu apenas para que o fazendeiro, por meio do pagamento de um salário, se desobrigasse moralmente de seus empregados<sup>11</sup>. O olhar gorgônico que os vaqueiros atribuem a Cara-de-Bronze é a expressão de que, nas condições descritas acima, o trabalhador rural sente

9 FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, pp. 62-63.

10 *Idem, ibidem*: p. 86. Há que se destacar que, na prática, o reconhecimento pessoal impedia que aflorassem na consciência do subordinado as tensões resultantes de sua situação de dependência, criando um sentimento de gratidão e lealdade em relação ao senhor. Cf. *Idem, ibidem*: pp. 94-95.

11 “(...) acentuaram-se as dificuldades (...) entre fazendeiro e dependentes, agora transformados em patrão e empregados. Os interesses econômicos acabaram de realizar a sua tarefa predatória na área das associações morais. Cada dia o patrão é levado, pelo caráter mesmo de seu empreendimento e pela própria instabilidade do caipira, a relegar as promessas que anteriormente de algum modo os unira. Especialmente as antigas prestações de auxílio vão sendo substituídas por medidas impessoais como segurar empregados contra acidentes. Entretanto, esse proceder não é generalizado, e o mais frequente é que os compromissos tácitos sejam simplesmente quebrados”. *Idem, ibidem*: p. 242.

“o desinteresse pessoal do fazendeiro e o fato de ser, a seus olhos, mais empregado que ser humano”<sup>12</sup>; isto é, o olhar gorgônico é aquele que nega ao empregado o reconhecimento de sua dimensão pessoal ao mesmo tempo em que lhe impõe diretamente a vontade do outro, sem a mediação de uma regulamentação formal ou de um código de valores morais consolidados pelo costume — trata-se de uma *modalidade crua de mando*, na qual os vaqueiros se colocam sob a autoridade pessoal do fazendeiro sem que este, em contrapartida, precise reconhecê-los como pessoa.

Há um paralelo entre a caracterização de Cara-de-Bronze feita pelos vaqueiros e o modo como Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, descreve a personagem seô Habão, paralelo que nos interessa principalmente pela proximidade temporal entre as tramas das duas obras, atravessadas por uma mesma personagem, a prostituta Nhorinhá. Do encontro de seô Habão, proprietário da fazenda Valado, com o bando de jagunços naquele momento comandado por Zé Bebelo, Riobaldo registra sua impressão de que o fazendeiro “vigava os traços simples do arredor, não perdendo azo de reparar em todas as coisas”, o que caracteriza “olhares de dono”<sup>13</sup>. Mais adiante, Riobaldo oferece uma descrição mais detalhada desses olhares, dando pistas da maneira como seô Habão enxerga o mundo: “Assim ele dava balanço, inquiria, e espiava gerente para tudo, como se até do céu, e do vento suão, homem carecesse de cuidar comercial”<sup>14</sup>. “Olhares de dono” e “espiar gerente” são atributos de um proprietário que desejaria reduzir tudo à dimensão utilitária e econômica — nas palavras do ex-jagunço, manifestação de uma sina “de reduzir tudo a conteúdo”, ou seja: de reduzir tudo a algo que se pode “conter”, possuir. O olhar gorgônico, portanto, “olhares de dono”, é um olhar reificador, mercantilista. Assim, de todos os traços de seô Habão, os olhos são os que mais se destacam para Riobaldo, que neles encontra uma ameaça de servidão: “E espiou para mim com, *com aqueles olhos baçosos* — aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito jornaleiros dele. Até enjoei”, e conclui: “Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão *olhava feito jacaré no juncal*: cobiçava a gente para escravos!”<sup>15</sup> (grifos nossos). Assim como acontece com Cara-de-Bronze, o aspecto ameaçador da personagem se concentra no olhar: olhos baços que fitam a presa feito um jacaré; olhos humanos e animais, gorgônicos<sup>16</sup>. Tanto para os vaqueiros do Urubùquá quanto para o jagunço Riobaldo, seres excluídos da posse da terra e obrigados a viver

12 *Idem, ibidem.*

13 ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 412.

14 *Idem, ibidem*: p. 413.

15 ROSA, *op.cit.*: p. 415.

16 Seô Habão é ainda comparado a uma serpente, à qual popularmente se atribui um olhar encantatório: “(...) eu não tivesse raiva daquele seô Habão. Porque ele era um homem que estava de mim em tão grandes distâncias. A raiva não se tem de uma jiboia, porque jiboia constraga mas não tem veneno”. *Idem, ibidem*: p. 416.

nas contingências do sistema fundiário<sup>17</sup>, o olhar do fazendeiro representa a perda de qualquer possibilidade de autonomia<sup>18</sup>.

Nesse olhar gorgônico, que impõe ao subordinado a vontade do senhor sem a mediação de um código de valores morais estabelecidos pelo costume e pela convivência, encontra-se o princípio que determina a rede de *substitutibilidades* tecida em torno de Cara-de-Bronze, que se faz substituir em todos os âmbitos de sua vida. Os vaqueiros, além de substituírem os braços e as pernas do proprietário no trabalho, ainda emprestam a ele seus sentidos na busca pela poesia, despertando em Sãos um sentimento que o vaqueiro, comentando sua eliminação nos testes de Cara-de-Bronze, expressa nos seguintes termos: “Quem tem e retem [sic], pode mal-usar...” (p. 598); nesta expressão, o vaqueiro aparece como uma ferramenta da qual Cara-de-Bronze pode dispor, algo que o fazendeiro pode “ter” e “reter”, usar e “mal-usar”. Da mesma maneira, quatro capangas fazem as vezes dos olhos de Cara-de-Bronze fora do quarto:

*O vaqueiro Doím: Cara-de-Bronze...*

*Iô Jesuíno Filósio: Deve ser tigrão de homem.*

*O vaqueiro Adino: Sempre foi. Derradeiramente, qualquer-coisa que abrandou. Mas ainda dá para se temer...*

*O vaqueiro Cicica: Vaqueiro teme não. Só os outros.*

*O vaqueiro Adino: Temem os dele, os que rodeiam ele. Que são: o Nicodemos, o Nhácio, o Marechal e o Peralta.*

*O vaqueiro Sãos: Diz'que ele não fala nada, mas que bota cada um de sobremão, revigiando os outros. A modo que ele sempre sabe de tudo, assim mesmo sem sair do quarto... (p. 574)*

Os quatro capangas não só atuam na vigilância, velando pelo patrimônio e pelos interesses do patrão, como também intimidam os vaqueiros, substituindo o proprietário inclusive como objeto de temor — descontando o que há de bravata na declaração de Cicica, pois em diversos momentos os vaqueiros demonstram, se não medo, pelo menos receio de Cara-de-Bronze, os trabalhadores do Urubùquaquá afirmam não temer o proprietário, e sim “os dele”. Sem precisar dispor de suas próprias forças ou mover um único dedo, o fazendeiro consegue assegurar todos seus interesses por intermédio dos que a ele se subordinam. Mesmo Grivo, devidamente reconhecido pela sua habilidade poética,

17 Diz Riobaldo, ainda sobre o encontro com seô Habão: “(...) fazendeiro-mór é sujeito de terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório”. *Idem, ibidem*: p. 413.

18 Em sua análise de *Grande sertão: veredas*, Ana Paula Pacheco observa a invenção de um “mundo-jagunço” mítico, construído à força da elisão dos fatores histórico-sociais que resultaram no fenômeno do jaguncismo. No romance, os jagunços são movidos por uma espécie de ética guerreira desinteressada, contando com o apoio de fazendeiros e chefões locais, mas sem se subordinarem a eles; na verdade, a invenção do mundo-jagunço visa justamente assegurar um espaço de autonomia em que o homem livre pobre não esteja sujeito aos desmandos dos proprietários de terra. Por isso, os fazendeiros aparecem na trama com um quê de ridículo e de ameaçador. PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito em *Grande sertão*”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 81, julho de 2008, pp. 181-182.

representa um caso extremo de substituição, pois é por meio dele, de sua viagem e de seu casamento com a ex-noiva do patrão, que Cara-de-Bronze resolve suas demandas íntimas e revive a experiência da terra natal. Por meio dele, cumpre-se simbolicamente o destino de Segisberto, deixado em suspenso pelo suposto parricídio; portanto, seu destino está irremediavelmente implicado no do chefe, como a voz narrativa ressalta: “Sem a existência dele — o *Cara-de-Bronze* — teria sido possível algum dia a ida de Grivo, para buscar a Moça?” (p. 590). Podemos dizer que Grivo é reconhecido na medida em que assume a personalidade de Cara-de-Bronze, isto é, seu reconhecimento pessoal depende da substituição de sua personalidade pela do outro. Assim, o fazendeiro experimenta uma *situação de total substitutibilidade*, que se manifesta inclusive em sua condição física:

- Desde faz tempo, as pernas foram ficando afracadas. Agora, afinal, morreram murchas de tudo.
- Ficou leso tal, de parálítico.
- Só pode andar é na cadeira, carregado...
- Ah, mas nem não anda, nunca. Não sai do quarto. Faz muitos anos que ele não sai. (p. 578)

A personagem, que, dispondo dos braços de seus empregados, chega a prescindir de pernas, manifesta fisicamente a experiência definida por Adorno e Horkheimer nos seguintes termos: “(...) estar excluído do trabalho também significa mutilação, tanto para o desempregado quanto para os que estão no polo social oposto. Os chefes, que não precisam mais se ocupar da vida, não têm mais experiência dela senão como substrato e deixam-se empedernir integralmente no eu que comanda”<sup>19</sup>. O fazendeiro, ao fazer-se substituir em tudo, perde os laços com a vida, que lhe escapa como experiência; desse modo, reifica-se o senhor, com sua humanidade reduzida à função administrativa desempenhada no sistema produtivo. Não por acaso, esse eu que comanda e que absorve toda a personalidade de Cara-de-Bronze é sintetizado numa face gorgônica que, cristalizada no apelido, parece existir independentemente do corpo — o retraimento do corpo, que é o espaço de interação da subjetividade com o mundo, simboliza sua subtração do âmbito da experiência. Gilberto Freyre, ao atribuir a indolência dos senhores de engenho ao emprego do trabalho escravo determinado pela grande lavoura, encontra uma situação análoga<sup>20</sup>: a de senhores desabituaados ao esforço físico, mas que, bastante ativos no assédio às escravas, veem seus corpos convertidos quase que exclusivamente num órgão sexual: “Mãos de mulher, pés de menino; só o sexo arrogantemente viril”<sup>21</sup>. O mesmo não se pode dizer de Cara-de-Bronze, solteiro e sem filhos, a quem Grivo, por meio de seu casamento, substituíra simbolicamente até mesmo na consumação sexual do amor

19 ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 40.

20 “Escravos que se tornaram literalmente os pés dos senhores: andando por eles, carregando-os de rede ou de palanquim. E as mãos — ou pelo menos as mãos direitas; as dos senhores se vestirem, se calçarem, se abotoarem, se limparem, se catarem, se lavarem, tirarem os bichos dos pés. (...). Cada branco de casa-grande ficou com duas mãos esquerdas, cada negro com duas mãos direitas”. Cf. FREYRE, 2006: pp. 517-518.

21 *Idem, ibidem*: p. 518.

vivido na mocidade. Ao contrário dos senhores retratados por Freyre, Cara-de-Bronze, recluso e avesso à sociabilidade, manifesta uma espécie de ascese intramundana<sup>22</sup> que o absorve completamente em sua função econômica — o elemento hipertrofiado de sua personalidade é o gosto pelo mando, tanto que um dos vaqueiros dirá: “É um homem que só sabe mandar” (p. 579); para o vaqueiro, o mando tornou-se o único atributo do patrão, e esse atributo se materializa no olhar que nega a humanidade daquele em quem se fixa.

A proximidade de Cara-de-Bronze com a figura do senhor de escravos descrita por Gilberto Freyre parece indicar a persistência de relações sociais de origem colonial-escravista travestidas nas formas que o trabalho livre assumiu entre nós. O paralelo entre as condições de trabalho dos vaqueiros e a escravidão pode ser percebido, de maneira indireta, quando Parão define a poesia como “quilombo do Faz-de-Conta” (p. 593), deixando implícito que os vaqueiros, em seu dia a dia, vivem num regime servidão ao qual só a poesia é capaz de oferecer algum alívio. Comprovando que a escravidão faz parte do horizonte histórico desses homens, como memória viva apesar de se terem passado quatro décadas desde a abolição da escravatura, um dos vaqueiros pergunta a outro na algaravia da apartação: “Saudade da senzala? Negro gosta de dormir de dia...” (p. 562), o que demonstra que não só a lembrança está viva, como também os estigmas que a condição degradante de escravo imprimiu sobre o negro.

Verificam-se então os dois lados do “jogo-de-sis” no qual estão envolvidos o proprietário e seus vaqueiros: num primeiro lance, estes são transformados em veículos passivos da vontade do patrão, tendo a subjetividade colocada em xeque. Entretanto, dispondo de seus empregados para satisfazer todas suas necessidades e caprichos, o proprietário não consegue mais lidar com a própria vida a não ser por uma cadeia de intermediários, o que o subtrai do âmbito da experiência, restando-lhe um contato em segundo grau com o mundo. Dessa maneira, reifica-se o proprietário, completamente absorvido em sua função de mando<sup>23</sup>. Logo vemos que a alienação causada pela entrega incondicional à acumulação capitalista deitou raízes muito mais profundas do que se poderia imaginar na personalidade do fazendeiro. A busca de Cara-de-Bronze pela

22 Segundo Weber, a ascese intramundana, que contribui na formação de uma ética propícia à acumulação capitalista, consiste numa racionalização do agir, estabelecendo uma conduta disciplinada que, contrária ao imediatismo dos impulsos, estimula o comportamento previdente. Um dos vaqueiros dirá, a respeito de Cara-de-Bronze: “O que ele quer fazer, faz, nem que dure de esperar cem anos” (p. 579). Tal modalidade de ascese se diferencia da religiosa por seu foco exclusivo nos aspectos práticos da vida. Cf. WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução José Carlos Mariani de Macedo; organização técnica Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 108-109.

23 No jogo-de-sis encontramos uma variação da “luta de morte” identificada por José Antonio Pasta Jr. em *Grande sertão: veredas*, imagem síntese da interminável oscilação entre polos opostos que abrange todos os níveis do romance: “(...) para que o mesmo seja o outro, é preciso que o ser seja o não-ser. Cada passagem do mesmo no outro é, por assim dizer, mediada apenas pela destruição, pois se o mesmo suprime o outro apossando-se dele, por seu turno este o aniquila, ocupando-lhe o lugar./ É, pois, uma dinâmica de luta de morte que aciona o pêndulo da má-infinitude, em sua oscilação interminável entre polos opostos. No fundo a regra que diz — o mesmo é o outro — é um olhar medusante que nos encara, anunciando-nos, na supressão de limites que lhe é própria, a absorção em um mundo híbrido”. PASTA-JÚNIOR, *op. cit.*: p. 65. A conversão da “luta” em “jogo” deve-se certamente ao fato de o teor violento das relações sociais em “Cara-de-Bronze” não chegar à consciência dos envolvidos nem ser representado senão de maneira enviesada, encabulado pela fabulação metapoética, ao passo que em *Grande sertão* a violência dessas relações se desdobra numa violência explícita, armada.

poesia, em vez do indício de uma mudança radical de atitude, corresponde a um deslocamento de propósitos, uma vez que a personagem não encontra outra maneira de agir a não ser dispondo exatamente das mesmas práticas empregadas na gerência de suas posses. Em busca da poesia, Cara-de-Bronze não consegue ultrapassar o papel de chefe, lançando mão de sua autoridade pessoal e do poderio econômico para atingir objetivos supostamente mais elevados. Nesse jogo, portanto, ambas as partes acabam tendo sua alma comprometida, mas para os vaqueiros a perda é muito mais nefasta, pois, sujeitos a essa situação por um vínculo de necessidade material, não lhes é dada qualquer outra alternativa. Os vaqueiros não escolheram jogar nem podem abandonar a partida, pois é Cara-de-Bronze quem comanda o jogo.

### 2.3. LADAINHA

A “Ladainha” (pp. 576-580), na qual os vaqueiros tentam descrever para Moimeichêgo a aparência, a personalidade e os hábitos de Cara-de-Bronze, surge como o ponto máximo da formalização das circunstâncias vividas pelos vaqueiros, esvaziados de sua dimensão pessoal e convertidos em instrumento da vontade do patrão. Em sentido corrente, o termo “ladainha” é atribuído a um falatório fastidioso e repetitivo, como parece ser o caso da discussão entre os vaqueiros, que evolui em torno de um único tema invariável: o proprietário do Urubùquaquá. Na liturgia católica, refere-se a uma oração em que os fiéis, em uníssono, respondem com fórmulas prontas à evocação dos atributos ou epítetos de alguma entidade sagrada, como Jesus, Maria ou os santos. Tal dimensão religiosa comparece na ladainha de nossa narrativa, que glosa as características de Cara-de-Bronze, mas em chave demoníaca, pois a entidade evocada possui, como vimos, contornos gorgônicos:

*Moimeichêgo:* Mas, é pálido ou moreno?

*O vaqueiro Doim:* Mão de inveja caiu a cara dele.

*O vaqueiro Mainarte:* Inveja? Só se for inveja mas do que ninguém não tem.

*O vaqueiro Sãos:* A bom: ele é escuro, mas já foi mais.

*O vaqueiro Raymundo Pio:* Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás...

*Outro vaqueiro:* Palidez morena...

*Outro vaqueiro:* Tem partes, e tem horas... O alto da cara com ossões ossos...

*Outro:* Ele é todo em ossamenta de zebú: a arcadura...

LADAINHA (os vaqueiros, alternados):

— A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orêlhas vistosas. Aquelas orelhas...

— Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só. (pp. 576-577)

À medida que os vaqueiros enveredam pela descrição do proprietário, e a Gorgó ganha forma no discurso, a identidade deles se dissolve, conforme se vê na passagem da indicação do nome de cada um para o genérico “outro vaqueiro”, depois para simplesmente “outro”, até culminar no emprego do travessão. O único tênue vestígio de identidade que a maioria deles possui — o nome — desaparece, ou seja: no momento em que tentam recompor a pessoa de Cara-de-Bronze, os vaqueiros se despersonalizam completamente. Para que a figura do fazendeiro surja em sua presença imaterial, feito uma aparição, é necessário que eles se anulem, tornado-se veículo da manifestação da personalidade do fazendeiro, como numa possessão. Na realidade, essa espécie de transe expressa a reificação dos trabalhadores, convertidos em mão de obra anônima pelos olhos da Gorgó. A única exceção verificada é a de Moimeichêgo, que, por três vezes, é apontado nominalmente na Ladainha, até que uma pausa desperte os vaqueiros do transe ao qual a aparição da Gorgó os havia lançado, permitindo-lhes retomar seu precário fio de identidade:

— Ele ouve pouco. Surdoso.

(MOIMEICHÊGO: Mas não ouve os cantos da viola?)

— É. Surdoso, não. Surdaz...

(...)

*Moimeichêgo*: — Favas fora: ele é ruim?

*Os vaqueiros*:

— Homem, não sei.

— Achado que: ruim não é. Será?

— Que modo-que?

— Em verdade que diga...

(...)

*Moimeichêgo*: — Então, ele é bom?

*Os vaqueiros*:

— Faço opinião que...

(Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam a um tempo. Não se entendem.)

*O vaqueiro Tadeu*: Quem é que é bom? Quem é que é ruim?

*O vaqueiro Mainarte*: Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho...

(pp. 578-580)

Moimeichêgo mantém sua identidade intacta mesmo no momento em que a Gorgó é delineada pelos vaqueiros. Aliás, na primeira vez em que fala, sua voz aparece entre parênteses, como num círculo mágico que o protegesse da influência gorgônica e onde sua subjetividade é ressaltada, uma vez que seu nome, grafado em versalete, destaca-se da situação de anonimato em que se encontram os vaqueiros. Com o nome formado por pronomes de primeira pessoa do singular em quatro línguas diferentes (*moi, me, ich, ego*), a personagem é uma individualidade quatro vezes reiterada, isto é, íntegra, pois, como não está submetida ao mesmo sistema de dominação que os vaqueiros, consegue

constituir-se subjetivamente, o que explica a manutenção de sua identidade na Ladainha — por não estar sujeito à autoridade pessoal de Cara-de-Bronze, Moimeichêgo está imune ao olhar da Gorgó. Definido pelo autor como um *alter ego* seu<sup>24</sup>, o que delinea seu lugar de classe, e acompanhado de pessoas com alguma distinção social — *Seo Sintra*, *iô Jesuino Filósio* e *Inhô Ti* —, sua subsistência não está diretamente vinculada ao destino pessoal do fazendeiro. Essa identidade que se afirma reiteradamente, com alguma presunção, é uma prerrogativa de classe, o que analisaremos melhor no quarto capítulo. Por sua vez, o modo plano e sumário como os vaqueiros são representados, a maioria deles destituída de qualquer característica, exceto o nome, que possa diferenciá-los uns dos outros, indica o alcance da alienação à qual subjetivamente estão reduzidos, o que se agrava na Ladainha, quando até mesmo um nome lhes é negado.

Além de explicitar por meio da forma a exploração sofrida pelos empregados do Urubùquaquá, a “Ladainha” é um dos momentos em que as tensões sociais do universo representado emergem à consciência dos vaqueiros de maneira mais nítida, ainda que parcialmente. Ao delinear a figura de Cara-de-Bronze, os vaqueiros manifestam um ressentimento de natureza social, que se expressa no modo como apreendem as características negativas do proprietário:

— É um orgulho aos morros, que queima nos infernos!

(...)

— Ele não gosta é de nada...

— Mas gosta de tudo.

— É um homem que só sabe mandar.

— Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...

— Não fala, mas dá para estender para o senhor os ossos daqueles braços...

— Quando olha e encara, é no firme: jogo-de-sis, com pito e zanga.

(...)

— Quase que só veste roupas pretas.

— Ele parece um padre.

— Pra ser de si, ele é um visconde...

(...)

— Ôxe, é esquipático, no demais. A gente vê, vê, vê, e não divulga...

— A gente repara nele mais do que nos outros.

— É um homem desinteirado.

— Meio parecido com ele, mal conheci só um sujeito, quando eu era menino, no sertão do Rio Pardo...

— É um homem parecido com os outros, um homem descontente de triste.

— O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta...

Segundo os vaqueiros, o patrão, que dá a entender possuir um orgulho excessivo (“orgulho aos morros”), age como se tivesse a si mesmo em alta conta por sua elevada

24 ROSA, Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queirós: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981, p. 61.

posição social (“Pra ser de si, ele é um visconde”), delimitando claramente a distância que o separa de seus empregados. Esse orgulho de classe ajuda a compor a personalidade de um proprietário que ignora qualquer outro modo de resolver suas questões que não seja o mando (“É um homem que só sabe mandar”). Entretanto, a visão dos vaqueiros se mostra limitada, pois eles atribuem exclusivamente ao proprietário mazelas que na verdade são inerentes ao sistema fundiário brasileiro, isso porque talvez seja a maneira desvelada e crua com que o patrão exerce sua preponderância econômica que permite a seus empregados se darem conta da exploração à qual estão submetidos (o sistema não é injusto por causa da ruindade do proprietário, mas, sim, é a injustiça inerente ao sistema que faz do proprietário essa figura predatória e exploradora). Contudo, a percepção dos vaqueiros quanto ao abismo econômico e social que os separa de Cara-de-Bronze dilui-se na universalidade da condição humana, pois, como todos os homens, o fazendeiro — falho e incompleto (“desinteirado”) — é “descontente de triste”, mostrando que, em meio à confusão dos traços da Gorgó, por trás de seu olhar petrificante, os trabalhadores do Urubùquaquá ainda vislumbram uma feição humana. O deslizamento do particular para o universal, do social para o humano, parece afrouxar as tensões emergidas, desviando as vistas do problema da exploração do trabalho para os males da existência — se a vida é sofrimento inexorável, a injustiça nas relações sociais é a manifestação de um princípio universal, que transcende a economia.

Em certo sentido, a melancolia de Cara-de-Bronze parece funcionar como uma justificativa: o caráter autoritário do fazendeiro é o resultado de uma vida inteira de culpa e arrependimento, de entrega incondicional ao trabalho como fuga de uma vivência interior angustiada. Se, para Grivo, o sofrimento é caminho para o fortalecimento do espírito, para Cara-de-Bronze, ele funciona como atenuante moral. Desse modo, as causas da exploração alienante dos vaqueiros deveriam ser procuradas na vida do proprietário e não nas condições sociais e econômicas, assim como a redenção final do fazendeiro por meio da poesia ameaça redimir junto com ele todo o complexo das relações baseadas na distribuição desigual dos bens fundiários no Brasil. Mesmo na Ladainha, em que as tensões sociais afloram de maneira mais nítida, Guimarães Rosa exhibe seu habitual jogo de prestidigitação, que ao mesmo tempo mostra e oculta as contradições da matéria histórico-social por ele manipulada. Mas, apesar do encobrimento das causas reais da alienação dos vaqueiros — que é, aliás, um traço geral da obra —, a Ladainha, ao traduzir em forma literária o regime de sequestro da subjetividade em que vivem os trabalhadores do Urubùquaquá, ainda assim permite vislumbrar as tensões e desigualdades inerentes ao universo representado na obra.

\*\*\*

A modalidade crua de mando praticada por Cara-de-Bronze repercute na consciência de seus empregados, fazendo emergir uma série de tensões. Para percebê-las, foi preciso garimpar os grãos de consciência que escapam à alienação à qual os vaqueiros estão submetidos, pois é na perspectiva rasa e acidentada destes que se encontra o chão his-

tórico da narrativa. Sistematizando a perspectiva difusa dos vaqueiros, chegamos a uma imagem gorgônica, que demonstra como a modernidade no Brasil conjugou formas de dominação patriarcais com as relações econômicas de uma nova etapa do desenvolvimento capitalista. Tal confluência representou para os trabalhadores rurais um processo de exploração que lhes impunha diretamente a vontade do proprietário sem a mediação de um código de valores morais estabelecidos pelo costume ou de uma regulamentação formal das relações trabalhistas. Para os vaqueiros do Urubùquaquá, esse regime de exploração se manifesta em suas consciências na forma de um olhar que os despersonaliza, convertendo-os em meros instrumentos dos interesses do proprietário, o que adquire uma configuração formal exemplar na “Ladainha”. O fazendeiro, por sua vez, também se torna refém desse sistema de relações, pois, dispondo dos empregados como meio de realização de seus anseios pessoais, deixa-se absorver integralmente em sua posição de mandatário, reduzindo sua capacidade de produzir experiência a partir da própria vida, com a qual não consegue mais lidar a não ser colocando em funcionamento uma longa cadeia de intermediários.

## CAPÍTULO 3

### COMO BURRO NO ARENOSO: OS PERCALÇOS DA FORMA

Certamente a característica que mais chama a atenção em “Cara-de-Bronze” é a diversidade de seus recursos técnico-formais, misturando narração, drama, fragmentos líricos, notas de rodapé e um roteiro cinematográfico. Neste capítulo, procuraremos estabelecer os princípios estruturais sobre os quais se dá esse amálgama de gêneros e formas, buscando compreender principalmente como essa composição arrevesada resulta da sedimentação de uma matéria histórico-social específica, relacionada ao desenvolvimento do capitalismo industrial no Brasil e ao impacto que tal desenvolvimento teve sobre as relações sociais e econômicas no campo, de caráter marcadamente patriarcal. Outro problema que merece nossa atenção é a maneira como o desenrolar da narrativa é afetado pela mudança constante do registro formal, sujeitando a ação representada a uma série de revezes.

#### 3.1. NARRAÇÃO E TRABALHO ALIENADO

No início de “Cara-de-Bronze”, assistimos a um movimento gradual de aproximação do foco narrativo em relação ao cenário onde se passa a história. No primeiro parágrafo, as terras onde o Urubùquaquá se situa são apresentadas num grande plano geral:

No Urubùquaquá. Os campos do Urubùquaquá — urucúias montes, fundões e brejo. No Urubùquaquá, fazenda-de-gado: a maior — no meio — um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o *agreste* — um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; (...). Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria,

escondidos seus olhos do à-frente, que é só mesmo duma distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no voo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento. (pp. 559-561)

A proporção entre os elementos descritos exprime a grande distância entre eles e a perspectiva que os retém, como demonstra o cavaleiro que parece minúsculo contra o Chapadão, permitindo-nos discernir apenas seus contornos (está curvado sobre a sela) e, de sua montaria, apenas a cor (é alazão, isto é, avermelhada), sendo que a maneira como é evocada, Quebra-Coco, sequer é um nome — consiste, provavelmente, numa forma de tratamento genérica da região para os cavalos que trotam com dificuldade sobre o solo pedregoso. Tanto cavaleiro quanto cavalo, portanto, perdem qualquer traço distintivo na grande distância que o olhar atravessa. O parágrafo ainda sugere um grande espaço vazio, no qual o barulho do trovão e do vento podem se expandir sem encontrar maiores obstáculos. Além de nos informar sobre os aspectos geográficos da região, o discurso narrativo ainda nos coloca a par do início da história local, quando uma extensa área de mata fechada dera lugar ao pasto. Desse modo, a perspectiva desliza não só através do espaço como também no tempo. Já na passagem para o próximo parágrafo há um ajustamento do foco, enquadrando a sede da fazenda:

No Urubùquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita. A casa — avarandada, asso-bradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. Somente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grês. Mas, por cima, azulal, ao norte, fechava o horizonte o albardão de uma serra. No Urubùquaquá. A Casa, bates de pereiro e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono chamava-se o “Cara-de-Bronze”. (p. 560)

O foco narrativo se aproxima da casa, permitindo-nos distinguir até o material de que são feitas portas e janelas, e num lance sutil — “tudo o que de lá se avistava” — a perspectiva do narrador se integra ao universo representado, aderindo ao ângulo de visão que se tem da casa de Cara-de-Bronze; não se trata mais, a partir desse instante, de uma perspectiva localizada fora do espaço da fazenda. Esse expediente pelo qual o foco narrativo se integra ao Urubùquaquá crava a sede da fazenda no centro espacial da paisagem, subordinando toda a visão do lugar a seu ângulo. Discretamente, o foco narrativo estabelece a casa do proprietário, e sede administrativa da propriedade, como centro da vida no Urubùquaquá e ponto em torno do qual orbita a ação representada. É a partir desse momento que a ação da obra passa a ser enfocada, ganhando especificidade temporal:

Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuvas em nuvens, dependurada no ar para cair. O moo dos bois. Dos currais de ajunta — quadrângulos, quadradados, septos e cercas de baraúna — vários continham uma boiada, sobrecheios. A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou

assistiam por ali, animados esturdidamente. Uns vestiam suas coroças ou palhoças — as capas rodadas, de palha de buriti, vindas até os joelhos. E formavam grupos de conversa. Devagar, discutiam. Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder. Da varanda, alguém tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando. (*Idem*)

Os vaqueiros, descritos em sua agitação coletiva durante a apartação do gado, são caracterizados ainda por traços genéricos e indefinidos, que não nos permitem distingui-los uns dos outros. O próximo passo será enquadrá-los mais de perto, surpreendendo o que conversam entre si, comentando as coplas do violeiro:

*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! — p. 561)

Segundo Rui Mourão, que enxerga nos movimentos iniciais da obra uma passagem do genérico para o específico, o enquadramento dos vaqueiros pelo uso dos parênteses nesse esboço de forma dramática representa “um campo focal rigorosamente delimitado”, integrando um percurso progressivo de “concentração e intensificação no observar”, que culminará, páginas adiante, num roteiro cinematográfico, no qual a analogia do foco narrativo com os planos do cinema se torna explícita<sup>1</sup>. Contudo, o uso de parênteses, além de restringir o espaço focal, estabelece também um limite entre o que dizem as personagens e o discurso narrativo, que não chegam a se confundir:

Trabalhar em três porteiras. Negavam gosto na lufa, os que apartavam. Um dia feio assim, com carregume, malino o chuvisco, rabisco de raios; o gado era feroz. E tinham tento no que dentro da Casa estaria acontecendo. Eles, com ares de grandes novidades.

(— Cicica, você viu ele chegar? Era o Grivo?

1 MOURÃO, Rui. “Processo da linguagem, processo do homem”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 284-285.

- Ver, vi. Meio meio-de-longe, ele já estava quase entrado na porta. E o Grivo é; todo-o-mundo já sabe.  
 — Hê, boi p'ra dentro!  
 — Hê, boi p'ra dentro! — *Idem*)

Nesta passagem, a narração é o recurso utilizado para relatar o trabalho realizado pelos vaqueiros, enquanto a fala destes se separa do desenvolvimento linear da narrativa, refugiando-se nos parênteses. No decurso do relato, a separação entre esses dois âmbitos se mantém, mas dessa vez destacadas as falas dos vaqueiros pelo uso do itálico ou relegadas a uma nota de rodapé:

*Arre...* Tratavam-se no barro, de enloco, calcurriando nas poças ou se desequilibrando no tauá do tijuco, que labêia e derreita feito ralo excremento de morcego em laje de lapa. Na coberta, ainda havia a poeira de estrume, vaporosa; mas aos tantos tudo dando em lama. E o gado queria mortes. Trusos, compassavam-se, correndo, cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens\*; mas de vezvez destornavam-se, regiro-giro, se amontoando, resvalões, pinotes pesados, relando corpos e com chispas de chifres. De tristes e astutos, viravam gente, cobrando de humanos. — “*Desdói disso, juca!*” — xingava o vaqueiro Sãos. — “*Deserta de mim, diôgo!*” — o vaqueiro Tadeu vociferava. Tinha-se para um breve desespero, ante o aproximaço — que eram grandes testas e pontas de cornos, e um coice de vaca tunde como mãozada de pilão, e o menos que havia de pior era desgarrão ou esbarroo.

---

\* — “É de ver” — “Ô, jipilado, ô,ô...” — “Cruz que uns seis...” — “Coró!” — “O boi amarel’, o boi amarél...” — “Ôxe. Nossenhora! Cada marretada!” — “Te acude, Sãos...” — “Essa vara no chão, vocês embaraçam nela... Esse pau comprido te embaralha...” — “O garrote também é de ir?” — “É grande, mas não tem éra.” — “Esse boi sapecado não tem éra?” — “O boizinho, não. Ele é miudinho, mas é velhado...” — “Põe a lei no lugar!” — “Assim, não! Você é mão de desajuda...” — “Sou três de ofício...” — “*Têu o tu...* hum... Saudade da senzala? Negro gosta é de dormir de dia...” — “Dei o baixo da minha voz.” — “Pra cangalha, suor de burro...” — “Ri sem fechar os olhos, Zazo! A gente aqui olha, e outro é que vê...” — “Oi o boi macho; vai irá?” — “Só serve p’ra não ser...” — “U! Quero ver na magrém entrante!” — “Denoto que esse boi tem o 2, mas tem o contraferro do Crioulo, adiante... Repara: um ror de ferros. Pode ser do Carolino. Ele tem carimbo de LL na cara...” — “Hhê, é’ lá!” — “Ué, quer me espremer aqui, uai!” — “Hoje, eu não tou me podendo. Tou é p’ra namoro com mulher...” — “A lama aqui escorrega a gente para trás, que não tem engambelo...”  
 — Eh, boi! Ê boi!  
 — Eh, boi-vaca!... (p. 562)

O emprego do itálico ressalta a alteridade do discurso das personagens em relação ao narrativo, assinalando a imiscibilidade entre a instância subjetiva dos vaqueiros e a consciência que permeia a narração, assim como as exclamações dos vaqueiros, aglomeradas ao pé da página, são transformadas em mero apêndice dispensável ao relato pro-

priamente dito. Não basta o recurso do travessão para marcar a distância entre narrador e personagens, é preciso reforçar tal distância lançando mão de outros expedientes, como parênteses, itálico e nota de rodapé. Invariavelmente, as falas das personagens são apresentadas por meio do discurso direto, ao passo que a utilização de qualquer modalidade do discurso indireto implicaria, ainda que parcial e momentaneamente, uma fusão de perspectivas. Com algumas variações, algo semelhante ocorre no segundo episódio de apartação trazido pela obra:

A outra boiada vem.  
Sai-se de um vão, sopé de morros, se desenrola, a longo, se escoo, movendo escamas, ondulando de novo em voltas.  
Seus vaqueiros ladeiam-na.  
— *Hu-hu-huu...* — à testa, o guia recomeça a dar o berrante.  
Só os montes se algodoam, além, do ruço da chuva.  
No curral, um touro urra — o urro de rival a faro, querendo amedrontar. Se escuta também uma tosse de vaca.  
Demais do que tanto se sente quanto se adivinha: um zun-zum sob o silêncio, de tantos bichos em próximo, um aperto, uma presença e peso. Os outros apenas se lambem.  
Molhou-se muito o dia.  
Se aproxima já a boiada, reparte-se em golpes. Adianta-se o “Marechal”, se destaca — seu chapelão, sua capa — em altura. O golpe primeiro que avança penetra no curral. O esloxo das patas dos bois no barro. Os bois já vêm com manchas de um barro que lembra carne e sangue.  
Chuvisca, com um rumorejo de fritura.  
Sôam sempre os berrantes, seu *uuu* trestreme.  
*O vaqueiro Adino* (apontando o “Marechal”, que passou de largo e foi apera-se junto à varanda): Ele é o mandador-da-turma... (pp. 581)

Mais uma vez, no relato do trabalho não há espaço para a fala dos vaqueiros, que têm de se expressar nos limites determinados pela narração, depois de terminada a descrição da tarefa. Se no primeiro episódio da apartação os bois “viravam gente, cobrando de humanos”, nivelando-se com os vaqueiros, agora estes são mencionados apenas de relance, diluídos em meio à boiada e à paisagem do campo. Em contraste com a posição desfocada dos vaqueiros e passando a ocupar o primeiro plano da cena, destaca-se a figura do Marechal, entregue a um corpo a corpo com a boiada — “mandador-da-turma”, Marechal é o capataz da fazenda<sup>2</sup>, subordinado diretamente a Cara-de-Bronze. Enquanto os vaqueiros, circunscritos a duas frases do texto, são apresentados como silhuetas indefinidas em meio à presença maciça e agitada do gado (“Seus vaqueiros ladeiam-na./ — *Hu-hu-huu...* — à testa, o guia recomeça a dar o berrante”), o capataz salta para o primeiro plano, eclipsando todo o esforço coletivo de trabalhadores quase indistinguí-

2 Referindo-se a ele, Mainarte recita: “*Também viva o gavião,/ capataz desta rebeira...*” (p. 581)

veis da boiada que conduzem. Além de impermeável às vozes das personagens, o discurso narrativo distribui acentos e ênfases de acordo com a hierarquia do Urubùquaquá, nivelando os vaqueiros com o gado e destacando a figura do mando (o “mandador”), representante da autoridade pessoal do proprietário.

Em toda a primeira parte da obra, há um visível desencontro entre as vozes dos vaqueiros e o narrador em terceira pessoa: quando este predomina, aquelas são relegadas a um segundo plano, sendo representadas por meio de expedientes que visam limitar e restringir seu raio de atuação, mas, ao contrário, quando se trata de dar livre tratamento à fala dos vaqueiros, veremos o texto assumir feição dramática, obrigando o discurso narrativo a se refugiar em marcações de cena e didascálias, invertendo a hierarquia de perspectivas verificada nos trechos de narração. Considerando-se que, na primeira parte, a narração é a forma utilizada para apresentar o trabalho no Urubùquaquá e que o discurso narrativo não se mistura às vozes dos vaqueiros, pelo contrário, circunscreve-as a um espaço rigorosamente delimitado, podemos supor que, nas tarefas realizadas, não há espaço para que os vaqueiros se expressem por meio da fala. Em outras palavras, a narração estabelece um limite entre a subjetividade das personagens e a função ocupada por elas no sistema produtivo, oferecendo o correspondente formal do trabalho alienante executado a mando de Cara-de-Bronze. Onde o trabalho está sendo descrito, não há espaço para as vozes dos trabalhadores, o que quer dizer também que o trabalho realizado se dá independentemente das aspirações e da consciência dos vaqueiros: estes “não têm voz” no sistema produtivo.

Além de não encontrarem no trabalho a realização de suas motivações pessoais, os vaqueiros levam a cabo uma tarefa perigosa, ditada pela vontade caprichosa do proprietário e cujas motivações e implicações ignoram completamente, não conseguindo se reconhecer no resultado desse trabalho. Já o modo dramático é o meio pelo qual os vaqueiros se expressam livremente, estabelecendo uma igualdade ainda que formal entre as personagens na organização do discurso. Porém, como as condições de trabalho desmentem esse pressuposto de igualdade, o drama encontra espaço para se desenvolver apenas nos intervalos entre as tarefas, durante os momentos de folga — quando encontramos os vaqueiros entregues a uma conversa descontraída com os membros da comitiva responsável pela compra do gado da fazenda. Podemos dizer, portanto, que *a sucessão das formas literárias, em suas linhas gerais (na dinâmica entre narração e texto dramático), responde ao desenvolvimento do trabalho como tema ao longo de toda a primeira parte da narrativa*, embora o mesmo esquematismo não se verifique na segunda parte, em que a temática relacionada ao trabalho é escamoteada. Contudo, as afinidades entre a estrutura da obra e a organização do trabalho no Urubùquaquá vão além.

Assim como um dia de trabalho é dividido em duas partes pelo horário do almoço, o mesmo acontece em “Cara-de-Bronze”, em que o episódio do almoço apresentado na forma de um roteiro cinematográfico divide a obra em dois segmentos distintos. Com o fim do Roteiro, que termina com uma fusão lenta de câmera — o que por si só cria um efeito de conclusão —, três pontos centralizados na página suspendem a narrativa, que reinicia com uma reflexão do narrador em descontinuidade com o desenvolvimento

anterior da ação. Observando os limites fixados para o presente da ação representada, verificamos que o enquadramento temporal da obra coincide quase exatamente com o dia de trabalho na fazenda: a ação tem início “em meia-manhã” (p. 560), durante a primeira apartação de gado, e conclui com os eventos ocorridos após a marcação “(A tarde deu um passo. Hoje não se trabalha mais)” (p. 620), quando o dia de trabalho acaba e a narrativa se encaminha para o final, com a dispersão das personagens em volta da fogueira. Ignorado pela crítica que se ocupou de “Cara-de-Bronze”, o trabalho dos vaqueiros está intimamente relacionado com a estrutura geral da narrativa e com a dinâmica de suas formas literárias, em especial na primeira parte da obra. Sobretudo, é a alternância entre trabalho e momentos de folga que determina a oscilação do registro formal entre narração e texto dramático, de maneira que a compreensão da matéria histórico-social sedimentada na obra mostra-se fundamental para distinguir os princípios fugidios em que se baseia a intrincada tessitura de “Cara-de-Bronze”.

### 3.2. AS DIFICULDADES DO MODO DRAMÁTICO

A partir da marcação “NA COBERTA DOS CARROS” (p. 564), após o primeiro episódio de apartação, as vozes dos vaqueiros adquirem certa autonomia no texto dramático, libertando-se de um discurso narrativo que as subordinava. É como se, nesse momento de descanso e recreação em que se protegem da chuva, os vaqueiros pudessem se expressar livremente numa conversa descontraída com os visitantes do Urubùquaquá. Se assim é, há um descompasso entre a adoção do modo dramático e o estado geral de alienação que constatamos entre os vaqueiros no capítulo anterior, pois, ao lado de uma autonomia formal do discurso dos vaqueiros, persistiria uma completa sujeição à autoridade pessoal do proprietário. Uma das exigências da forma dramática, como esta se configurou desde o Renascimento até a primeira metade do século XIX — correspondente ao drama burguês —, é a fundação de uma realidade autônoma por meio das relações intersubjetivas, o que parte de uma compreensão histórico-filosófica do real como resultado do conjunto das ações humanas, compreensão segundo a qual o homem desponta como sujeito do processo histórico e não mais como objeto de um destino engendrado por forças que lhe são estranhas<sup>3</sup>. Dessa maneira, o drama supõe personagens capazes de argumentar e discutir a favor de seus interesses individuais, aptas a encaminhar e resolver seus conflitos por meio do diálogo. Ao contrário disso, os vaqueiros do Urubùquaquá, com a subjetividade comprometida pela instabilidade de sua situação de dependência em relação a Cara-de-Bronze, encontram fora de sua instância subjetiva o centro irradiador de suas ações. Verifiquemos de que maneira esse descompasso afeta o desenvolvimento narrativo de “Cara-de-Bronze”.

3 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 29.

Em primeiro lugar, é preciso perceber que a conversa entre os vaqueiros, que nasce da agitação com a volta de Grivo, começa a adquirir sentido para o leitor por meio da intervenção dos membros da comitiva visitante, principalmente Moimeichêgo. Como ponto de vista externo ao espaço representado, esta personagem e seus companheiros tentam apreender aquilo que os vaqueiros evocam muitas vezes de maneira oblíqua, cifrada e lacunar. Moimeichêgo, inquirindo os empregados de Cara-de-Bronze, procura recompor a figura do proprietário e os detalhes da viagem de Grivo a partir das informações desencontradas que recebe, tentando dar rumo à conversa. Em suma, são as perguntas dessa personagem que impedem a trama de se dispersar na algaravia dos vaqueiros, razão que nos leva a afirmar que sua perspectiva até certo ponto organiza e orienta a ação apresentada nos segmentos dramáticos da obra:

*Moimeichêgo:* Como é o homem, então, em tudo por tudo? vocês querem me dizer?

*O vaqueiro Adino:* Os traços das feições?

*Moimeichêgo:* Os traços das feições, os modos, os costumes, todo tintim.

*O vaqueiro Cicica:* Estúrdio assim de especular... Que mal pergunte: o senhor, por acaso está procurando por achar alguém, algum certo homem?

*Moimeichêgo:* Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo.

*O vaqueiro Adino:* É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo...

*Moimeichêgo:* Que assuntos são esses?

*O vaqueiro Adino:* É dilatado p'ra se relatar...

*O vaqueiro Cicica:* Mariposices... Assunto de remondiolas.

*O vaqueiro José Uéua:* Imaginamento. Toda qualidade de imaginamentos, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...

*O vaqueiro Adino:* Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó...

(...)

*Moimeichêgo:* Primeiro, vocês me contem a descrição do Cara-de-Bronze. Tal e tudo. (pp. 575-576)

Além de extrair informações de vaqueiros nem sempre dispostos a falar (“É estúrdio assim de especular”; “É dilatado p'ra se relatar”), jogando luz sobre os eventos encobertos da trama, Moimeichêgo ainda tem de se esforçar para que a discussão não saia dos trilhos, com um assunto se sobrepondo ao outro. Quando o tema da conversa ameaça desviar da figura de Cara-de-Bronze para os testes que este impunha a seus tra-

balhadores, Moimeichêgo intervém, dando curso à discussão e estabelecendo prioridades (“*Primeiro*, vocês me contem a descrição do Cara-de-Bronze”). Ao longo da obra, a atenção de Moimeichêgo atua como um princípio coercitivo em relação ao discurso dos vaqueiros, de modo que sem as intervenções dessa personagem estranha ao ambiente da fazenda dificilmente a trama avançaria em seus segmentos dramáticos, o que talvez queira dizer que, devido ao sistema alienante ao qual estão submetidos, os vaqueiros não sejam capazes de dar significação às experiências relatadas. Alienados, os vaqueiros estão impedidos de estabelecer um verdadeiro diálogo, pois, em vez de instituir um processo de compreensão mútua, a discussão entre eles parece simplesmente cumulativa, sem muita articulação entre as partes, o que teria dado a Irene Gilberto Simões a impressão de que “na maioria das vezes, os enunciados [dos vaqueiros] lembram monólogos que expressam visões de mundo diversas”<sup>4</sup>:

*Moimeichêgo*: — Favas fora: ele é ruim?

*Os vaqueiros*:

— Homem, não sei.

— Achado que: ruim não é. Será?

— Que modo que?

— Em verdade que diga...

— Ruim como boi quieto, que ainda não deu pra se conhecer...

— Só se é uma ruindade diversa.

— É ruim, mas não faz ruindades.

— Dissesse que ruim é, levantava falso.

*Moimeichêgo*: — Então ele é bom?

*O vaqueiros*:

— Faço opinião que...

(Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam a um tempo. Não se entendem.)

*O vaqueiro Tadeu*: Quem é que é bom? Quem é que é ruim?

*O vaqueiro Mainarte*: Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho...

(p. 580)

Nesta passagem, parece não haver qualquer possibilidade efetiva de diálogo. Os vaqueiros, que não conseguem articular conscientemente seu descontentamento, apresentam a perversidade da situação em que vivem, atribuindo-a ao patrão. Contudo, como tal perversidade é inerente ao sistema fundiário, os vaqueiros erram o alvo e não conseguem explicitar as razões de seu descontentamento (“Só se é uma ruindade diversa”; “É ruim, mas não faz ruindades”). Como não compreendem o fenômeno que tentam descrever, fica difícil chegar a um acordo e ninguém se entende — sendo que o “não entender”, além de indício de alienação, é também condição para o estado de suscetibilidade poética que Cara-de-Bronze cobrava de seus vaqueiros. Como vimos, sem

4 SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 154.

conseguir definir o caráter do proprietário, os vaqueiros apelam para a universalidade da experiência humana: como todo mundo, Cara-de-Bronze não é ruim nem bom (“Quem é que é bom? Quem é que é ruim?”), sendo um ou outro de acordo com as circunstâncias (“bom no sol e ruim na lua”). É uma resposta que, devido à universalidade de seu alcance, parece ter pouco a nos dizer sobre o caso específico que procurava elucidar. A pergunta que talvez devesse ser feita é: se o proprietário não é ruim ou não faz ruindades (as duas alternativas se equivalem?), por que alguns vaqueiros parecem estar certos de sua ruindade? — o que as respostas de Tadeu e Mainarte não só não contemplam, como se esquivam de tratar. De qualquer maneira, percebe-se que o “não entender” generalizado entre os vaqueiros prejudica o avanço da discussão, que deveria progredir pela formação de consenso. Depois de espremer os vaqueiros, Moimeichêgo aprende que Cara-de-Bronze é e não é bom, e ponto. Algo semelhante acontece na seguinte passagem:

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

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

*O vaqueiro Adino:* Muito morenãô...

*Moimeichêgo:* Mas, é pálido ou é moreno?

*O vaqueiro Doim:* Mão de inveja caiu a cara dele.

*O vaqueiro Mainarte:* Inveja? Só se for inveja mas do que ninguém não tem.

*O vaqueiro Sãos:* A bom: ele é escuro; mas já foi mais.

*O vaqueiro Raymundo Pio:* Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás...

*Outro vaqueiro:* Palidez morena...

*Outro vaqueiro:* Tem partes, e tem horas... (p. 576)

Embora o trecho termine com uma resposta frustrante e que nada responde — “Tem partes, e tem horas” —, ao menos Moimeichêgo consegue extrair algum sentido da “palidez morena” atribuída a Cara-de-Bronze: este era moreno e foi empalidecendo com o tempo, adquirindo a coloração peculiar que lhe renderia o apelido (do vaqueiro Adino: “Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê” — p. 575). Portanto, é Moimeichêgo quem coloca um pouco de ordem no desarrazoado dos vaqueiros, que ameaça fazer a conversa — e com ela toda a narrativa — girar em falso, uma vez que os eventos que integram o enredo frequentemente chegam ao conhecimento do leitor por meio do que dizem os vaqueiros. Para que o enredo avance, é necessário que Moimeichêgo, que não está subordinado à autoridade pessoal do dono do Urubùquaquá, tome as rédeas das situações de diálogo, esboçadas em forma dramática. Desse modo, a autonomia que as vozes dos vaqueiros pareciam ter alcançado no texto dramático é apenas aparente, pois Moimeichêgo acaba substituindo o discurso narrativo como ponto de

vista delimitador dessas vozes. Entretanto, se durante a narração era a própria natureza da matéria envolvida no relato que cerceava a expressão dos vaqueiros (a dimensão alienante do trabalho realizado), nos segmentos dramáticos o conteúdo dos diálogos passa a ser organizado por um olhar estranho ao Urubùquaquá, estabelecendo uma hierarquia de perspectivas na qual os vaqueiros se encontram novamente em posição inferiorizada. No próximo capítulo, analisaremos os pressupostos e as implicações desse olhar externo representado por Moimeichêgo.

Em “Cara-de-Bronze”, a dificuldade em desembaraçar a trama nos segmentos dramáticos pode ser atribuída à posição que os vaqueiros ocupam na estrutura social da fazenda. O plano do presente da narrativa, constituído basicamente por vaqueiros que não apreendem em sua integridade o sentido da ação representada, não reúne as condições necessárias para garantir o andamento do enredo, o que torna fundamental a interferência dessa personagem estranha ao mundo da fazenda, que é Moimeichêgo. Além disso, uma vez que toda a ação da narrativa decorre das motivações de uma personagem ausente, os elementos dramáticos do texto se sustentam de maneira precária (“o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens” — p. 563). Como aquele que detém o poder financeiro é quem maneja os fios da intriga, sua ausência no plano junto aos vaqueiros — uma ausência no ambiente de trabalho — condena tal plano a uma posição secundária e derivada, decorrente do fato de os principais eventos da trama, aqueles que a ação procura desvendar, acontecerem fora do plano da atualidade narrativa, o que também tem a ver com a situação social das personagens que o integram. Expropriados dos meios de produção e dos meios que lhes garantiriam a subsistência, os vaqueiros se caracterizam por uma passividade diante do proprietário, que é quem realmente determina o andamento do enredo. Todos os eventos importantes da obra acontecem por determinação de Cara-de-Bronze, e aos vaqueiros resta assistir aos desdobramentos das ações determinadas pela vontade do patrão.

### 3.3. ESQUEMATISMO FORMAL E REVERSIBILIDADE

Na primeira parte deste capítulo, verificamos uma impermeabilidade do discurso narrativo em relação à perspectiva das personagens, promovendo um revezamento entre narração e texto dramático, determinado pelo desenvolvimento do trabalho como tema. Tal impermeabilidade foi identificada principalmente no modo como as vozes dos vaqueiros são apresentadas pelo discurso narrativo: destacadas por expedientes tipográficos, como o uso de parênteses e itálico. Do mesmo modo, nos segmentos dramáticos o discurso narrativo comparece convertido em didascálias, destacado pelos mesmos expedientes que caracterizavam a fala das personagens durante os trechos de narração:

*O vaqueiro Cicica:* Vocês... Ara, evém quem ensina. Aquele... (A Moimeichêgo:)  
O senhor não quer ouvir? O senhor pergunte a ele. *Moimeichêgo:* O alto, com a

coroça? *O vaqueiro Cicica*: O com a caroça não, o em corpo. O Tadeu, ele é antigo, sempre viveu aqui. Ele sabe.

*Entram os vaqueiros TADEU e SÃOS, acompanhados dos vaqueiros ZAZO, JOSÉ UÉUA, RAYMUNDO PIO e FIDÉLIS.* (p. 566)

A utilização do itálico destaca o discurso narrativo do segmento dramático, ressaltando-o como um corpo estranho. Como vemos, a livre expressão das personagens é incompatível com um discurso que, ao longo de toda a primeira parte, pautou-se pelos princípios da organização social existente no Urubùquaquá, marcada por uma dinâmica de classes desigual. Nesta passagem, como em outras, parece não haver espaço de confluência entre narração e texto dramático, o que pode ser percebido também nos movimentos de transição de um registro formal para o outro:

O VAQUEIRO ZAZO (com duas varas-de-topar, cada de dois-metros-e-meio, certos, uma de ipê e a outra de acá, que ele chama de pêssego-do-mato): — *Ôi, jericójégue!* (Escolhendo a vara mais própria:) — Eh, tenho de teimar esse trem...

*É preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubùquaquá, nestes dias, não se pagodêia — o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens.* (p. 563)

Há uma inversão de posições: o discurso narrativo, que até então vinha conduzindo a ação representada, restringe-se aos parênteses, enquanto a fala dos vaqueiros, que ocupava os parênteses, assume o primeiro plano, informando-nos que a partir desse momento estamos entrando num outro regime de organização do discurso, que resultará no texto dramático e no qual a narração será uma presença intrusa, diferenciada desde já pelo itálico. Portanto, modo dramático e discurso narrativo não se confundem nem mesmo nos momentos em que se dá o revezamento entre eles, pois mesmo nesses momentos são empregados sinais gráficos que sinalizam a diferença de perspectivas. O mesmo se dá na passagem da Ladainha para o segundo episódio de apartação:

*O vaqueiro Muçapira*: — Estou escutando o caminhar dos gados.

*A chuva cessou quase, sobraçada. Ainda paira um borriço. As personagens se desencostam ou desacocoram-se, ganham a frente da coberta.*

A outra boiada vem.

Sai-se de um vão, sopé de morros, se desenrola, a longo, se escoo, movendo escamas, ondulando de novo em voltas. (p. 581)

Curiosamente, nesse instante de irresolução do discurso narrativo (trecho de narração ou rubrica?), sublinhado pelo recurso gráfico, os vaqueiros são evocados como “personagens”, suspendendo-se por um átimo a ilusão ficcional. Esse pequeno trecho deixa-nos antever o resquício de uma consciência autoral constantemente perceptível na organização da narrativa — por um segundo, é como se pudéssemos olhar através de uma fresta na arquitetura da obra, visualizando as engrenagens de sua engenharia. Mas

o importante é perceber que nessa passagem o discurso narrativo se intromete no texto dramático do qual a princípio não faz parte (por isso o emprego do itálico), de modo a introduzir sua perspectiva e trazer a narrativa para seu próprio âmbito. Entretanto, tal divisão um tanto esquemática se desarma na segunda parte da obra:

Cara-de-Bronze começou, mas vagaroso, feito cobra pega seu ser do sol. Assim foi-se notando. Como que, vez em quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra. Eh, ele sempre tinha sido homem-senhora, indagador, que geria as suas posses. Por perguntar noticiinhas, perguntava, caprichava nisso. Só que, agora, estava mudado. Não queria relatos da campeação, do revirado na lida (...). Nem não eram outras coisas proveitosas, como saber histórias de dinheiro enterrado em alguma parte, ou conhecer a virtude medicinal de alguma erva, ou do lugar de vereda que dá o buriti mais vinhoso. Mudara. Agora ele indagava engraçadas bobeias, como estivesse caducável.

— À vez, ele mesmo parecia ter vergonha daquilo... Variava o meio da conversa...

— Que era que?

— Essas coisas... Quisquilha. Mamãezice... Atou e desatou... Aquilo não tinha rotinas...

Tudo.

*O vaqueiro Calixto:* Tudo galã-galante...

*O vaqueiro Abel:* Era um advogo. 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. 592)

Ao contrário do que vinha acontecendo, o elemento dramático deriva espontaneamente dos diálogos, sem nenhum movimento de inversão, assim como não há qualquer expediente tipográfico que sinalize o afastamento e a diferença de perspectivas — a passagem de um registro formal para o outro se dá de maneira livre e direta. Além disso, *o discurso narrativo e a fala dos vaqueiros se complementam durante a narração, parecendo que o primeiro se configura a partir da síntese do que as personagens dizem a respeito de Cara-de-Bronze, uma síntese apresentada por meio de discurso indireto livre, procedimento de todo ausente na primeira parte da obra.* No limite, fica difícil identificar exatamente o que, no enunciado do primeiro parágrafo, pode ser atribuído às personagens e o que é de conhecimento exclusivo do narrador. Tal tendência se complica ainda mais durante a narração de Grivo:

#### A NARRAÇÃO DO GRIVO

*(Continuação):*

[1]Maranduba.

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear

um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore:

[2] *O Grivo*: — ...Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí...

[3] Varou a Bahia, onde o chão clareia?

[4]— Estive em paragens pardas...

[5] Mas, e desde o começo?

[6]— Eu vos conto, por miúdo. Desde daqui saí, do Urubùquaquá, conforme o comum — em direitura. Andei os dias naturais. Fui. Vim-me encostando para um chapadão, feio enorme. Lá ninguém mora lá — só em beira de marimbú — só criminoso. Desertão, com uma lepra de relva. Dez dias, nos altos: lá não tem buriti... Água, nem para se lavar o corpo de um defunto...

[7]— Chapadão Antônio Pereira?

[8] Virou dessas travessias.

[9]— Sempre nos Gerais?

[10]— Por sempre. O Gerais tem fim?

[11] Ao que são campinas e chapadas e chapadões e areiões e lindas veredas e esses escuros brejos marimbús — o mato cerrado na beira deles. (pp. 601-603)

Neste trecho, com exceção do tópico 2, a fala das personagens não possui qualquer indicador da identidade dos autores, que só podemos distinguir pelo contexto. Desse modo, os itens 4, 6 e 10 são atribuídos a Grivo, e os 7 e 9, aos vaqueiros. O discurso narrativo, por sua vez, é bastante versátil: no primeiro tópico, temos uma fala que pode ser atribuída exclusivamente a ele; nos itens 3 e 5, aparece como discurso indireto livre das perguntas feitas pelos vaqueiros; já no 8 e provavelmente no 11, o que temos são as respostas de Grivo, também apresentadas em discurso indireto livre. Como se vê aqui, o narrador pode tanto expressar-se por si mesmo quanto coincidir com a perspectiva dos vaqueiros ou com a de Grivo, sem qualquer necessidade de indicação, revezando assim indefinidamente seu ponto de vista. E ainda restam aqueles momentos indeterminados, como no tópico 11, em que não podemos identificar ao certo a fonte das informações. A perspectiva da voz narradora se reverte na de suas personagens sem mais nem menos, sem preparação ou aviso. Notemos também que o tópico 2 sugere uma passagem dramática que se desfaz tão logo ganha forma.

Enquanto na primeira parte da obra persiste um *esquematismo formal*, em que narração e texto dramático não se misturam e se revezam de maneira gradativa, por movimentos intermediários, na segunda parte é possível antever um princípio diverso, o da *reversibilidade*, semelhante ao que Antonio Candido identificou em *Grande sertão: veredas*. Analisando as diversas ambiguidades do romance rosiano, o crítico descreve:

“Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva (...). E todos se exprimem na ambiguidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e escuro, artificial e espontâneo”<sup>5</sup>. Embora a reversibilidade possa ser percebida desde o início da obra, como no deslizamento constante entre uma estilização do falar e do imaginário sertanejos e a incorporação de formas da cultura letrada, algo emperra seu pleno desenvolvimento. Como o esquematismo formal da primeira parte está diretamente relacionado à estrutura social do Urubùquaquá — na qual prevalece uma modalidade crua de mando que nega aos subordinados o reconhecimento de sua dimensão pessoal, causando uma separação radical entre o trabalho realizado e a consciência dos trabalhadores —, a mudança para o princípio formal da reversibilidade pode ocorrer apenas com o abandono do trabalho como tema. Por isso, na segunda parte, não há a narração de qualquer episódio relacionado ao trabalho dos vaqueiros, que aparece apenas de viés em duas notas ao pé da página<sup>6</sup>, enquanto o primeiro plano da narrativa é tomado pela figura de Cara-de-Bronze, pela viagem de Grivo e principalmente pela busca da poesia.

José Antonio Pasta Júnior, em sua interpretação de *Grande sertão: veredas*, identifica a “matriz de todas as misturas” da obra rosiana na “vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos”<sup>7</sup>. Tal matriz, à qual a reversibilidade responde e que atravessa o romance em todos os níveis, engendra um incessante movimento de transformação no qual a obra se repõe estruturalmente sempre a mesma, desencadeando uma “dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas”<sup>8</sup>. A dinâmica formal de *Grande sertão: veredas*, portanto, com sua “confluência espantosa de gêneros”<sup>9</sup>, acompanha a consciência de Riobaldo, invariavelmente suscetível e permeável à possibilidade de ser outro. O substrato social que serve de matéria para a formação desse princípio de “reversibilidade contínua” se encontra na conjunção tão característica de nossa experiência histórica de sistemas de relações interpessoais que supõem a autonomia do indivíduo e que impõem a este uma sujeição pessoal direta<sup>10</sup>. Já em “Cara-de-Bronze”, a modalidade crua de mando exercida pelo dono do Urubùquaquá dissipa de saída qualquer ilusão de autonomia que não passe pelo deslumbramento

5 CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: ROSA, Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 88. Vol. I.

6 Pp. 596-597 e p. 619.

7 PASTA-JÚNIOR, José Antonio. “O romance de Rosa: temas do ‘Grande sertão’ e do Brasil”. *Novos estudos Cebrap*, nº 55, novembro de 1999, p. 62.

8 *Idem, ibidem*: p. 63.

9 *Idem, ibidem*: p. 68.

10 No cerne da junção de sistemas de relação interpessoal contraditórios estaria o “enigma histórico e sociológico” de nossas origens: “Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo”. *Idem, ibidem*: p. 67.

poético<sup>11</sup>, resultando numa cisão entre trabalho e subjetividade que coloca narração e texto dramático em fixa oposição, dando origem a um esquematismo ao qual somente a escamoteação do trabalho no primeiro plano da narrativa pode suplantar<sup>12</sup>. Em suma, é a própria dinâmica social do Urubùquaquá — e do sistema fundiário brasileiro em geral, baseado na concentração das terras — que estabelece os limites para a reversibilidade: as posições sociais não são intercambiáveis. Mesmo Grivo, passando a proprietário, mantém intacta a estrutura econômico-social, organizada a partir da distinção entre dono de terras e camponeses expropriados.

Na segunda parte da obra, por sua vez, abre-se às personagens a possibilidade de constituição de sua instância subjetiva por meio da poesia, como no caso da viagem de Grivo e da mudança de atitude de Cara-de-Bronze diante da vida. A poesia possibilitaria, portanto — de acordo com a visão de mundo expressa na obra —, a constituição de um estado de autonomia subjetiva, libertando as consciências das determinações da ordem social. Como o princípio formal da primeira parte de “Cara-de-Bronze” corresponde à incorporação de condições relacionadas ao trabalho no campo, a poesia contribui para suplantá-lo, pois, eliminando em teoria o regime de sequestro da subjetividade dos vaqueiros pelo proprietário (“jogo-de-sis”), permite que o esquematismo, como resultante formal desse regime, seja também abolido — o deslocamento do eixo temático do trabalho para a poesia promove a substituição do esquematismo pela reversibilidade, colocando em cena o jogo de ambiguidades no qual esta se constitui. A mudança de princípio formal entre as duas partes da obra, portanto, torna-se possível porque a modalidade crua de mando exercida por Cara-de-Bronze se desdobra numa busca desinteressada pela poesia. Contudo, mesmo direcionado pelo fazendeiro na obtenção de um objetivo elevado, o mando continua sendo o fio que costura as relações sociais no Urubùquaquá, dele dependendo inclusive a obtenção da poesia, como esperamos ter demonstrado no primeiro capítulo.

---

11 As únicas exceções parecem ser os casos de Grivo e João Fulano. O acerto de Cara-de-Bronze com Grivo é definido como uma “sociedade” (p. 607), embora tal definição, como vimos no capítulo anterior, seja ilusória. João Fulano, por sua vez, canta “por contrato”, o que sugere uma formalização das relações trabalhistas, baseada numa igualdade entre as partes envolvidas, mas ainda assim o cantor está sujeito ao arbítrio do proprietário, que supervisiona o serviço do outro com pancadas na parede e de acordo com seu humor e gosto pessoal (p. 565 e 590). É interessante reparar que os dois termos, “sociedade” e “contrato”, são utilizados para descrever a relação de Cara-de-Bronze apenas com os responsáveis pelo ofício da poesia, o que talvez proponha a poesia como o sucedâneo de uma cidadania de resto não alcançada.

12 Analogamente, em *Grande sertão: veredas* as condições práticas e materiais de existência, e com elas o mundo do trabalho, são elididas por meio da invenção do “mundo jagunço”, que se sustenta sobre uma ética guerreira, heroica e desinteressada, criando um estado mítico de independência para o “homem livre pobre”, destituído de terras e dos meios de produção, mas transformado pela mimese em “homem livre”. Cf. PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito em *Grande sertão*”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 81, julho de 2008, pp. 181-182. Se nos é possível estender a comparação, parece que em “*Cara-de-Bronze*” a poesia e a viagem de Grivo estabelecem um estado mítico de independência semelhante ao propiciado pelo mundo jagunço em *Grande sertão: veredas*.

### 3.4. A VOZ NARRADORA

Na primeira parte de “Cara-de-Bronze”, apesar do movimento de aproximação do foco narrativo em relação ao espaço representado, persiste uma distância entre narrador e objetos de seu relato:

O VAQUEIRO ZAZO (com duas varas-de-topar, cada de dois-metros-e-meio, certos, uma de ipê e a outra de acá, que ele chama de pêssego-do-mato): — *Ôi, jerico-jé-gue!* (Escolhendo a vara mais própria:) — Eh, tenho de teimar esse trem... (p. 563)

Supondo que a distinção entre acá e pêssego-do-mato seja uma variação regional, de saída o discurso narrativo denuncia seu ponto de vista como estranho ao ambiente em que vive o vaqueiro, o que se manifesta por meio de uma diferença linguística. Além dessa divergência linguística que se desdobra em diferença cultural<sup>13</sup>, o narrador estabelece os limites entre sua perspectiva e a da personagem, que não se misturam. Em outras passagens, o discurso narrativo lança mão das aspas, evitando se comprometer com a perspectiva dos trabalhadores do Urubùquaquá; assim acontece no segundo parágrafo da obra, em que a sede da fazenda é descrita (“O fazendeiro seu dono se chamava o ‘Cara-de-Bronze’” — p. 560), e no relato da segunda apartação, ao evocar a figura do Marechal (“Adianta-se o ‘Marechal’ e “apontando o ‘Marechal’...” — p. 581), explicitando que Cara-de-Bronze e Marechal são apelidos atribuídos às duas personagens pela gente do lugar. Nesse caso, as aspas asseguram a alteridade do narrador em relação aos habitantes da fazenda. Como vimos anteriormente, a impermeabilidade do discurso narrativo às vozes das personagens, ao que se soma a utilização exclusiva do discurso direto, resulta no esquematismo formal que divide a primeira parte da obra entre narração e texto dramático.

Na segunda parte, algo diferente ocorre. A utilização constante do discurso indireto livre cria uma zona de indeterminação entre a perspectiva do narrador e a das personagens, e a reversibilidade entre as duas permite que os elementos dramáticos fluam naturalmente a partir da narração, e vice-versa. No rígido esquematismo da primeira parte, seria impensável uma passagem híbrida como a seguinte:

*O vaqueiro Abel* (respondendo a Noró): — Canto de passarim? É quando ele tira para pensar alto...

O CANTADOR:

*Meu boi cinzento-raposo  
viajou no Chapadão;  
berra as chuvas de dezembro,  
entende meu coração.*

13 “A personagem nomeia a planta que deu origem à sua vara de forma diferente do narrador. Com isso, configura-se uma distância do narrador à personagem, distância regional, cultural e também social”. BERGAMIN, Cecília Aguiar de. *Dansadamente: unidade do “Corpo de baile” de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 218.

*O Grivo*, se curvando para apanhar do chão um pedaço de soga (no bolso de sua calça, toda a grande palha de uma espiga de milho): — ...Mas estive num povoal dos Prazêres... Em-de num lugar chamado Ourucurí, beira dum rio Formoso. Lá tem dez casas, e uma que caiu...

Pôs a vista em Rio Sassafrás? Bebeu água do Sapão? Vadeou o rio Manuel-Alves e o Manuel-Alvinho? Viu São Marcelo?

— Em rio de água preta, quem pega peixe ali é porque está salva a alma...

Do que ele via, não se perdia; do que não se lembrava. (pp. 611-612)

Este fragmento — que demarca o fim de um trecho dramático de seis falas derivado da narração de Grivo —, apresenta uma passagem em que o drama se dissolve em narração no interior de um único parágrafo. Da identificação do autor da fala, “*O Grivo*”, passamos diretamente à descrição de um gesto, sem a necessidade do emprego de parênteses, ao contrário do que se observa na fala imediatamente anterior: “*O vaqueiro Abel* (respondendo a Noró)”. Depois disso, segue-se normalmente a narração, com o discurso indireto livre do falar coletivo dos vaqueiros. Basta cotejar este movimento de transição com aqueles da primeira parte, em que o uso de parênteses e itálico mediava a mudança de registro, para ver como a reversibilidade de perspectivas acelera a dinâmica formal, acarretando numa reversibilidade também das formas literárias. O que temos na segunda parte da obra é um discurso narrativo implicado numa relação de reversibilidade com a perspectiva das personagens, tornando-se, portanto, muito mais flexível e plástico do que na primeira. Mas essa nova posição do narrador assume aspectos ainda mais inusitados do que a utilização virtuosística do discurso indireto livre permite supor: o narrador procura se integrar ao universo representado, materializando-se dentro dele:

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. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Quem já esteve um dia no Urubùquaquá? (grifos nossos — p. 588)

O discurso narrativo assume a primeira pessoa do singular, o que não havia acontecido até então, e afirma que sua história não é escrita e lida, mas *contada* e *ouvida*, transformando seus leitores numa “comunidade dos ouvintes”<sup>14</sup> à qual se dirige na qualidade de um narrador tradicional. Sentimos, inclusive, a intenção de dotar a narrativa de uma dimensão exemplar: assim como é preciso ter paciência para se chegar ao final da história, na vida também é preciso ter paciência; a narrativa, nesse sentido, é como a

14 O termo é de Walter Benjamin. Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, p. 205.

vida. Walter Benjamin observa que uma das características do narrador tradicional é a preocupação prática, pois, acima de tudo, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”<sup>15</sup>. O discurso narrativo mimetiza uma narração oral e ao mesmo tempo adota um tom sapiençal (“O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”<sup>16</sup>), o que nos permite relacioná-lo à figura de um contador de histórias, tão familiar ao universo de Guimarães Rosa. Apropriando-se de uma forma da cultura popular, o discurso narrativo parece disposto a transpor a distância que até então o separava do mundo de suas personagens.

Contudo, essa “moral da história” — localizada atipicamente no centro estrutural da obra e a dois terços do fim da trama — subverte completamente os princípios da narrativa tradicional. Em primeiro lugar, como observa Walter Benjamin, uma das características fundamentais da narrativa tradicional e que favorece a absorção de seu teor prático é a “sóbria concisão” e a simplicidade psicológica<sup>17</sup>, de modo que nada é menos tradicional do que a justificativa (ou o elogio) da deliberada complicação que encontramos nesse trecho e na estrutura da obra como um todo. Em segundo lugar, e ainda de acordo com Benjamin, a morte ocupa uma posição importante nos meios sociais em que se origina a narrativa tradicional, pois é no momento da morte que “o saber e a sabedoria do homem e sobretudo de sua existência vivida (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível”, de maneira que nos primórdios da narrativa estaria “aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer”<sup>18</sup>. O discurso narrativo de “Cara-de-Bronze”, ao contrário, renuncia a essa autoridade (“a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte?”), pois, numa “narração dificultosa”, a experiência representada se organiza de maneira a não esboçar qualquer expectativa de conclusão, ou seja, a ação não parece se encaminhar necessariamente para algum lugar, assim como a vida em sua premência carece de um senso de totalidade.

A incorporação ao universo representado sugere a figura de um contador de histórias, mas as condições que possibilitam a narrativa tradicional sofreram alterações significativas, pois o Urubùquaquá não é mais um espaço rural idealizado e arcaico: nele, a lógica do capitalismo burguês deitou raízes, transformando os antigos vínculos da sociabilidade patriarcal. O modo de vida dos habitantes do Urubùquaquá pode até parecer inalterado em sua superfície, mas a natureza das relações sociais mudou drasticamente: com os vaqueiros reduzidos à situação de mão de obra anônima por Cara-de-Bronze — rompendo assim com a rede de compromissos morais por meio da qual proprietários e homens livres pobres historicamente se relacionavam —, os valores sobre os quais sua comunidade se sustenta começam a se deteriorar, marcando uma cisão que faz que o conhecimento acumulado coletivamente ao longo do tempo perca a capacidade de orientar as ações no presente — a tradição começa a perder o sentido. Entretanto, é preciso destacar que o aspecto aparentemente mais humano que os antigos vínculos assumem,

15 *Idem, ibidem*: p. 200.

16 *Idem, ibidem*.

17 *Idem, ibidem*: p. 204.

18 *Idem, ibidem*: pp. 207-208.

sobretudo como uma associação moral voluntária entre proprietários e camponeses, apenas ajuda a disfarçar a natureza autoritária desses vínculos (afinal, tal associação se dá dentro de um quadro social de opções e oportunidades extremamente restrito para o trabalhador rural).

Dadas as condições que problematizam a possibilidade da narrativa tradicional, o discurso narrativo não consegue assumir devidamente o aspecto de uma narração oral. A bem da verdade, analisado com mais vagar, o discurso narrativo na passagem citada está mais próximo da “posição do narrador contemporâneo”, descrita por Adorno, do que do narrador tradicional descrito por Benjamin. Falando do mundo moderno, no qual os dispositivos ideológicos alienam o homem de sua própria existência e da realidade a seu redor, Adorno descreve uma situação em que desapareceram as condições que permitiam à narrativa fiar-se numa suposta objetividade da experiência do homem com o mundo: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesmo contínua que só a postura do narrador permite”<sup>19</sup> (semelhantemente, o discurso narrativo de “Cara-de-Bronze”, ao recusar-se a chegar logo ao “termo da morte”, recusa também um senso de totalidade da experiência).

No começo da segunda parte, o discurso narrativo mimetiza a atitude de um narrador tradicional, ao mesmo tempo em que procura se ancorar subjetivamente, assumindo um “eu” como perspectiva. Mas esse “eu”, assim como na ficção moderna, não pode se constituir senão como um ponto de vista parcial sobre as coisas, uma vez que a suposta integridade de sentido do mundo caiu por terra. Por esse motivo, o narrador da ficção moderna não dá um passo sem colocar em xeque a própria possibilidade da narração, denunciando a todo momento a deformação que sua subjetividade inevitavelmente imprime ao material narrado. É nesse sentido que podemos tomar a reflexão problematizadora que abre a segunda parte da obra e que versa sobre a dificuldade do narrar; segundo Adorno: “A nova reflexão [em contraposição à reflexão de ordem moral da narrativa pré-flaubertiana] é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”<sup>20</sup>. Estamos assistindo a mais um dos múltiplos planos da reversibilidade na obra, no qual o narrador tradicional se reverte num narrador de características modernas, marcado pela crise da representação literária no século XX. Essa indefinição do discurso narrativo resulta numa perspectiva periclitante, que não se resolve formalmente:

Quem já esteve no Urubùquaquí? A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. Os arredores, chovidos. Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo

19 ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 56.

20 *Idem, ibidem*: p. 60.

para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele dia era o dia de uma vida inteira. (p. 588)

“Quem já esteve no Urubùquaquá?”; “Quem lá já esteve [na Casa]?” — tais questionamentos subordinam o saber à experiência do indivíduo com as coisas, mostrando que a subjetivação do discurso narrativo restringe sua perspectiva, estabelecendo limites para a narração: não conhecendo integralmente a casa (“Mas, ainda mesmo que tivessem estado lá; (...) Aquela casa era muito calada, muito grande” — *Idem*), só é possível avançar na narrativa até certo ponto, como só se pode entrar no mato até o meio dele. Há certa malícia aqui: o “ouvinte” não deve ter pressa de chegar ao final da história, talvez porque o próprio narrador esteja impedido de ir a fundo no que está contando. Entretanto, mesmo limitado no alcance de sua perspectiva, o discurso narrativo ainda apresenta traços de onisciência, conhecendo o que as personagens não têm como saber:

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

Mas — é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jeia. *Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores*, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada.

Os vaqueiros ignoram. Ignora-o mesmo o Cantador, o violeiro João Fulano (...). Também ele não sabe, só escuta, à vez, pancadas na parede; se não, assim não descantava. (pp. 589-590)

A instância narrativa conhece segredos que não estão ao alcance das personagens, mas outras coisas ele pode apenas deduzir ou adivinhar, como demonstra ao tentar descrever o processo interior que lançou Cara-de-Bronze em sua busca pela poesia: “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 confiança a ninguém*” (grifo nosso — p. 591). Então, o discurso narrativo encontra-se aqui a meio caminho entre um narrador onisciente e um narrador-testemunha, sem adquirir *status* definido dentro da obra e oscilando entre duas possibilidades nunca plenamente realizadas, ao contrário do caráter inequívoco assumido na primeira parte da obra. Em outros termos, a indefinição do narrador na segunda parte de “Cara-de-Bronze” expressa os dilemas da narração na confluência de forças contraditórias: sua incorporação ao universo representado, com o necessário delineamento subjetivo de sua perspectiva, e a manutenção de sua onisciência, traço constitutivo de sua natureza de expediente literário sem substancialidade ficcional. Esse movimento contraditório no interior do discurso narrativo está na base de um estranho efeito causado pelo fato de que tal discurso parece interagir com as personagens sem, contudo, materializar-se como uma delas, instituindo uma espécie de *voz fantasmagórica* à qual Grivo responde sem se dar conta:

O Grivo alguma vez parou, duvidou. Que-maneira hesitou?

— Tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde, água assim. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande...

Estava só. E as árvores?

— As árvores são cabeças de vento...

Alguma saudade?

— A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve-de...

Ele era bobo? (pp. 605-606)

Tal inquérito, que se estende ainda por quatro páginas, certamente pode ser explicado pelo uso do discurso indireto livre na apresentação das perguntas dos vaqueiros, mas isso não anula o estranhamento causado por essa voz vinda não se sabe de onde e com a qual Grivo trava uma animada conversa. Ocupando uma espécie de limbo entre o enunciado e a enunciação, o discurso narrativo adquire relevo no universo representado, mantendo-se, porém, sempre como uma presença imaterial, motivo pelo qual passamos a denominá-lo “voz narradora” de agora em diante, diferenciando-o do modo como se organiza a narração na primeira parte da obra. Em outras passagens, voz narradora e personagens parecem narrar em conjunto, como se estas pudessem ouvir a primeira:

Sestronho, sem pressa, o Cara-de-Bronze, se quis, fez. De mão, separou primeiro os primeiros, os quais foram: Mainarte, Noró, José Uéua, o Grivo, Abel, Fidélis e Sãos — “O Adino bem que tencionou de ser, mas que para a toada do assunto nada não dava...” “— Não fraseou bem...” *O vaqueiro Adino*: — “Losna! Disso faço pouco... Apuro para ida em distantes jornadas por esse mundo...” “— Noró logo não serviu, porque vivia sem cabeça: já andava virado para amores, em namoração de noivado...” Sobresseguindo, rejeitou Abel, Fidélis, e Sãos. Só três ficaram. *O vaqueiro Sãos*: — Quem tem e retém [sic], pode mal-usar... (p. 598)

Nesta história contada a muitas vozes, o narrador em terceira pessoa conduz as personagens, parecendo estar emaranhado com elas num mesmo plano da representação literária, mas essa proximidade é apenas ilusória, sugerida pela reversibilidade, que permite o deslocamento contínuo entre as perspectivas envolvidas no relato. Esse *caráter fantasmagórico da voz narradora* indica um desejo de integração ao universo das personagens, viabilizado pela superação do esquematismo formal, o que leva o discurso narrativo a tentar assumir a forma de um narrador tradicional que interage com os vaqueiros. Entretanto, a matéria histórico-social sedimentada na obra não o possibilita, resultando no delineamento de uma consciência narrativa problemática, que se expressa no início da segunda parte da obra referindo-se a uma “narração dificultosa”.

Assim como o modo dramático não concede autonomia formal suficiente aos vaqueiros para conduzirem a ação até o desenlace, da mesma maneira um narrador plenamente materializado como personagem estaria afastado do centro irradiador das motivações do enredo, que é Cara-de-Bronze. Para que o enredo avance, é necessária a introdução de um saber que não está ao alcance dos trabalhadores do Urubùquaquá, por isso a manutenção de alguns traços de onisciência pela voz narradora. Mas, sobretudo, para se estabelecer como ponto de vista integrado não só ao universo ficcional como também ao ambiente psicológico e cultural em que vivem os vaqueiros, a voz narradora precisa delinear-se subjetivamente em condições objetivas que tornam problemática a própria subjetividade. As mesmas condições que negam à voz narradora a adoção dos princípios da autêntica narrativa tradicional são aqueles que a impedem de se constituir subjetivamente. Além do que, tal constituição poderia representar um entrave para o desenrolar do enredo, restringindo a narração ao presente da ação representada, que passa ao largo dos principais eventos que compõem a trama, como os lances da vida de Cara-de-Bronze e da viagem de Grivo.

A natureza fantasmagórica da voz narradora na segunda parte de “Cara-de-Bronze” corresponde ao caráter problemático de uma experiência histórica na qual convergem sistemas de práticas e valores a princípio contraditórios, como os da modernidade burguesa e os da ordem patriarcal. A voz narradora, embora procure se identificar com o universo regional — no qual os traços de nossa formação histórica patriarcal são mais pronunciados —, não o faz completamente, o que a impede de se materializar como personagem no interior da obra, preservando o seu distanciamento e certo grau de onisciência, traços de sua natureza de expediente literário sem substancialidade ficcional. Em outras palavras, fica entre uma perspectiva externa à região, como forma literária ligada ao âmbito da cultura letrada e ao universo da escrita, e uma perspectiva interna obtida por meio da estilização da narrativa tradicional. Assim, também a voz narradora se configura pela reversibilidade entre o arcaico e o moderno, na qual a falta de uma resolução entre os dois termos causa o estranhamento de uma voz da qual não se sabe se vem de dentro ou de fora do universo representado.

\*\*\*

A representação do trabalho está profundamente implicada na estrutura formal de “Cara-de-Bronze”. Em primeiro lugar, é o trabalho que estabelece os limites para o presente da ação representada, a qual coincide quase exatamente com um dia de serviço no Urubùquaquá, chegando a narrativa a se dividir em duas partes a partir do horário do almoço. Em segundo lugar, a natureza predatória desse trabalho, realizado a mando de Cara-de-Bronze, é o que determina, em suas linhas gerais, a sucessão das formas literárias (no revezamento entre narração e modo dramático). Enquanto a narração é a forma pela qual a apartação do gado é relatada, limitando o discurso dos vaqueiros na mesma medida em que as tarefas são executadas sem qualquer relação com as disposições individuais deles, o modo dramático, que alcança os vaqueiros nos intervalos da lida, ins-

titui uma igualdade formal na organização do discurso, permitindo que as personagens se expressem livremente, sem as restrições que o discurso narrativo lhes impunha. Sobre essa dinâmica da representação do trabalho é que se sustenta o esquematismo formal da primeira parte da narrativa, quando narração e modo dramático se revezam esquematicamente, sem nunca dividir o mesmo plano da composição formal. Já na segunda parte, o que constatamos é uma escamoteação do trabalho como tema, substituído pela busca da poesia; a partir desse momento, passa a vigorar o princípio da reversibilidade, permitindo inclusive a fusão do discurso narrativo com o modo dramático.

# MOIMEICHÊGO & CIA.: PROJEÇÕES DA CONSCIÊNCIA AUTORAL

## 4.1. MOIMEICHÊGO E TADEU

Como vimos, a ação de “Cara-de-Bronze” se dá a partir do encontro dos habitantes do Urubùquaquá com os membros de uma comitiva responsável pela compra do gado da fazenda, dentre os quais se destaca Moimeichêgo. É principalmente o esforço deste último em compreender o que se passa no Urubùquaquá que, por meio de uma conversa descontraída com os vaqueiros, motiva a emergência dos eventos da trama. Podemos dizer que a ação se desenrola no encontro de uma perspectiva externa com o universo daqueles que vivem na propriedade de Cara-de-Bronze. À primeira vista, é difícil postular que essa perspectiva externa seja de todo alheia à dos habitantes do Urubùquaquá, ou seja, que Moimeichêgo não compartilhe com os vaqueiros um mesmo sistema de referências culturais, pois, a princípio, nada nos faz supor que o visitante não faça parte do mesmo ambiente rural dos vaqueiros. De fato, as informações a respeito da personagem são muito escassas, mas essa escassez é um indício: os habitantes do Urubùquaquá representam um “outro” que interessa descobrir e compreender, enquanto os visitantes — e sobretudo Moimeichêgo — parecem prescindir de quaisquer apresentações; talvez sejam tão familiares que não pareça necessário definir seus contornos com mais demora.

Os quatro visitantes são tratados com alguma distinção; Moimeichêgo, por exemplo, é chamado constantemente de “senhor”, enquanto os outros três visitantes são apresentados com seus nomes ligados a uma corruptela do mesmo pronome de tratamento: *Seo* Sintra, *iô* Jesuino Filósio e *Iinhô* Ti. Poderíamos pensar que essa distinção entre eles e os vaqueiros seja hierárquica, e que o pronome de tratamento designe, como de costume, uma relação entre subordinados e pessoas com algum poder de mando, mas esse “senhor” não corresponde ao mesmo estatuto social do dono de terras, o patrão. Iinhô Ti diz aos vaqueiros: “Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose” (p. 564), assim como Seo Sintra: “Seu fazendeiro quis vender, por isso meus chefes querem comprar” (*Idem*). Assim como os vaqueiros, os responsáveis por acertar a compra do gado também cumprem ordens — são empregados que respondem a alguém; não são senhores no sentido estrito do termo. Contudo, embora empregados, exercem uma função que os diferencia daqueles que trabalham diretamente no trato com os bois, por isso recebem alguma distinção.

Moimeichêgo, por outro lado, embora constantemente chamado de “senhor”, não tem seu nome atrelado a qualquer corruptela desse pronome de tratamento, como ocorre com seus colegas de comitiva, o que talvez sugira que a distinção que lhe é devida não está relacionada ao trabalho exercido por ele. Num universo no qual seus

companheiros, devido à função que desempenham, são diferenciados dos demais como senhores e em que todos os vaqueiros são invariavelmente designados como tais (“vaqueiro Mainarte”, “vaqueiro Cicica” etc.), o nome de Moimeichêgo não possui qualquer acompanhamento, o que sugere que a personagem não ocupa uma função definida no universo representado; Moimeichêgo seria alheio ao trabalho rural.

Guimarães Rosa, em sua correspondência com Edoardo Bizzarri, revela que a personagem, com o nome formado por pronomes de primeira pessoa em quatro línguas diferentes, é um *alter ego* seu<sup>1</sup>, o que ajuda a definir sua classe social e o sistema de referências culturais ao qual está ligado. Na figura de Moimeichêgo, podemos visualizar o próprio Guimarães Rosa, que, em 1952, acompanhando por dez dias uma boiada chefiada pelo vaqueiro Manoel Nardy através do sertão mineiro, coletou parte do material empregado na composição de *Grande sertão: veredas* e das sete histórias de *Corpo de baile*. Desse modo, Moimeichêgo faz as vezes dessa perspectiva letrada e cidadina, que é a do próprio escritor, ávida em decifrar a cultura desse outro, o sertanejo. Porém, apesar de toda a empatia com a qual a personagem procura se aproximar do universo em que vivem os vaqueiros, ela não é sempre capaz dar ouvidos à voz que vem do sertão sem relacioná-la a seu próprio horizonte de experiência:

*Moimeichêgo*: E — o homem — como é que ele é, o Cara-de-Bronze?

*O vaqueiro Adino*: Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê!

*Moimeichêgo*: Você já viu bronze?

*O vaqueiro Adino*: Eu? Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi, não senhor. Mas também eu não fui que botei o apelido nele...

*Moimeichêgo*: Quem pôs? (*Silêncio de todos. Pausa*) (pp. 574-575)

Neste pequeno fragmento de diálogo, testemunhamos um estranhamento entre perspectivas: enquanto para Adino o saber fundado na autoridade do costume e da tradição não é problemático, para Moimeichêgo é no mínimo inusitado que se atribua a alguém características de algo que se desconhece, pois sua perspectiva parece de acordo com uma concepção mais moderna do conhecimento, segundo a qual este deveria resultar do exercício individual das faculdades cognitivas. Não tendo o vaqueiro visto o bronze e constatado por si mesmo sua semelhança com o fazendeiro, como realmente saber se a comparação procede? Portanto, diante da justificativa de Adino de que não fora ele quem apelidara Cara-de-Bronze, Moimeichêgo acha necessário rastrear o apelido até sua fonte, esperando com isso encontrar aquele que, baseado em sua experiência pessoal, tenha talvez a autoridade para estabelecer tal comparação. Neste ponto, Moimeichêgo apresenta uma concepção não tradicionalista do conhecimento.

1 “Apenas dizendo a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...) Bobaginhas”. ROSA, Guimarães. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queirós: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981, p. 61.

Já outra personagem, o vaqueiro Tadeu, representa o oposto dessa desconfiança diante do saber tradicional manifesta por Moimeichêgo. Apontado como o mais antigo dos trabalhadores do Urubùquaquá, sua figura se identifica com a do camponês sedentário descrito por Walter Benjamin, representante de um dos tipos sociais que melhor encarnam o narrador tradicional: “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”<sup>2</sup>. Repositório das informações locais, Tadeu é apresentado nos seguintes termos por Cicica: “O Tadeu, ele é antigo, sempre viveu aqui. Ele sabe” (p. 566), por isso é constantemente convocado para dirimir as dúvidas sobre fatos relacionados ao Urubùquaquá, como ocorre quando os vaqueiros em sua confusão habitual tentam estabelecer o nome verdadeiro de Cara-de-Bronze (*Idem*). Revestido da autoridade da tradição, Tadeu costuma dar a palavra final nas discussões, como na passagem em que os vaqueiros procuram explicar os testes que o patrão lhes aplicava:

— À vez, ele mesmo parecia ter vergonha daquilo... Variava o meio da conversa...

— Que era que?

— Essas coisas... Quisquilha. Mamãezice... Atou e desatou... Aquilo não tinha rotinas...

Tudo.

*O vaqueiro Calixto:* Tudo galá-galante...

*O vaqueiro Abel:* Era um advogo. 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...

(...)

*O vaqueiro Pedro Franciano:* Eu acho que ele [Cara-de-Bronze] queria ficar sabendo o tudo e o miúdo.

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

*O vaqueiro Pedro Franciano:* Pois então?

*O vaqueiro Tadeu:* ... Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas! (pp. 592-593)

Nesta discussão, da qual extraímos apenas dois fragmentos, é Tadeu quem liquida a fatura, revelando tanto para as demais personagens quanto para os leitores o sentido último da poesia segundo a concepção metapoética apresentada pelo texto. Depois disso, passamos a uma trova de João Fulano, forçando a narrativa a uma pausa, pela qual a

2 BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, pp. 198-199.

ação anterior adquire completude e a fala de Tadeu ganha peso de conclusão. Também é Tadeu quem, ao final do enredo, traz à tona o evento que ilumina toda a história, propiciando o grande momento de reconhecimento (*anagnorisis*) da narrativa: a fuga de Cara-de-Bronze de sua terra natal fora motivada pelo fato de que o fazendeiro imaginava ter assassinado o pai, mas este não havia morrido, apenas caíra de bêbado (pp. 625-626). Dessa maneira, a viagem de Grivo teria como objetivo conciliar o patrão com seu passado, solucionando demandas que haviam ficado em suspenso por quarenta anos. A escolha de Tadeu como emissário de tal revelação impede que, numa trama em que tudo é vago e ambíguo, reste qualquer dúvida sobre o caso, pois seu testemunho está acima de qualquer suspeita; afinal de contas, como diz Cicica, Tadeu é aquele “que sabe”. Não por acaso, Grivo, em respeito a sua idade avançada e sabedoria, por três vezes o chama de “pai” e lhe toma a bênção (*Idem*), expondo os valores tradicionais de natureza familiar e religiosa que unem a comunidade em que vivem os habitantes do Urubùquaquá. Tadeu expressa a mesma ordem de valores na seguinte passagem, na qual descreve o caráter de Cara-de-Bronze quando jovem:

*O vaqueiro Tadeu:* Ele era de 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. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e marcou para ele toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: ele era assim. (pp. 573-574)

Tadeu atribui significado religioso à acumulação capitalista realizada a partir da exploração crua do trabalho seu e de seus colegas, como se o enriquecimento do fazendeiro correspondesse ao cumprimento de um desígnio divino, o que deixa à mostra os aspectos ideológicos da cultura tradicional que a personagem representa — o discurso do vaqueiro toma por naturais as desigualdades causadas pelo modo como a economia se organiza no contexto do sistema patriarcal e capitalista. Devemos considerar Tadeu o porta-voz dos valores tradicionais da ordem patriarcal no momento em que tais valores vão sendo erodidos pela modernidade burguesa, como certifica o próprio Cara-de-Bronze, patriarca sem família e interessado em apurar tudo o que tem “no bom dinheiro”, sem amor às terras e ao mesmo tempo agarrado a elas.

As passagens analisadas demonstram que Tadeu é o responsável pelos momentos de síntese do que é dito entre os vaqueiros, o que o coloca em posição simetricamente oposta a Moimeichêgo, que, a partir de suas perguntas, imprime um andamento analítico à discussão. Enquanto Moimeichêgo desencadeia os assuntos abordados na conversa e com isso dá prosseguimento à narrativa, Tadeu muitas vezes é quem encerra tais assuntos, quando estes simplesmente não se esgotam e caem no vazio. Essa dinâmica entre as duas personagens encena algo do movimento formal da obra, que consiste na

tentativa de perscrutar o universo sertanejo a partir de uma perspectiva identificada com a cultura citadina e letrada, compartilhada por autor e leitores. Moimeichêgo atua como intermediário entre o que dizem os vaqueiros e o ponto de vista do leitor, interrogando, esmiuçando e buscando delinear os eventos que integram o enredo. Como *alter ego* do autor, a personagem consiste na duplicação da consciência autoral que permeia toda a narrativa e que, por meio da variação do registro formal, procura transpor o universo rural do Urubùquaquá, no qual predomina a oralidade, para os padrões de apreensão de um receptor familiarizado aos códigos da cultura letrada e erudita.

## 4.2. AS FIGURAÇÕES DO AUTOR

À primeira vista, o recurso ao modo dramático sugere que os elementos regionais são apresentados em seus próprios termos e não como projeção de uma consciência anterior a eles no tempo da enunciação. Portanto, a realidade sertaneja não aparece subordinada a um discurso narrativo que lhe sirva de moldura, mas, em vez disso, destaca-se gradativamente da narração por meio do modo dramático, como um alto-relevo — estaríamos diante de uma exposição imediata dos aspectos regionais que compõem o universo ficcional da obra. Contudo, tal impressão se dissipa tão logo atentamos para o fato de estarmos diante de um *texto* dramático, impregnado de marcações e disdacálias, fragmentos escritos cuja finalidade é orientar a representação teatral. O contato aparentemente direto com o discurso dos vaqueiros se faz a partir da mediação de uma forma da cultura letrada, o drama escrito, de modo que a consciência por trás da obra “transcreve” a fala dos habitantes do Urubùquaquá — reproduzida em sua materialidade oral — para o sistema de referências eruditas que lhe é próprio. Além disso, já vimos como sem a intermediação de Moimeichêgo o discurso dos vaqueiros constantemente ameaça se dispersar numa confusão incoerente de vozes; é a perspectiva do homem culto da cidade, encarnando a figura do escritor, que procura ordenar e organizar o discurso dos vaqueiros, restaurando uma relação sujeito-objeto e repondo a hierarquização de perspectivas que o modo dramático a princípio pretendia evitar. Como se vê, a autonomia do elemento regional nos segmentos dramáticos é apenas ilusória.

Da mesma maneira, convém reparar que, exceto pela voz narradora da segunda parte da narrativa (e com as implicações que já analisamos), as formas do cantar e do contar populares — como as trovas de João Fulano, os improvisos poéticos dos vaqueiros e a narração de Grivo — restringem-se ao enunciado, não integrando o repertório técnico-formal pelo qual a narrativa se desenrola, isto é, tais formas fazem parte da história contada, como manifestação discursiva das personagens, mas não é por meio delas que os eventos que constituem o enredo são transmitidos. Via de regra, as formas da cultura popular são apresentadas pelo modo dramático, podendo também aparecer nos momentos de diálogo durante a narração. Se, ao contrário do que se verificava nos romances regionalistas do século XIX, a voz do sertanejo não parece subordinada ao ponto de vista

de um narrador culto, podemos dizer que em “Cara-de-Bronze” a subordinação se dá num nível além do da narração: o da composição, de maneira elidida, mas igualmente ostensiva. Haveria uma consciência que, para além do discurso narrativo, organiza a matéria representada, arranjando-a numa intrincada tessitura formal. Vestígios dessa consciência podem ser encontrados nas rubricas que compõem os segmentos dramáticos da narrativa, mas em nenhum outro momento ela se manifesta tão explicitamente quanto nas notas de rodapé. Vejamos um exemplo:

O CANTADOR:

*Meu boi araçá-corujo  
perdido no chapadão:  
deu trovão, ele caminha  
ouvindo seu coração.\**

---

\* Cf. nas *Cantigas de Serão, de João Barandão*:

Meu boi azulego-mancha,  
meu boi raposo silveiro:  
deu dezembro, deu trovão,  
deu tristeza e deu janeiro...

Soares Guiamar apresenta variantes, que introduzem um *Meu boi baetão careta* ou *Meu boi preto mascarado*, e às vezes deturpam o final do pé-de-verso, para: *...ái, o Rio de Janeiro...* (p. 612)

Nesta nota, na qual estão registradas algumas variações da trova executada por João Fulano, verificamos a reprodução de um procedimento típico de textos acadêmicos e eruditos — a citação. Temos a referência às fictícias *Canções de Serão, de João Barandão*<sup>3</sup>, das quais faria parte também uma das epígrafes da obra, e à reflexão do que parece ser um estudioso da cultura sertaneja, Soares Guiamar, cujo nome é um anagrama de Guimarães Rosa<sup>4</sup>. O autor da nota demonstra certa distância em relação à cultura sertaneja, transformada em objeto de análise científica ou, no mínimo, de curiosidade erudita. Dessa maneira, atua como intermediário entre as formas de expressão do universo sertanejo e um leitor familiarizado aos códigos da cultura letrada e à tradição literária ocidental, como vemos em outra nota, que se destaca da narração do encontro de Grivo com a prostituta Nhorinhá:

3 Em sua correspondência com Guimarães Rosa a respeito de “Cara-de-Bronze”, Edoardo Bizzarri questiona: “as Cantigas do Sertão [Cantigas de Serão?] existem, ou são invenção?”, ao que o escritor responde: “Invenção minha”. ROSA, *op. cit.*: 64.

4 Soares Guiamar é um dos pseudônimos (heterônimos?) pelos quais Guimarães Rosa publicou algumas poesias no início da década de 60. Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. “Heteronímia em Guimarães Rosa”. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 174.

Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, se encontrara com Nhorinhá — ela com um chapéu de palha-de-buriti, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda — feito noiva nua, toda pratas-e-ouros — e para ele sorriu, com os olhos da vida\*.

---

\* Cf. DANTE, *Inf.* XII, 64-65:

*“La meretricce Che mai dall’ ospizio  
di Cesare non torse li occhi putti,”*

e:

*“Sicura, quasi rocca in alto monte,  
seder sov’esso una puttana sciolta  
m’apparve com Le ciglia intorno pronte;”*  
(DANTE, *Purg.* XXXII, 148-150)

Mesmo modo, nas *Cantigas de Serão, de João Barandão*:

*Vi a mulher núa,  
no meio da mata  
com sol e lua  
como ouro e prata.*

*Ouvi estas águas  
De repente sempre  
etc.*

Segundo Oslino Mar, é descabida uma aproximação desses versos aos do texto: *“Quæ est ista, quæ progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?”* (CANTICUM CANTICORUM SALOMONIS, 6, IX.) (p. 615)

A descrição de Nhorinhá é cotejada com duas fontes eruditas e uma popular (fictícia), mediada pela figura de outro estudioso, cujo nome leva todo o jeito de ser mais um truque de Guimarães Rosa: Oslino Mar. Os fragmentos citados em original revelam a perspectiva erudita e um tanto pernóstica do autor da nota, que, disposto a enxergar na prostituta sertaneja uma aparição dantesca, debruça-se sobre a cultura regional sem perder de vista suas próprias referências culturais. Além das duas notas analisadas, outras

três remetem a obras eruditas, duas delas com citações de Platão em grego (pp. 615 e 616) e a terceira com citações do *Faust* de Goethe no original e do *Chandogya-Upanixad*, livro sagrado hindu, em português (pp. 623-624). Tais notas de natureza erudita, que parecem querer incorporar o repertório da cultura letrada ao universo regional, acabam igualmente delimitando posições distintas entre este e a perspectiva cidadina que o apreende, pois, citando fragmentos no original (incluindo duas línguas clássicas), estabelece uma diferenciação social, cultural e linguística<sup>5</sup>. Na verdade, fica difícil definir o que é apenas uma apropriação erudita dos dados da cultura local e o que é cultura erudita travestida de cultura local.

Como se sabe, o uso de notas de rodapé se generalizou ao longo da Idade Moderna, sobretudo a partir do século XVII, à medida que a imprensa possibilitava uma maior disseminação da cultura letrada, fazendo que a mentalidade ocidental se desprendesse gradativamente dos modelos de transmissão do conhecimento baseados na oralidade e na autoridade da tradição. Cada vez mais, tornava-se importante indicar as fontes utilizadas na pesquisa intelectual, de modo a possibilitar que o leitor por seus próprios meios tivesse acesso às informações das quais partiu o autor na formulação de seu pensamento. Peter Burke observa que, juntamente com outros procedimentos que visavam oferecer referências ao leitor, as notas de pé de página tinham como objetivo “facilitar o retorno às ‘fontes’, seguindo o princípio de que a informação, como a água, era mais pura quanto mais próxima estivesse da fonte”, de modo que “a nota histórica, como a descrição detalhada de um experimento, pretendia permitir que o leitor pudesse repetir a experiência do autor se assim o desejasse”<sup>6</sup>. O uso das notas de rodapé se disseminou portanto com uma crescente desconfiança em relação a qualquer argumento de autoridade que não pudesse ser comprovado ou que não fosse apoiado por evidências, colocando em dúvida os meios tradicionais de difusão do saber. O parâmetro de legitimidade do conhecimento se deslocava da tradição para a esfera individual, para o âmbito do indivíduo capaz de usar sua capacidade intelectual de maneira autônoma. Esse espírito antitradicionalista — que animava o esclarecimento europeu e contribuiu para a formação da mentalidade moderna — parece de acordo com a atitude desconfiada assumida por Moimeichêgo diante do apelido do proprietário do Urubùquaquá, inclusive em sua preocupação com as “fontes” das quais o apelido partiu.

Além da mimetização de procedimentos acadêmicos, em “Cara-de-Bronze” as notas possuem ainda outras funções, como selecionar e dispor a matéria representada de acordo com sua importância para o desenvolvimento do enredo, organizando a narrativa. Dessa maneira, certos elementos da ação, como descrições e diálogos, acabam deslocados para um segundo plano da representação literária ao serem incluídos nas notas

5 “As notas parecem querer justamente mesclar, com igualdade, as diversas referências que aqui se articulam. Mas, ao citar no original, o efeito inverso também se produz, os textos da cultura ‘universal’ que se quer aproximar distanciam-se, marcando sua diferença e reagindo com estranhamento. O narrador se aproxima e marca sua distância em relação a seu objeto de narração num mesmo movimento”. BERGAMIN, Cecília Aguiar de. *Dansadamente: unidade do “Corpo de baile” de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 219.

6 BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 185.

de rodapé. O caso mais exemplar dessa função está na extensa lista de espécies animais e vegetais encontradas por Grivo em sua viagem, apresentada em duas notas (pp. 602-607 e pp. 609-610) e que certamente saturaria a narrativa caso fosse mantida em primeiro plano. Agora vejamos a nota que marca o fim da narração de Grivo:

— De em-de, o senhor então pega atravessa maiores lugares, cidades. Lá é país...  
As moças lá eram bonitas, demais...

...Até atravessar o espumoso de um grande rio. E pedi hospedagem numa fazenda  
— acho que se chamava dos Criulis — e lá mesmo me ensinaram: — “O lugar é  
aí, pertinho.”

Naquele lugar, passou dez meses.

(*Confusão.\* Pausa.*)

*O vaqueiro Cicica:* Afe, que: por hoje, demos, se acabou o afervo. Qu'ê-d' o Grivo?

---

\* Gritos: eleleia dos vaqueiros, terminando a apartação. No eirado, são vistos: o vaqueiro Cicica, o vaqueiro Tadeu, o vaqueiro Doím, o vaqueiro Pedro Franciano, o vaqueiro Sãos, o vaqueiro Noró, o vaqueiro Abel, o vaqueiro Mainarte. Os vaqueiros Calixto, José Uéua, Raymundo Pio, Zeguilha, João Jipijo, José Proeza, Zazo, Sacramento, Parão, Antônio Tôco, Adino e Fidélis. O vaqueiro Muçapira. Os rapazinhos Pindoba, Aleixo e Santelmo. O cozinheiro-de-boiadas Massaongo, pot nome Antonho. O Marechal, capataz-feitor. Linhô Ti, Moimeichêgo e iô Jesuino Filósio — pessoal de fora. Faz tempo que não chove mais, o tempo ficou firmado. (p. 619)

Entre o último comentário da voz narradora e a fala de Cicica há uma brusca passagem de tempo, que a nota de rodapé procura preencher. Além de um inventário das personagens, somos informados sobre o fim da chuva e da lida na fazenda. Como já foi dito, o trabalho, na segunda parte da narrativa, é representado somente no rodapé da narrativa e ainda de maneira bastante sumária (o trabalho não é descrito, apenas sugerido: “Eleleia dos vaqueiros, terminando a apartação”) ou indireta (caso da nota nas páginas 596 e 597, na qual os vaqueiros discutem acontecimentos relacionados à apartação). Portanto, além de organizar a ação representada, a nota de rodapé pode ser também uma estratégia na organização do tempo, preenchendo as lacunas deixadas pelo fluir errático da narrativa. Trata-se de um recuso pelo qual a consciência criadora que atravessa a obra manipula a matéria regional, dobrando-a às necessidades técnicas da narrativa e da forma escrita que esta assume.

Entre a narração e o discurso das personagens, de um lado, e a consideração da narrativa em sua dimensão textual, do outro, interpõe-se um princípio organizador que sugere uma consciência implicada na composição da obra. Tal consciência, que denuncia

a presença de um autor implícito, explicita-se nas notas de rodapé, marcações dramáticas e indicações técnicas do roteiro cinematográfico, deixando-se representar nos momentos em que se evidencia um esforço de inscrição dos elementos do universo regional nos padrões de apreensão da cultura letrada, instaurando uma hierarquização de perspectivas na qual o elemento sertanejo aparece subordinado.

Em sua interpretação de *Grande sertão: veredas*, Ana Paula Pacheco identifica uma moldura narrativa na qual o discurso de Riobaldo é filtrado e transformado pela perspectiva de seu interlocutor silencioso, o “doutor”, que recria a história contada de acordo com seus valores de classe e com suas referências culturais, de natureza letrada e cidadina. Por meio desse expediente, oculta-se a distância social e cultural entre os dois interlocutores, resultando numa idealização da realidade sertaneja, pela qual esta passa a corresponder a uma determinada leitura ideológica da história brasileira, e numa estetização da voz do sertanejo, adaptada aos pressupostos estéticos de uma linguagem de vanguarda<sup>7</sup>. Esse parece ser o mesmo princípio por trás da projeção da consciência autoral em “Cara-de-Bronze”, com a diferença de que, ao contrário do que acontece no romance, o responsável pela escritura do texto não se limita a ficar implícito no discurso da voz narradora ou das personagens, tomando a palavra nas notas de rodapé e assumindo a atitude de um *scholar* que comenta e aponta fontes para cotejo com o que é narrado. Além de delinear os contornos desse autor implícito que se explicita nas notas de rodapé e de reelaborar uma suposta cultura regional em seus próprios termos, a consciência autoral que se projeta sobre a obra assume ainda outras configurações, atravessando o texto em vários níveis.

A mais ostensiva dessas figurações é Moimeichêgo, que representa um *alter ego* do autor em suas andanças pelo sertão mineiro atrás de material para suas obras. Como vimos, tal personagem atua continuamente como um intermediário entre o que dizem os vaqueiros e a perspectiva do leitor, relacionada a um horizonte citadino de valores e experiências. Contudo, como os eventos narrados, em sua integridade de sentido, não estão ao alcance da consciência dos trabalhadores do Urubùquaquá, Moimeichêgo acaba se firmando como um ponto de vista capaz de atribuir algum significado à algaravia dos vaqueiros, subordinando o discurso destes a seu esforço em desvendar o que se passa na propriedade de Cara-de-Bronze. Mais uma vez, é a perspectiva do homem letrado da cidade que estabelece os limites para a voz sertaneja. Além de Moimeichêgo, temos também Soares Guiamar e Oslino Mar, apresentados como estudiosos da cultura sertaneja, que acabam reduzindo esta a objeto de uma curiosidade acadêmica ou dileitante por meio da qual se tenta capturar a matéria regional no quadro de referências da cultura letrada e erudita. De onde quer que se veja a interação entre esses representantes da perspectiva citadina do autor e os habitantes do Urubùquaquá, constatamos uma relação sujeito-objeto na qual o elemento regional aparece destituído de autonomia e de motivação própria, pois sua razão de ser constitui-se em função de um olhar externo que nele procura os indícios de um repertório supostamente universal de referências cultu-

---

7 PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito em *Grande sertão*”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 81, julho de 2008, p. 181.

rais (trata-se, na verdade, da tentativa de universalizar a cultura das classes dominantes). Outro momento importante no qual a perspectiva do autor se faz sentir é no roteiro cinematográfico que encerra a primeira parte da narrativa.

### 4.3. O ROTEIRO

Marcando o final da primeira parte de “Cara-de-Bronze”, o Roteiro é a concretização da analogia verificada nos primeiros parágrafos da obra entre foco narrativo e os movimentos de uma câmera cinematográfica. Aliás, durante toda a primeira parte, a atitude objetiva do narrador, a apresentação direta das personagens pelo modo dramático e a atenção concedida às minúcias da paisagem e do trabalho de apartação sugerem um ponto de vista análogo ao cinematográfico. Tal ponto de vista, que carrega consigo a perspectiva do leitor, parece querer se familiarizar com o ambiente da fazenda, apreendendo-o a partir de fora, indicando assim seu caráter estranho ao Urubùquaquá. E é justamente esse ponto de vista externo que se materializa no Roteiro, no qual elementos técnicos da indústria cinematográfica entram em contato com a matéria regional utilizada na composição da obra; um ponto de vista moderno, urbano e letrado (afinal de contas, trata-se de um roteiro, forma escrita).

Podemos dizer que esse olhar imbuído de tecnologia que se volta à realidade rural corresponde à materialização daquilo que, ao tratar do modo como a experiência histórica constitui a forma literária em “Cara-de-Bronze”, chamamos de “visada retrospectiva”. Como dissemos àquela altura, mais importante do que compreender como a obra se relaciona com a época representada é perceber como o momento histórico no qual ela foi gerada propõe os termos para uma leitura de tal época. No caso, trata-se de interpretar aqueles últimos anos da década de 1920 como o momento que antecede a dissolução da ordem patriarcal, causada pelo processo de modernização da sociedade brasileira a partir da década de 30 do século passado. A época na qual se passa a história de “Cara-de-Bronze”, portanto, é apresentada de acordo com os valores possíveis na década de 1950, quando a modernização alcançava um de seus momentos críticos, com a atividade industrial assumindo o papel da principal atividade econômica do país.

De acordo com Célia Aparecida Ferreira Tolentino, o cinema brasileiro só passou a se ocupar sistematicamente do elemento rural na década de 1950, depois de a indústria cinematográfica ter atingido entre nós um razoável nível de desenvolvimento técnico, impulsionado pela criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cujos idealizadores, pertencentes à burguesia paulistana, desejavam reproduzir o padrão de qualidade do cinema norte-americano, integrando a produção cinematográfica brasileira ao movimento geral do desenvolvimento industrial no país<sup>8</sup>. Nesse contexto, o campo-nês brasileiro era geralmente retratado como um outro do qual se diferencia aquele que

8 TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001, pp. 18-19.

o observa, identificado com um ponto de vista burguês e urbano. Tratava-se de assegurar, por oposição ao campo, uma autoimagem moderna e progressista, condizente com o novo estágio alcançado pela burguesia nacional. Contudo, o que se destacou muitas das vezes foi a precariedade dessa autoimagem, incipiente ainda no que se refere à constituição de uma experiência histórica propriamente urbana e burguesa no Brasil<sup>9</sup>. Essa atitude nos remete àquela que comentamos ao interpretar, logo no primeiro capítulo, o retrato verdadeiro de uma pessoa que nunca existiu mostrado ao Grivo em sua jornada pelo sertão. Dissemos que essa imagem fantasmagórica, destituída de identidade, correspondia ao sertanejo tal qual este seria visto por uma perspectiva que deseja captá-lo através das lentes da modernidade, representada pela fotografia. O sertanejo é retratado então como representante de uma realidade que não existe mais ou que não deveria mais existir, como um espectro saído de um tempo a ser superado — segundo a definição de Tolentino acerca da filmografia brasileira na década de 50: “Uma forma de abordagem que afirma um rural que *não é*, para poder, da melhor maneira possível, diferenciá-lo daquele que fala — e daquele que a ele assiste”<sup>10</sup>.

Mas essa não é a abordagem de Guimarães Rosa, embora ajude a definir melhor, por contraste, os termos nos quais a questão se coloca na obra do escritor mineiro. Em “Cara-de-Bronze”, apesar da distância estabelecida entre as múltiplas representações da perspectiva autoral e os habitantes do Urubùquaquá, há uma empatia, um genuíno desejo de compreender e se aproximar que não exclui certa dose de idealização e de preconceito invertido. Segundo essa abordagem, a modernidade é uma força desagregadora que corrói valores comunitários relacionados ao mundo rural, por isso a feição demoníaca, gorgônica, que o proprietário assume ao incorporar práticas e valores do capitalismo burguês. Esse modo de ver as coisas está mais próximo ao trabalho dos cineastas no começo da década de 1960 — como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Eduardo Coutinho —, que enxergavam o sertanejo não mais como a testemunha passiva do atraso, mas como uma reserva intocada de brasilidade, na qual se encontrariam os aspectos autênticos de nossa identidade nacional. Entretanto, é preciso destacar que, enquanto esses cineastas tomavam as comunidades rurais como vetor potencial de forças para uma superação futura do capitalismo, tendo a revolução socialista de Cuba como ponto de fuga em seu horizonte de expectativas<sup>11</sup>, a abordagem de Guimarães Rosa vai em sentido contrário, assumindo um caráter nitidamente nostálgico e conservador, que nos interessa apontar de agora em diante:

9 Analisando os filmes *O comprador de fazendas* (1951), de Alberto Pieralise, *Terra é sempre terra* (1951), de Tom Payne, e *Chamas no cafezal* (1954), de José Carlos Burle, Célia Tolentino conclui: “(...) os filmes aqui selecionados se iniciam todos tentando ressaltar o lado cosmopolita daquele que fala sobre a fazenda de café, em detrimento desta e de seus proprietários. Ao final, entretanto, acabam imprimindo na estrutura das obras, como observamos, a presença nada discreta do aspecto provinciano dos narradores, em algum nível, da ‘civilização do café’, que não só oferece as bases para a indústria como também e, fundamentalmente, para o pensamento”. *Idem, ibidem*: p. 64.

10 *Idem, ibidem*: p. 12.

11 *Idem, ibidem*: p. 135.

2. P. A. Int. Cob.

O vaqueiro Mainarte guarda na orêlha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varanda, e faz menção de sair.....

*O vaqueiro Mainarte:* Pedir a ele [João Fulano] pra cantar cantigas de olêolá, uma cantiga de se fechar os olhos...

Em P.E.M. da câmera em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda.

3. G.P.G. Int. Na coberta.

Moimeichêgo restitúi ao vaqueiro Zazo seu chapéu-de-couro — que o vaqueiro Zazo, de cócoras, continúa a untar por fora com sebo de boi, para impermeabilizar contra a chuva. Moimeichêgo se levanta.....

*Moimeichêgo:* Uma canção dada às águas... (p. 583)

Enquanto esperam o almoço, os vaqueiros ouvem o cantador. O ritmo lento contrasta com a descrição do trabalho na apartação do gado e com a animação da conversa momentos antes. A ação parece sufocada por uma pesada atmosfera de rotina e os movimentos do vaqueiro untando seu chapéu são mecânicos e repetitivos, enquanto a câmera se desloca calmamente. A monotonia da cena é quebrada pela canção de João Fulano, que narra a despedida entre moça e vaqueiro. Logo em seguida, chega a hora do almoço e os vaqueiros voltam a conversar animados, com a cena terminando num grande plano em que todos riem e comem (p. 587). Apesar da agitação final, o andamento é moroso, sugerindo um ritmo de vida mais lento e calmo, no qual há o tempo necessário para a rotina se estabilizar em hábito e costume. Este parece ser um ambiente propício para a circulação da experiência, para a sedimentação de um saber comunitário, que é a matéria da qual são feitas as narrativas tradicionais; como afirma Walter Benjamin: “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro da folhagem o assusta. Seus ninhos — as atividades humanas associadas ao tédio — já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes”<sup>12</sup>. Não por acaso, o Roteiro é o momento no

12 BENJAMIN, *op. cit.*: p. 205.

qual os vaqueiros podem, por meio da canção de João Fulano, “fechar os olhos” e entrar em contato com sua vivência interior. Em suma, este é um mundo ameaçado pelo doido rojão de uma nova etapa do capitalismo, no qual tudo que é sólido ameaça se desmanchar no ar.

O olhar cinematográfico que organiza a ação neste segmento do texto é especialmente sensível ao ritmo da cena. As passagens de um plano para o outro se dão sem sobressaltos ou interrupções; cada plano termina quando a ação por ele representada se esgota, não havendo cortes bruscos. Há tempo suficiente para a apreensão de cada detalhe, como se vê no plano em que João Fulano é enfocado, levantando-se de uma “rede de embira de Carinhanha”, com sua “calça desenhada com surubins e outros peixes do São Francisco, e caboclos d’água, e enfeitada absurdamente” (p. 584). O cenário exterior é enquadrado “num lento avanço” da câmera, enquanto o Roteiro se desfaz numa “Fusão..... Lenta.....” (mais do que lenta, portanto — p. 587). Estamos muito distantes do “efeito de choque” que Benjamin identifica como fundamento da estética cinematográfica, referente a uma mudança na sensibilidade do homem contemporâneo, cujas expectativas e necessidades não são mais atendidas pela contemplação passiva: “Mas o espectador percebe uma figura, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem”<sup>13</sup>. Essa intensa dinâmica formal corresponderia a uma experiência histórica específica, relacionada à vida nos grandes centros urbanos: “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem vigente”<sup>14</sup>. Benjamin atribui, portanto, uma dimensão revolucionária à estética cinematográfica, fundada no efeito de choque. Ao contrário disso, o ritmo formal sereno do Roteiro em “Cara-de-Bronze”, mais do que um desdobramento do ritmo da ação representada, revela também um intuito de conservação, de resistência às transformações causadas pelo avanço de uma nova etapa do capitalismo no campo.

Eisenstein, analisando o uso da montagem na obra de David Wark Griffith, autor de filmes tecnicamente pioneiros como *The birth of a nation*, observa que “o pensamento da montagem é inseparável do conteúdo geral do pensamento como um todo”<sup>15</sup>, de maneira que as “premissas sociais” do cineasta estão sempre implicadas no modo como ele empresta sentido às sequências fílmicas, no modo como organiza e edita a matéria configurada no plano cinematográfico. Para Eisenstein, Griffith, “mestre da montagem paralela”, expressa uma visão de mundo burguesa, segundo a qual a sociedade se divide

13 *Idem*. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, p. 192.

14 *Idem, ibidem*.

15 EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith e nós”. In: *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 204.

entre ricos e pobres, mas sem quaisquer implicações mútuas (como se a ação dos ricos não tivesse consequências diretas sobre o destino dos pobres). É como se os dois polos da escala social evoluíssem de maneira paralela e em alguma medida autônoma, estabelecendo entre si uma relação de mero contraste (desnecessário dizer que Eisenstein identifica tal visão de mundo não apenas no emprego da montagem como também no argumento dos filmes de Griffith)<sup>16</sup>. Por sua vez, a filmografia soviética, na qual se insere a obra do próprio Eisenstein, caracterizar-se-ia por uma montagem em que planos se sucedem antiteticamente por choque e colisão, do que se supõe a compreensão de uma sociedade atravessada pela luta de classes.

Assumindo os pressupostos da análise de Eisenstein, podemos interpretar a progressão linear e não problemática dos planos do Roteiro em “Cara-de-Bronze” como a pressuposição de uma sociedade isenta de conflitos de classes. A comunidade rural em que vivem os vaqueiros seria, a princípio — de acordo com a visão de mundo sedimentada no Roteiro e na estrutura da obra de uma forma geral —, um ambiente em que vigoram valores supostamente mais humanos, ameaçados pela incorporação da lógica capitalista burguesa pelo proprietário; a ambição desmedida de Cara-de-Bronze deterioraria os laços de solidariedade que garantem a coesão social e o espírito comunitário do grupo<sup>17</sup>. A modernidade avançaria então pelo campo corrompendo as formas tradicionais de sociabilidade (de índole patriarcal), sendo que a única solução para esse novo estado de coisas estaria numa hipotética emancipação individual por meio da poesia. Amainando o ímpeto capitalista do proprietário, a poesia restauraria as bases da ordem patriarcal, restituindo o caráter pretensamente mais humano das relações sociais. Isso quer dizer que as tensões que se fazem sentir no trato entre senhor de terras e seus empregados não seriam intrínsecas ao sistema por meio do qual eles se relacionam, mas introduzidas de fora, pela maneira como o primeiro incorpora práticas e valores da modernidade burguesa, resultando numa exploração desabusada dos segundos. Estamos diante da idealização de uma comunidade rural organizada em moldes patriarcais.

Contudo, vimos como a matéria histórico-social configurada na obra possui certas “impurezas” que a consciência autoral não consegue filtrar. Em primeiro lugar, porque a poesia não liberta de fato as personagens das contingências da vida prática, isto é, não as liberta de uma práxis social organizada de maneira a viabilizar a acumulação capitalista; no caso, a poesia apenas elide as bases sociais da matéria rural. Em segundo lugar, porque a figura do proprietário representa de maneira mais complexa uma experiência

16 *Idem, ibidem*: p. 205.

17 É preciso destacar que, se as relações no interior da ordem patriarcal parecem assumir um aspecto mais humano, isso se dá porque a perniciosidade de tais relações é dissimulada por laços pessoais de ordem afetiva, que lhe turvam os contornos. Como faceta mais cordial e simpática do mando, o favor cria no subordinado um sentimento de reconhecimento de seu valor pessoal e também de gratidão para com o benfeitor, impedindo que as tensões dessa situação cheguem à consciência dos envolvidos — “(...) no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial a mais fraca, de que nenhuma era escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma”. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 20. Desse modo, a crueza com a qual Cara-de-Bronze exerce sua autoridade sobre seus empregados apenas revela o que está no fundo dessas relações.

histórica constituída na interseção dos valores da ordem patriarcal com os da modernidade burguesa, daí o aspecto morto-vivo que a personagem adquire. Cara-de-Bronze não simboliza um patriarcado que se aburguesa (ou em vias de se aburguesar), diacronicamente, mas sim a vigência de valores da modernidade burguesa no seio de uma ordem patriarcal ainda atual ou, o que dá no mesmo, a sobrevivência do patriarcalismo numa sociedade já burguesa. Não se trata, portanto, da substituição gradativa de um sistema de valores por outro, surpreendida num de seus estágios intermediários, mas da vigência simultânea de ambos os sistemas. Se, de uma maneira geral, a visão de mundo assentada na obra enxerga os valores patriarcais como algo prestes a se extinguir, ameaçado pelo avanço do capitalismo industrial, a personagem Cara-de-Bronze apresenta o problema em termos mais complexos, dialéticos. Em ambos os casos, temos uma situação em que alguns aspectos da matéria histórico-social, ao serem configurados, demonstram uma força que supera as limitações ideológicas do autor, requisitando uma solução formal à altura de sua complexidade.

Voltando ao Roteiro, se o virtual processo de montagem aponta para uma idealização da vida no campo como uma experiência a princípio isenta de tensões sociais, regida por valores mais solidários, a mesma idealização deve estar impressa em seu conteúdo, do contrário os pressupostos de Eisenstein sobre a montagem não poderiam nos auxiliar em nossa análise. Tal visão de mundo está presente também no modo como o Roteiro representa (ou melhor, deixa de representar) a saída de Moimeichêgo do espaço no qual se encontram os vaqueiros.

A última referência de Moimeichêgo no Roteiro é seu comentário sobre o intuito de Mainarte em pedir a João Fulano uma canção (p. 583, reproduzida acima). Depois disso, o violeiro inicia sua canção, que ocupa todo o primeiro plano da narrativa, substituindo-se ao aspecto formal de um roteiro cinematográfico. Isto é, o texto abandona seu caráter imagético para representar um aspecto puramente verbal da ação: a letra cantada por Quantidades. Depois disso, e até o fim da segunda parte da narrativa (que coincide com o final do Roteiro), Moimeichêgo não é mais mencionado. Na segunda parte, ficamos sabendo que ele e seus companheiros de comitiva almoçaram não na cobertura dos carros, junto com os vaqueiros, mas dentro da casa do proprietário, na sala de jantar, onde também se encontravam Marechal, Nhácio e Peralta, funcionários de hierarquia mais alta na fazenda (p. 588). Fica claro que os quatro visitantes, dignos da distinção do tratamento “senhor”, não fizeram sua refeição junto à arraia-miúda do Urubùquaquá, mas, até aí, nada de surpreendente. O curioso está no modo furtivo como Moimeichêgo sai de cena, sem que o leitor se dê conta. No momento em que as diferenças sociais afastam as personagens, a poesia de João Fulano irrompe no primeiro plano da narrativa, colocando a nu o processo pelo qual a poesia é constantemente utilizada para ocultar as contradições da realidade social em “Cara-de-Bronze”. Assim como a representação da montagem se dá por uma sucessão linear e não conflituosa de planos, as diferenças sociais no Roteiro são varridas para debaixo do tapete (um tapete “absurdamente enfeitado”, como a calça do violeiro que o tece — o tapete da poesia). No Roteiro, não há

espaço para se representar algo que possa trincar a harmonia da cena ou da comunidade que nela está sendo representada.

Outro aspecto importante a ser levado em conta no Roteiro é uma quase total suspensão do enredo. O desenrolar da narrativa, que avança à medida que os eventos que compõem a misteriosa trama vão sendo desvelados, é interrompido; a única informação nova introduzida pelo Roteiro é a possibilidade de Grivo ter se casado durante a viagem. Nesta parte da narrativa, a ação dos vaqueiros, morosa, tediosa, rotinizada, beira a paralisia. Tal intervalo no dia de trabalho, portanto, é também um intervalo no encadeamento narrativo, pois, fora do círculo das ações determinadas por Cara-de-Bronze, os vaqueiros não conseguem dar prosseguimento à intriga, estando fadados a uma passividade imobilizadora. É como se os valores representados pela comunidade dos vaqueiros fossem perdendo sua força, sua capacidade de orientar o destino dos homens, à medida que a modernidade se estabelece no campo, instituindo uma nova dinâmica para as relações de trabalho. Parece que o universo bucólico dos vaqueiros — quando estes não estão a serviço do capital — perdeu o bonde da História, ficando alijado do desenvolvimento geral da sociedade brasileira e parando no tempo. A ordem patriarcal, segundo a visão de mundo que organiza o Roteiro, estaria fadada a se extinguir consumindo a si mesma, por inércia. Desse modo, a canção de João Fulano, que narra uma despedida, adquire uma nota melancólica adicional:

*A moça viu o vaqueiro  
deu adeus com a linda mão.  
Alecrim da beira d'água  
disse adeus com a linda mão.*

(...)

*O vaqueiro disse à moça:  
— Vai ficando, eu vou seguindo.  
Alecrim dos verdes campos  
no rumo do seu caminho...*

*Ôi...  
no rumo do seu destino...  
Ôi...  
Boi berrando, o chão sumindo...  
Ôôô... (p. 485)*

A canção, que fala das desventuras de Cara-de-Bronze ao abandonar sua terra natal, fala também da inexorabilidade da partida (“no rumo do seu *destino*”), da despedida de um mundo que vai ficando para trás (“o chão sumindo”), ao qual o amor da moça empresta caráter idílico. Do mesmo modo, poderíamos dizer que a ordem patriarcal

vai ficando para trás à medida que a modernidade irreversivelmente avança no país. Portanto, a canção de João Fulano parece funcionar como o canto do cisne da ordem patriarcal. Mais uma vez, vale destacar que esse tom agônico se deve a uma interpretação ideologicamente limitada dos fatos, pois muitos dos valores patriarcais sobreviveram ao advento da modernidade industrial, adquirindo novas conformações. O que se perdeu foi a imagem de um passado rural simples e fraterno, governado por vínculos afetivos de natureza familiar e por uma rede de solidariedades mútuas, um passado que na realidade nunca existiu, ou melhor: uma imagem do passado que coincide com uma visão ideológica que a ordem patriarcal produziu sobre si mesma, ocultando a injustiça inerente à condição do homem livre pobre no campo. O mesmo sentimento de perda eminente, de nostalgia por algo que se extingue, ocorre no final da narrativa, depois de terminado o dia de trabalho, quando os vaqueiros se reúnem em volta da fogueira:

*No terreirão, em roda de uma fogueira, que alumêia-os em vermelho, os vaqueiros, uniformes:*

o vaqueiro Cicica — meia jugular desatada solta, recaindo-lhe sobre um ombro;

o vaqueiro Mainarte — encostado no tronco da grande árvore, só se lhe vê o lado esquerdo do rosto;

o vaqueiro Doím — seu chapéu-de-couro tem rasgados, estraçalhos;

o vaqueiro Parão — com o gibão por cima dos ombros, sem enfiar as mangas;

o vaqueiro Adino — de sisgola entre a boca e a ponta do mento: feito dois queixos;

o vaqueiro Tadeu — meio inclin: seu chapéu é só uma lua-crescente;

o vaqueiro Fidélis — no escuro, seus dentes brilham muito brancos, mesmo quando não sorri;

o vaqueiro Muçapira — a sombra do chapéu dá-lhe até à metade do nariz, mascarando a faixa dos olhos como uma treva;

o vaqueiro Sacramento — afastado; só o ponto coruscante de seu cigarro aceso.

Moimeichêgo.

O GRIVO — os braços cruzados no peito. (pp. 621-622)

Com as vestimentas descompostas depois de um dia de trabalho duro, os vaqueiros se agrupam à luz da fogueira, que só ilumina partes de alguns deles, fazendo-os parecer espectros incompletos; de Sacramento, o que se avista é apenas a brasa de seu cigarro. Este é o retrato de um mundo em vias de extinção, um mundo que afundará nas sombras tão logo se apaguem as chamas da fogueira. O tom da cena é agônico, crepuscular, e a narrativa se encaminha para seus momentos finais, com a revelação de Tadeu sobre o passado de Cara-de-Bronze, sobre o equívoco que levou o proprietário a imaginar ter assassinado o pai. O fim da narrativa coincide com o apagar da fogueira, como um apagar

de luzes sobre a cena. Assim como o Roteiro, com o qual termina a primeira parte, a cena da fogueira marca o fim da narrativa; dois trechos atravessados por um tom agônico e que acenam com a dissolução da ação representada, trechos nos quais esta, como o fogo, vai se exaurindo até ser interrompida. Concluindo a obra, temos:

*(Faz calor, perto dos restos da fogueira. A noite, pesada, também esquentou bastante. Os vaqueiros vão-se afastando.)*

O vaqueiro Muçapira ainda restou; com o pé, joga terra, tapando o brasido.

*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 sede do gado. (p. 627)

Os restos da fogueira ainda estão quentes. Há ainda um pouco de vida na ordem que se extingue junto com a decisão de Cara-de-Bronze em apurar tudo o que tem “no bom dinheiro”, marcando uma época em que o capital monetário passa a ter mais importância do que os bens fundiários. No escuro, ficou o vaqueiro escutando o eco de uma ausência (“a sede do gado”), como que farejando os ares de uma época de incertezas. Com a venda do gado do Urubùquaquá, o que será da vida desses vaqueiros expropriados, à mercê dos caprichos do proprietário? Como consolo, resta a fala de Doím quase no começo da narrativa: “Vender, vendeu; sempre há-de ter fazenda aqui, carecendo de campeiros” (p. 564). Ou seja: na melhor das hipóteses, tudo continua exatamente como antes para os vaqueiros, a mesma instabilidade, a mesma dependência. Prenúncios de uma modernização conservadora.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## OBRAS DE GUIMARÃES ROSA

**Sagarana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**Corpo de baile.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Vol. I e II.

**Manuelzão e Miguilim.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**No Urubuquaquá, no Pinhém.** 9º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**Noites do sertão.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

**Primeiras estórias.** 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**Tutameia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

**Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.** 2º ed. São Paulo: T. A. Queirós: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

**Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason.** Edição, organização e notas Maria Aparecida F. M. Bussolatti, tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; ABL/ Belo Horizonte:UFMG, 2003.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE GUIMARÃES ROSA

ALVIM, Clara de Andrade. “Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa”. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 170-174.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **A raiz da alma: “Corpo de baile”.** São Paulo: Edusp, 1992.

———. **O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1996.

AUGUSTO, Daniel Sampaio. **Um assunto de silêncios: estudo sobre “Cara-de-Bronze”**. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. São Paulo: USP, 2006.

ARRIGUCCI-JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: PIZZARRO, Ana (Org.). **América latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, pp. 447-477. 3º vol.

BERGAMIN, Cecília Aguiar de. **Dansadamente: unidade do “Corpo de baile” de Guimarães Rosa**. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

———. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo. “Céu, inferno”. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 19-50.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: ROSA, Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994, p. 79. Vol. I.

———. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: **Vários escritos**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 133-160.

———. “Notas de crítica literária — *Sagarana*”. In: **Textos de intervenção**. Seleção Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002, pp. 183-189.

———. “No *Grande sertão*”. In: **Textos de intervenção**. Seleção Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002, pp. 190-192.

CORPAS, Danielle dos Santos. **O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas**. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

ESPÍRITO-SANTO, Rosana Silva do. “‘Cara-de-Bronze’: mosaico dos gerais”. In: DUARTE, Lélia Pereira et al. (Orgs.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2005, pp. 699-706.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

———. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. **A aragem dos acasos: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa**. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: USP, 2000.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994, pp. 27-61. Vol. I.

MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome: Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

MARTINS, Heitor. “No Urubuquaquá em Colônia”. In: **Oswald de Andrade e outros ensaios**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971, pp. 59-67.

MOURÃO, Rui. “Processo da linguagem, processo do homem”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 283-290.

NUNES, Benedito. “A viagem do Grivo”. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 181-195.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

———. “Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito em *Grande sertão*”. **Novos Estudos CEBRAP**, nº 81, São Paulo 2008, pp. 179-188.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. “Os roteiros de ‘Corpo de baile’: travessias do sertão e do devaneio”. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º sem. 2002, p. 78-98.

PASTA-JÚNIOR, José Antonio. “O romance de Rosa: temas do ‘Grande sertão’ e do Brasil”. **Novos estudos CEBRAP**, nº 55, São Paulo 2000, pp. 61-70.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Trilhas no grande sertão”. In: **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, pp. 155-239.

RAMA, Ángel. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”. In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Ángel Rama**. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 209-238.

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

ROSENFELD, Kathrin. **Os descaminhos do demo: tradição e ruptura no Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.

SANTIAGO, Emmanuel. **Apropriação e subversão do cânone clássico em “Cara-de-Bronze”**. Monografia de Bacharelado. Ouro Preto: UFOF, 2006.

SCHWARZ, Roberto. “Grande-Sertão: a fala”. In: **A sereia e o desconfiado**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 37-41.

———. “Grande-Sertão e Dr. Faustus”. In: **A sereia e o desconfiado**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 43-51.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, s/d.

SOARES, Cláudia Campos. **Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”**. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: USP, 2002.

UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WISNIK, José Miguel. “Recado da viagem”. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998, p. 160-170.

## **BIBLIOGRAFIA GERAL**

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2006.

———. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 55-63.

———. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 65-89.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

AGOSTINHO. **A trindade**. Tradução Augustinho Belmonte. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 1994.

———. “*De magistro*”. Tradução Angelo Ricci. In: *Santo Agostinho*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1973, pp. 319-356. Coleção *Os pensadores*, vol. VI.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

———. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

———. “Dialética da malandragem”. In: **O discurso e a cidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, pp. 17-46.

———. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, pp. 140-162.

———. “A literatura e a formação do homem”. In: **Textos de intervenção**. Seleção Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002, pp. 77- 92.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

———. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

———. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Insidiosa presença”. In: **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 35-41.

GIL, Fernando Cerisara. **Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Valerio Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LAWSON, John Howard. **O processo de criação no cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Tradução Reginaldo Sant’anna. 7ª ed. São Paulo: Difel. Livro primeiro, vol. I.

———. **O capital**. Edição resumida por Julian Borchardt, tradução Ronaldo Alves Schmidt. 7ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. “Manifesto do partido comunista”. In: REIS-FILHO, Daniel Aarão (Org.). **O manifesto comunista 150 anos depois**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998, pp. 7-41.

———. **A ideologia alemã**. Tradução Luis Claudio de Castro e Costa. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MOREIRAS, Alberto. “O fim do realismo mágico: o significante apaixonado de José María Arguedas”. In: **A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp. 221-247.

MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em perspectiva**. 15ª ed. São Paulo: Difel, 1985.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista & O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Tradução de Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editora, 2000.

PRADO-JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 23ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

———. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PRIORI, Mary del & VENÂNCIO, Renato. **Uma história da vida rural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

———. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

———. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: **Que horas são?: ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

———. “Discutindo com Alfredo Bosi”. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 61-85.

———. “Um seminário de Marx”. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 86-105.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, s/d.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VERNANT, Jean Pierre. “Figuras da máscara na Grécia Antiga”. In: VERNANT, J. P.; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 163-178.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução José Carlos Mariani de Macedo; organização técnica Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.