

LARISSA THOMAZ CORÁ

Arte-experimento: o bailado narrativo de “Cara-de-Bronze”

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto
2011

Corá, Larissa Thomaz

Arte-experimento: o bailado narrativo de “Cara-de-Bronze” / Larissa Thomaz Corá . - São José do Rio Preto: [s.n.], 2011.

106 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Assunto. 2. Assunto. 3. Assunto. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Arte-experimento: o bailado narrativo de “Cara-de-Bronze”

CDU -

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta - Orientador
Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Suplentes

Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz G. Baldan
Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins Dias

“As pessoas não morrem, ficam encantadas”.
João Guimarães Rosa

Ao meu pai-avô, Ruben Thomaz, e à minha mãe-avó, Wanyr Casadio Thomaz, cujo amor fez de mim quem sou hoje.

À minha mãe, pelo apoio incondicional aos meus sonhos.

À Telma, pelo carinho e cuidado, próprios dos grandes amigos.

Ao meu marido, Lucas, companheiro de todas as horas.

Aos meus amigos, pelo incentivo e atenção.

À dança, por me harmonizar, mesmo quando tudo parecia caótico.

Ao meu orientador, professor Sérgio Vicente Motta, pelos anos de convivência e dedicação.

Ao meu modelo de docência e humanidade, professor Antonio Manoel dos Santos Silva, pelo cuidado, acolhida e dedicação.

A todo o programa de pós-graduação, professores e funcionários, pelo dia-a-a-dia.

À Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior, CAPES, pelo apoio financeiro, sem o qual a realização desta pesquisa não seria possível.

O canteiro cheira à pedra. Da rosa cavada nela cheirá,
por dedos e pensamento,
à obra? Abre uma coroa. A pedra fecha-se
na sua teia de água. Com tantos martelos secos,
com tanta idade louca, com tanta pedra
inteligente, com tanta mão aluada – o canteiro desentranha
outra mão: – A mão do nervo
da pedra, rosa
assustadora:
Que desentranha a prumo forte, em ebriedade
e inclinação de lua. Enxofre, sal, rosa
potente. – O canteiro é a sua
rosa, a sua
obra
desabrochada.

Herberto Helder

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	9
CAPÍTULO I. Arte-experimento.....	11
CAPÍTULO II. Tensão Literatura e Língua	
Desvelamentos: a essência submersa.....	21
CAPÍTULO III. Tensão Literatura , Cultura e Gênero	
Em busca do novo: metamorfoses possíveis.....	44
CAPÍTULO IV. Tensão Literatura e Arte	
Olho de câmera: a performatização do labor artístico.....	70
CAPÍTULO V. Tensão Literatura e Literatura	
Arte-Percepção.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

RESUMO

“Cara-de-Bronze” é uma das narrativas mais experimentais de João Guimarães Rosa por apresentar uma arquitetura textual construída sobre variadas camadas discursivas que movimentam substratos culturais implícitos e explícitos, relacionados tanto à cultura ocidental, como, por exemplo, o medievalismo e a tradição literária da novela de cavalaria, quanto à cultura oriental, como os upanixades indianos citados em forma de nota de rodapé. Seu caráter multifacetado é tal que ainda é passível de problematização a inscrição dessa narrativa em um gênero (ou forma narrativa) definido, pois nela há rastros dos três grandes gêneros – o Lírico, o Épico (narrativo) e o Dramático – e, ainda, dentro de cada um, outras pistas que levam à percepção de variadas formas, tanto do poema, da cantiga e do cantar de gesta, quanto da epopéia, do conto e da novela; e mais ainda, do teatro e do cinema. Essa implosão de fronteiras discursivas revela a dualidade essencial da obra, sua fundação alicerçada em dois suportes: um arcaico e outro moderno, percebidos na tradição literária e na experimentação formal. O intuito, portanto, é verificar o modo como a sobreposição de planos culturais e de enredo, assim como a transposição de gêneros e de códigos artísticos mobilizam metalinguisticamente tais camadas inter e intradiscursivas e fazem da obra rosiana um experimento estético que aponta para o fazer artístico e para o efeito poético dele resultante. Com o objetivo geral de realizar uma investigação de tal narrativa, a análise aqui desenvolvida vê as teorias enquadradas na corrente crítica que trata o texto enquanto um objeto verbal artístico como as mais pertinentes para o seu percurso. A partir dos conceitos de experimentação formal, arrolados por Antonio Manoel dos Santos Silva (2009), segue-se um trajeto embasado na semiótica literária francesa, greimasiana, rediscutida por Denis Bertrand (2003), na semiótica da cultura, da escola de Tartu, proposta por Iuri Lotman (1979), na tipologia textual, detalhada por Tzvetan Todorov (1980) e na linguagem poética, pensada por Octávio Paz (1972). Além de tais conceitos, os referentes à arte, trabalhados por Etienne Souriau

(1983) e Luigi Pareyson (1997), e à linguagem cinematográfica, esmiuçados por Jacques Aumont (1993) e Antônio Manoel dos Santos Silva (2009) são fundamentais para alcançar a meta traçada.

PALAVRAS-CHAVE: arte, experimentação formal, Guimarães Rosa, metalinguagem, narrativa.

ABSTRACT

“Cara-de-Bronze” is one of João Guimarães Rosa’s most experimental narratives, for it presents a textual architecture built over several discursive layers that move implied and explicit cultural substrates related both to Western culture, as for example the medievalism and the literary tradition of medieval novels, and to Eastern-Asian culture, as the Indian Upanishads quoted as footnote. Its multi-facial characteristic is so intense that inserting this narrative into a defined genre (or narrative form) comes to a problem, because there are traces of the three great genres – Lyric, Epic, and Tragedy – in it, and, yet, inside each of them, other clues that reveal the perception of several forms, both from poetry, from folk songs or *chanson de geste*, and from the *epopee*, from the short-stories and from the novella; and, furthermore, from theater and cinema. This implosion of discursive boundaries shows the work of art’s dual essence, its foundation built upon two bases: one archaic and the other modern, noticeable in the literary tradition and in the formal experimentation. The aim is, therefore, to verify how the overlaying of cultural plans and of plot, as well as the transposition of genre and artistic codes, mobilize metalinguistically the inter- and intra-discursive layers and make Rosa’s work an aesthetical experiment whose objective is pointing out the artistic process itself and the poetical effect that follow as a result. With the general aim of investigating this narrative, the analysis here developed sees as relevant the theories which are based on the critical current that regards the text as an object. From the concepts of formal experimentation, discussed by Antonio Manoel dos Santos Silva (2009), a path follows based on literary French semiotics, greimasian, rethought by Denis Bertrand (2003), on cultural semiotics, from Tartu’s school, edified by Iuri Lotman (1979), on textual typology, detailed by Tzvetan Todorov (1980), and on poetical language, thought by Octávio Paz (1972). Besides these concepts, those referring to art, discussed by Etienne Souriau (1983) and Luigi

Pareyson (1997), and to cinematographic language, detailed by Jacques Aumont (1993) and Antônio Manoel dos Santos Silva (2009) are fundamental to reach the established goal.

KEYWORDS: art; formal experimentation; Guimarães Rosa, metalinguistics, narrative.

ARTE-EXPERIMENTO

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao
movimento do dansador;
o dansador é a imagem desta vida, que procede
com arte; a arte da dansa dirige
seus movimentos; a vida age
semelhantemente com o vivente.

Plotino (*Corpo de baile*)

A experimentação é um procedimento relativamente intrínseco no que diz respeito à arte. É a busca por novas cores, sons, perspectivas, movimentos, imagens, formas, enfim, expedientes produtores de efeitos de sentido capazes de mobilizar a percepção do receptor justamente para as questões do fazer artístico. É recriar, reinventar, buscar novas soluções ou configurações para sua linguagem particular.

Experimentar é um ir em busca justamente do aspecto caracterizador da arte, a “[...] *dialética da promoção anafórica* [...] a *sabedoria instauradora*”, cujo ponto central de entendimento é o “[...] conjunto de atos motivados [...]” que “[...] formam uma espécie de saber diretor e promotor ou de sabedoria instauradora [...]”, e, assim, “[...] constituem a própria arte no que ela tem de mais fundamental e essencial” (SOURIAU, 1983, p.35-36). Ou melhor, experimentar é ir em busca da arte em si, “[...] *atividade instauradora*, conjunto de ações orientadas e motivadas que tendem a produzir uma anáfora – esse erguimento progressivo de um ser, desde o nada até a existência plena” (p.35).

Na literatura, código artístico cujo alicerce é a possibilidade poética da palavra, o fulcro de sua construção enquanto arte é esta constante busca pela palavra e desta por seus múltiplos sentidos latentes e esteticamente agenciadores de significação. Tal “dança da língua” coreografa-se a partir de duas motivações-base, uma centrífuga e outra centrípeta, cujo entrelaçamento acaba por moldar a obra literária. A primeira motivação estabelece as relações sígnicas entre o texto e

seu contexto, ou melhor, o mundo, a realidade exterior a ele. Este *duo*¹ mobiliza a relação da obra com a sociedade da qual emerge, ou seja, insere-a em um contexto histórico-cultural.

A segunda, por sua vez, estabelece as relações sógnicas dos bastidores artísticos, relacionadas à coreografia encenada pelos “movimentos” simbólicos, linguísticos, metafóricos e metalinguísticos. Tal *pas-de-deux*² mobiliza as relações inter e intradiscursivas e insere, assim, a obra em um contexto estético-cultural. Ao revelar-se com esse duplo movimento, que busca uma recodificação a partir de experimentações, o exercício artístico se estabelece. A busca do transcendente, dessa “anáfora” progressiva de possibilidades cognitivas e sensíveis até então desconhecidas, de invenção e realização, é a condição fundante da obra de arte na modernidade.

É certo que há variadas direções no que concerne ao objetivo e ao valor dos experimentos artísticos, a depender dos elementos que expressam a beleza – esta enquanto valor estético instaurador de arte – que são a realidade (conhecimento), as faculdades humanas (expressão) e a função (realização) exercida por uma obra. Segundo o filósofo Luigi Pareyson, na obra *Os problemas da estética*,

As definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras. Mas permanecem, em definitivo, as três principais definições da arte. [...] Estas diversas concepções colhem caracteres essenciais da arte, conquanto não sejam isoladas entre si e absolutizadas [...] (1997, p.21-22).

A primeira, de fundamentação aristotélica, relaciona-se ao fazer, ao aspecto executivo como o exercício legítimo da arte. A segunda, platônica, relaciona-se ao conhecimento, ao

¹ *Duo* refere-se a uma coreografia executada por dois bailarinos (dois homens, duas mulheres ou casal), de temática variada, própria da dança moderna e contemporânea, na qual pode ou não haver relação entre os atuantes. Pode ser uma das cenas do espetáculo ou, ainda, o próprio espetáculo.

² *Pas-de-deux* refere-se a uma coreografia executada necessariamente por um casal, de temática amorosa, própria da dança clássica, que é uma das cenas do espetáculo, responsável por apresentar o idílio ou o sofrimento amoroso.

aspecto cognoscitivo e contemplativo: a vê como apreensão da realidade, seja esta sensível, metafísica ou espiritual. Já a terceira definição, de fundamentação moderna, pautada nas idéias principalmente de Poe, Baudelaire, Flaubert e Mallarmé, relaciona-se com o aspecto expressivo, ao entender a arte como estímulo e participação emotiva. Por isso, já que é base para todas as concepções de arte como linguagem, também concebe o jogo sógnico como fulcro da atividade artística, na medida em que os signos adquiram, por meio deste jogo, sua máxima transcendência, ao exercerem todas as suas potencialidades.

Dentro da última concepção, a obra literária apresenta-se, metaforicamente, como um bailado executado por bailarinos que, a uma só vez, identificam-se como absolutos e solitários, relativos e solidários: as palavras. Elas, ao encenarem suas habilidades imanentes, em um *pas-de-deux* estrelado pela sua carga simbólica e pelo poder reflexivo de se problematizarem, dançam harmoniosamente e, assim, estabelecem-se como um “corpo de baile” capaz de mobilizar toda a eficácia estética latente da “palavra-signo-bailarino”.

Mas, para tanto, como em todo trabalho artístico, faz-se necessária a experimentação. Horas de ensaio, cujo objetivo é experimentar novas formas e fórmulas eficazes, para treiná-las até que estejam perfeitamente executadas, ou melhor, estética e plasticamente “belas”, passíveis de apresentação. Só então o espetáculo está pronto, montado e ensaiado, para ser encenado diante de uma plateia.

É desse cenário que se toma *Corpo de baile*, obra de 1956, na qual as experimentações artísticas figuram não somente como processo criativo, mas também, e principalmente, como fulcro da criação estética. Desse grande *Ballét*³, destaca-se o 4º Ato, “Cara-de-Bronze”, talvez o

³ Espetáculos completos de dança, de grande complexidade técnica, compostos por vários atos, os quais, por sua vez, podem ser compostos de variadas cenas, cuja importância para o universo da dança os renomeou de *Ballét de Repertório*, pois se transformaram na base para todos os tipos de montagem coreográfica, inclusive as contemporâneas.

mais perceptivelmente experimental dentre os sete que o compõem – a saber, “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão” e “Buriti” – por ter como eixo mobilizador exatamente o processo da experimentação: a busca.

O próprio texto é uma busca pelo fazer artístico – pelo ser da arte – e, por isso, deflagra uma multifacetada busca, em diversas instâncias de gêneros e discursos, capaz de problematizar e reorganizar homem, criação, percepção e recriação, ao movimentar textualmente a língua, a cultura, a tradição literária, a própria literatura e a arte, de maneira a enfatizar tais códigos como coreógrafos das “palavras-signos-bailarinos”, responsáveis pela edificação do movente espetáculo, literariamente organizado por esse “corpo de baile” rosiano.

“Cara-de-Bronze” faz dançar em seu corpo diversos códigos artísticos e variados níveis de seu próprio código, a partir de uma estruturação discursiva experimental, estrutura esta perceptível do ponto de vista justamente do experimento. Há tanto uma sobreposição de planos culturais e de enredos, quanto uma transposição de gêneros e de códigos artísticos que não somente o literário. Além de um processo de transposição poética, que por sua vez, também se dá em vários níveis relacionados à poesia.

Para verificar tais experimentos, este estudo se alicerça teoricamente no conceito de experimentação formal, discutido por Antonio Manoel dos Santos Silva ao longo de sua trajetória crítica, condensado em uma apostila impressa sobre *Narrativa Experimental*⁴. Este conceito, segundo o pesquisador, opõe-se ao de experimentação naturalista, cuja diretriz positivista transforma o texto literário em uma espécie de “simulacro cientificista”, pois tenta aplicar as leis científicas na construção da narrativa. Tal radicalização da ideia de experimento como atividade científica, que fica circunscrita ao projeto realista-naturalista do século XIX, trabalha, nos

⁴ *Narrativa experimental*, s.n. 2009.

chamados romances históricos, com o conteúdo histórico tomado como ficção e parte do pressuposto de arte como representação da realidade.

Tal procedimento é bastante diverso do processo de construção ficcional calcado na experimentação formal, cujo ponto de partida é o próprio signo linguístico, verificado em todas as possibilidades de sua dicotomia constitutiva – expressão e conteúdo –, e não mais o entorno histórico que o envolve; pensa, portanto, a arte como linguagem esteticamente elaborada.

Ao considerar o fenômeno literário pelo viés de sua constituição intrínseca – a palavra escrita ou, melhor ainda, a escrita da palavra –, tal perspectiva enfatiza diversas maneiras de experimentação criativa, possíveis justamente a partir do signo, a base da forma textual. Para tanto, ainda segundo Antonio Manoel, é necessária uma retomada da idéia de signo linguístico estabelecida por Louis Hjelmslev, no capítulo intitulado “Expressão e conteúdo”, localizado em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975).

Para Hjelmslev, expressão e conteúdo são as instâncias constitutivas do signo, a partir das quais a função semiótica estabelece-se e consolida a significação global do mesmo. Tais grandezas ainda são bipartidas e, assim, constituem um sistema próprio – o sistema do conteúdo e o sistema de expressão, que apresentam, ambos, uma forma e uma substância (tanto do conteúdo, quanto da expressão).

Em relação ao primeiro sistema, a forma está ligada aos modos de representação do conteúdo, e a substância, aos referentes propriamente ditos. Ou seja, tal sistema trabalha com a mediação dos referentes transformados em língua – os significados. Já no segundo, o fonema liga-se à forma e o som, por ele gerado, à substância; a mediação dos sons transformados em linguagem escrita constitui o trabalho deste sistema. A partir desse funcionamento significante é que a função semiótica aflora e dá condições para que o signo se constitua enquanto “palco” de significações possíveis. Segundo Hjelmslev,

[...] parece mais adequado utilizar a palavra signo para designar a unidade constituída pela forma de conteúdo e pela forma da expressão e estabelecida pela solidariedade que denominamos função semiótica. [...] A distinção entre a expressão e o conteúdo, e a sua interação na função semiótica, são fundamentais na estrutura da linguagem. (1975, p. 62-63)

É fundamental, pois, destacar estas “sutilezas” do signo hjelmsleviano para compreender a questão da experimentação formal proposta por Antonio Manoel dos Santos Silva, e tomada como embasamento crítico pertinente ao cumprimento do objetivo traçado. Há, dentro desta perspectiva teórica, experimentos formais realizados intra e intercódigos. Os primeiros lidam com a intrarrelação no campo da linguagem verbal e, os segundos, com a relação da linguagem verbal e outras linguagens.

No que concerne ao intracódigo, observa-se uma experimentação com a forma de expressão, cuja característica é a chamada transposição poética, ou seja, a relevância do ritmo fônico em contraponto ao enredo, e outra com a forma de conteúdo, por sua vez subdividida a partir de várias características, a da transposição de gêneros, de estilos discursivos, de sintaxe narrativa (enredo) e de enunciação narrativa (vozes). Já no campo das experimentações intercódigos, estabelecem-se relações entre a linguagem verbal e outras linguagens artísticas – a música e o cinema –, e, ainda, entre a linguagem verbal e códigos de comunicação massiva, tais como o jornal, o próprio cinema (que é a uma só vez arte e comunicação de massa) e os chamados multimeios.

Esse percurso da experimentação formal possibilita a percepção de um intenso processo experimental edificado em “Cara-de-Bronze”, articulado em diferentes instâncias textuais, aqui nomeadas de cenas. Em uma primeira, responsável por mobilizar literatura *versus* língua, há dois experimentos intracódigo, um com a forma do conteúdo – a sobreposição de enredo – e outro com a forma de expressão – a transposição poética propriamente dita, que, por sua vez,

desmembra-se em vários níveis. A segunda cena, que mobiliza literatura *versus* cultura, e a terceira, em que literatura e tradição tipológica são mobilizadas, inter-relacionam-se imbricadamente, pois a transposição de gêneros e a enunciação são os experimentos intracódigo com a forma de conteúdo realizados por ambas.

Já a quarta, mobiliza o eixo literatura *versus* arte, ao inserir a linguagem cinematográfica em meio a sua coreografia, experimento este intercódigo. Finalmente, na quinta cena, dá-se a mobilização do eixo literatura *versus* literatura, uma vez que a metalinguagem atua como procedimento sintetizador de todos os experimentos constituintes da obra, a partir do qual se percebe uma sobreposição de ficções. Este exercício é o responsável pela articulação do arcaico, a tradição da novela de cavalaria, com o moderno, a experimentação discursiva, realizada por intermédio do cinema: é a ficção da ficção que aponta para uma possível matriz narrativa metaficcionalizada em narrativa experimental.

Qual é o efeito estético da inserção de outras linguagens artísticas e, ainda, de variadas perspectivas textuais, em uma obra cuja diretriz central pode ser pensada pelo viés de um conceito, meta, aplicado às instâncias da linguagem e do estético, já que instaura um bailado por meio de tais procedimentos artísticos? Para tentar responder a esse questionamento, a proposta é mostrar, primeiramente, que o processo criativo, já em sua gênese, é experimental, pois estabelecido pela busca, e, posteriormente, delinear a experimentação como procedimento capaz de mobilizar a linguagem em suas potencialidades máximas, tornando-a, assim, transcendente. Transcendência esta que se dá somente a partir do estabelecimentos de todas as inter e intrarrelações discursivas possíveis.

O motivo desta análise, portanto, é verificar a articulação e os efeitos estéticos de tais cenas, que se instauram de modo a cifrar um enigma – o “*quem das coisas*” –, para decifrar o modo como a experimentação formal acaba por desvelar a principal encenação dessa narrativa

rosiana: a da simulação do processo de construção artístico-ficcional, estruturado no movimento da busca que, por sua vez, mobiliza o enigma como forma de pensamento e criação artística.

“Cara-de-Bronze” é uma das narrativas mais experimentais de João Guimarães Rosa por apresentar uma arquitetura textual construída sobre variadas camadas discursivas que movimentam substratos culturais implícitos e explícitos – relacionados tanto à cultura ocidental, como, por exemplo, o medievalismo e a tradição literária da novela de cavalaria, quanto à cultura oriental, como os upanishades indianos citados em forma de nota de rodapé –, e que performatizam, por meio de revelação e ocultação, seus mecanismos constitutivos.

Seu caráter multifacetado é tal que ainda é passível de problematização a inscrição dessa narrativa em um gênero (ou forma narrativa) definido, pois nela há rastros dos três grandes gêneros – o Lírico, o Épico (narrativo) e o Dramático – e, ainda, dentro de cada um, outras pistas que levam à percepção de variadas formas, tanto do poema, da cantiga e do cantar de gesta, quanto da epopéia, do conto e da novela; e mais ainda, do teatro e do cinema. O que revela a dualidade essencial da obra, sua fundação alicerçada em dois suportes: um arcaico e outro moderno, percebidos na tradição literária e na experimentação discursiva.

Esta implosão de fronteiras discursivas acaba por atribuir ao exercício artístico uma natureza performática que transforma em procedimento fundante e fundamental à obra, e, ainda, articula a sobreposição de planos culturais e de enredo, assim como a transposição de gêneros e de códigos artísticos, de maneira a edificar um diálogo metalinguístico com a própria atividade estética.

Com o objetivo geral de realizar uma investigação de tal narrativa enquanto manifestação estético-textual de uma poética do fazer artístico, a análise aqui desenvolvida vê as teorias enquadradas na corrente crítica que trata o texto como objeto como as mais pertinentes para o seu percurso. A partir dos conceitos de experimentação formal, arrolados por Antônio Manoel dos

Santos Silva, segue-se um trajeto crítico embasado na semiótica literária francesa, na semiótica da cultura, na visão estruturalista todoroviana sobre os gêneros literários, no pensamento de Octavio Paz sobre a linguagem poética e na reflexão de Etienne Souriau e Luigi Pareyson sobre a arte.

O trabalho volta-se, no segundo capítulo, para a cena literatura *versus* língua, elucidada por intermédio da semiótica greimasiana, a partir da trajetória traçada por Denis Bertrand (2003) e Diana Luz Pessoa de Barros (1984). Tal perspectiva propõe um percurso norteador da leitura do texto por meio do perscrutamento de três níveis agenciadores de possíveis sentidos – o fundamental, o narrativo e o discursivo – a fim de desvelar o percurso gerativo do sentido de “Cara-de-Bronze”.

No terceiro capítulo, o foco incide, primeiramente, sobre a cena literatura *versus* cultura, problemática abordada com o auxílio da semiótica de Tartu, discutida por Iuri Lotman (1979), fundamental na apresentação do plano medieval subjacente em “Cara-de-Bronze”, que emerge do plano cultural semântico (simbólico) engendrado na narrativa para, assim, elucidar os efeitos significativos decorrentes da carga mítico-simbólica da palavra. E, posteriormente, sobre a cena literatura *versus* gênero, a partir das questões que envolvem a tipologia dos gêneros discursivos, discutidas por Todorov (1980), com a finalidade de demonstrar a recriação da novela de cavalaria, arquitetada no texto rosiano tanto pelo viés do componente medieval, quanto da viagem-busca, entendidos, ambos, como componentes estéticos e planos simbólicos.

Analisa-se, no quarto capítulo, a cena literatura *versus* arte, ao considerar a inserção da linguagem cinematográfica como processo esteticamente relevante, capaz de proporcionar uma reflexão sobre as fronteiras da arte e suas diversas linguagens, ao frisar o autoperscrutamento como principal processo constitutivo do texto. Para tanto, vale-se de questões referentes à

imagem e à perspectiva típicas do cinema, pensadas a partir do olhar crítico de Jacques Aumont (1993-1995) e Antonio Manoel dos Santos Silva (2009).

Finalmente, ao abordar a cena literatura *versus* literatura, pelo caminho crítico de Octávio Paz (1972), o trabalho enfatiza, no último capítulo, os procedimentos artísticos centrais da obra, a metalinguagem e a simulação estética, para identificar a narrativa rosiana como uma transcrição poética da busca do sagrado na busca do “*quem* das coisas”. Apresentado esse experimentalismo cultural, a análise aborda “Cara-de-Bronze” como reflexão artística, pois o texto evidencia o fato de essa mobilização inter e intradiscursiva fazer do objeto textual um experimento estético cujo objetivo é apontar para o fazer artístico e para o efeito poético resultante.

Valendo-se do suporte teórico apontado, a dissertação traça o percurso analítico de seu objeto, de modo a perscrutá-lo como encenação de uma poética do fazer artístico. Dessa maneira, encarado como discurso esteticamente elaborado, o texto é analisado e os seus sentidos evidenciados a partir da organicidade de sua materialidade, ou seja, da construção de sua literariedade, com base nos conceitos de texto como objeto (de sua condição de objeto), dentro da abordagem crítica que lida com tal conceituação.

Desse modo, a pesquisa concretiza a sua busca: caracteriza a experimentação formal como responsável tanto pela singularidade artística, quanto pela transcendência estética do texto, cuja arquitetura imanente, ao mesmo tempo em que se refrata, reflete o exercício artístico como condição fundante da reelaboração do homem, de suas linguagens e, conseqüentemente, de seu olhar em direção ao mundo.

DESVELAMENTOS: A ESSÊNCIA SUBMERSA

O homem é pluralidade e diálogo, concordando e juntando-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar. Nossa voz são muitas vozes. Nossas vozes são uma só. O poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é o ouvido que escuta e a mão que escreve o que é ditado por sua própria voz.

Octávio Paz

Pensada a Semiótica como instrumento metodológico pertinente, capaz de fazer emergirem os sentidos latentes de “Cara-de-Bronze”, este capítulo objetiva explorar a tensão literatura *versus* língua, para percorrer a trajetória do percurso gerativo dos sentidos do texto e, assim, proporcionar um primeiro desvelamento da arquitetura significativa da obra rosiana em pauta.

A teoria semiótica tem como parâmetro analítico a busca dos sentidos, objeto este que se faz presença fundamental em qualquer manifestação artística. Ao tomar como foco o discurso literário, a semiótica greimasiana parte de uma ambiguidade essencial: o jogo tensivo entre o ser e o parecer. Ou seja, a relação entre os sentidos e o parecer dos sentidos dá-se como uma articulação fundante dos estudos semióticos literários, uma vez que tal relação pode ser entendida como a duplicidade básica da obra de arte. Segundo Denis Bertrand, em *Caminhos da semiótica literária*,

O objeto da semiótica é o sentido. [...] A semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam tornando-o comunicável e partilhável ainda que parcialmente. (2003, p.11)

À medida que o olhar crítico procura estabelecer os sentidos possíveis de um texto a partir de sua própria realização formal e de suas condições enunciativas, a semiótica fornece um

instrumental eficiente para tal fim, o que justifica a sua escolha para a fundamentação analítica desse primeiro momento do estudo.

Ao conceber um texto como objeto de significação e de comunicação, a semiótica preocupa-se com a construção textual e também com a contextualização de tal estrutura, restabelecendo, assim, um diálogo entre a obra e seu entorno, sem deixar de evidenciar os procedimentos da construção artística. Nas palavras de Diana Luz Pessoa de Barros, em *Teoria semiótica do texto*:

A semiótica insere-se, portanto, no quadro das teorias que se (pré)ocupam com o texto.[...] A semiótica tem por objetivo o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. [...] trata, assim, de examinar os procedimentos de organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto. (1994, p. 5-8)

Partindo do pressuposto de que o discurso literário lida com a transformação dos sentidos da linguagem, ao tomar o processo de significação tanto como ponto de partida, quanto de chegada, a semiótica perscruta a construção de significação da linguagem literária (cujo discurso faz-se arte por meio da transcrição sígnica), de maneira a fazer emergirem os sentidos possíveis de uma obra. Estabelece, para cumprir tais objetivos, um caminho metodológico responsável por essa emersão, ao trazer à tona o que denomina de significação profunda do texto.

Lida, portanto, com “[...] a significação como apreensão das ‘diferenças’, em seguida sua representação em uma estrutura elementar, depois sua complexificação em um percurso global que simula a ‘geração’ do sentido, desde as estruturas profundas até as estruturas de superfície [...]” (BERTRAND, 2003, p.16-17). Esse trajeto é conhecido como percurso gerativo de sentido, cuja configuração perpassa as quatro dimensões que compõem um texto literário: a fundamental, a narrativa, a discursiva e a passional, partindo de um nível profundo e abstrato para chegar ao

mais superficial e concreto. Também é esse o percurso seguido neste estudo: a busca do parecer dos sentidos de “Cara-de-Bronze”.

A primeira dimensão a ser investigada é a fundamental, a mais profunda e abstrata dentre as quatro. Nela, é possível perceber como se arquitetam as possibilidades sêmicas desenroladas ao longo do texto, de modo a apontar para os sentidos latentes nele alinhavados. Tais possibilidades engendram-se sob forma de oposições semânticas, cujos sentidos desdobram-se nas outras três dimensões, ao se metamorfosearem de acordo com a especificidade de cada uma delas. Na novela rosiana aqui investigada, tal nível promove a abstração de uma complexa teia de oposições fundamentais que se reafirmam e fundamentam a leitura da articulação textual da obra.

A partir das oposições *vida versus morte*, *velhice versus juventude*, *saúde versus convalescença*, *pensamento versus ação*, *agreste versus vereda*, *único versus múltiplo* e *o todo versus a parte*, é possível chegar à tensão *aparência versus essência*, cuja evidência é fruto do entrecruzamento de todas as outras. Essa oposição, ao se reduplicar em outra, *artifício versus natureza*, engendra uma ainda mais marcante, a oposição referencial *versus* poético, fulcro da construção discursiva de “Cara-de-Bronze”, pois configura uma espécie de “síntese” da busca empreendida pelo texto em direção ao seu próprio tecer.

Tal empreitada textual pode ser notada no seguinte trecho, no qual as possibilidades mais plausíveis para uma explicação da enigmática viagem do personagem Grivo vão sendo descartadas à medida que o texto evidencia um outro sentido, que vai em direção ao próprio campo da arte e do fazer artístico: “[...] 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 a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia” (ROSA, 2001, p.137).

A referencialidade em confronto com a poeticidade, ou o signo cristalizado pelo uso *versus* o signo singularizado por meio do trabalho estético, apresenta-se desde a dimensão mais abstrata até a mais concreta: desdobra-se, concretiza-se, relativiza-se e, por fim, “aparece” anagramaticamente: “*José Proeza* (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas? *Adino*: Aí, Zé, opa!” (p.173).

Conforme o próprio autor, em *Correspondência com seu tradutor italiano*: [...] “(Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, opa!, intraduzível, evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ía, a Poesia...)” (1981, p.60). Brincadeira que acaba por trazer à cena a poesia como forma de perceber o homem, seu universo, sua linguagem e seu ser

Tal oposição descrita acima reorganiza-se, também na dimensão narrativa, a segunda estrutura de significação proposta pela semiótica, de maneira a desvelar-se a partir do relato e sua construção, embasados, por sua vez, nos programas e esquemas narrativos dos atores-personagens. Nesse nível dá-se a simulação da transformação do(s) sujeito(s) no mundo, exatamente por meio da visualização dos programas, percursos e esquemas narrativos desenvolvidos por tal(is) personagem(s)-sujeito(s) simulado(s) no texto. Programas que se trilham a partir de objetos valores buscados, de cujas “respostas” dependem os tipos de sanções alcançadas — espécie de valoração das atitudes e do comportamento desse(s) sujeito(s) dentro da trama.

As sanções podem se dar de modo positivo ou negativo, chamadas, respectivamente, de eufóricas ou disfóricas, e sua obtenção depende, basicamente, de quatro categorias modais, o *poder*, o *saber*, o *querer* e o *dever*, (BERTAND, 2003) das quais o(s) sujeito(s) se vale(m), ao possuí-las ou não, para agir no texto.

Tal atuação, na obra rosiana, reafirma o embate em questão, uma vez que a poeticidade aparece como motivo deflagrador da narração: a busca do “*quem das coisas*”, que se coloca como a grande metáfora do fazer artístico, da busca da poeticidade, do efeito poético:

O vaqueiro Mainarte: Ele queria uma idéia como o vento. Por espanto, como o vento... Uma virtudinha espiritada, que transpassa o pensamento da gente — atravessa a idéia, como alma de assombração atravessa as paredes. (p.140)

O vaqueiro Tadeu: ...Querida era que se achasse para ele o *quem* da coisas! (p. 141)

Há, desse modo, a manifestação de dois sujeitos centrais — Cara-de-Bronze e Grivo — cujos programas narrativos desenvolvem-se atrelados ao esquema narrativo do sujeito principal, o próprio Cara-de-Bronze. Tal sujeito desenvolve quatro programas narrativos ao longo de seu percurso, dentre os quais o quarto se constrói como a síntese da tensão referencial *versus* poético, o cerne do texto.

No primeiro programa, Cara-de-Bronze tem como objeto sair de sua terra natal, a fim de fugir da acusação (e da culpa) pela morte de seu pai e obtém sanção positiva, pois possui as categorias modais do *poder* e do *saber* — pegou um cavalo e saiu a desbravar a terra — e também as do *querer* e do *dever* — desejava sua liberdade e ambicionava construir uma outra vida. Os principais componentes desse programa podem ser detectados no seguinte diálogo entre os vaqueiros do Urubuquaquá:

O vaqueiro Mainarte: Você foi, foi aonde até na terra dele, natal?

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. [...](p.170)

Tadeu (ao Grivo): Por lá, então, meu filho, tu teve antigas notícias dum senhor Jéia Velho? [...]

Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro... (p. 172)

Esse programa narrativo desencadeia, com o retorno de Grivo e a insinuação do vaqueiro Tadeu, uma isotopia de leitura que, no nível discursivo, configura uma intertextualidade com o mito de Édipo, consideração a ser esmiuçada no capítulo que estuda as questões de gênero.

No segundo programa, o sujeito em pauta deseja construir uma fazenda. O valor semântico investido é o de enriquecimento, uma vez que passa a ser dono de terras e gados. Obtém novamente sanção positiva, pois alcança tais objetivos por meio de seu *poder* e *saber* — constrói a fazenda com sua competência —, e de seu *querer* e *dever* — é ambicioso, pois pensa estar predestinado a ser um rico dono de terras, sua obrigação. Novamente, um pequeno trecho da narrativa apresenta as linhas gerais de tal programa:

O vaqueiro Tadeu: Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-cru, 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. (p. 121)

No terceiro programa, vigiar o andamento do trabalho em sua fazenda, para que esta esteja sempre sob seu comando e os funcionários sob seu poder, é o objeto desse sujeito, cujas modalidades do *poder* e do *saber* materializam-se sob a forma de jagunços que lhe contam tudo o que se passa na fazenda. Já as modalidades do *querer* e do *dever* provêm da posição dominadora de dono e patrão que ele ocupa, na qual nada escapa ao seu controle e domínio. Enquanto

governa a fazenda e “esta” o obedece, a sanção é eufórica; porém, esta situação está constantemente em risco, à medida que algo o ameaça ou perturba:

O vaqueiro Doím: Cara-de-Bronze...

Iô Jesuíno Filósio: Deve de 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. 121-122)

Finalmente, no quarto programa, Cara-de-Bronze tem como objeto descobrir “o *quem* das coisas”, ou seja, a beleza, os mistérios, o verdadeiro, o profundo, a essência do acontecer e do viver. Para tanto, necessita que alguém busque tal “conhecimento” para ele. Seu *querer e dever* manifestam-se através do desejo “em si” de vir a conhecer o absoluto e da quase obrigação de tal desvendamento, pois sofria com a falta de resposta para esse enigma.

O *poder e o saber* dão-se por meio de um de seus vaqueiros, o Grivo, a quem é ordenado que viaje em busca da resposta para o sujeito principal, desempenhando, assim, a função de “objeto modal”, ou seja, o instrumento por meio do qual se consegue o objeto desejado. A sanção obtida é eufórica, uma vez que Grivo traz consigo a resposta para o enigma e transforma-se, a partir de tal façanha, no “elemento mágico” responsável pela realização do desejo de seu patrão:

Iô Jesuíno Filósio: E ninguém sabe aonde esse Grivo foi? Não se tem idéia?

O vaqueiro Adino: É de ver... De certo, danado de longe. [...]

O vaqueiro Mainarte: Meava-se um janeiro... o Velho mandou. Chuvaral desdizia d’ele ir. Mas o Velho quem quis. Nem esperou izinvernar, té que os caminhos enxugassem. (p.117)

Cabe notar que é exatamente dentro desse quarto programa narrativo que o desenrolar da intriga está concentrado, pois a construção da narração dá-se a partir do desejo que Cara-de-Bronze sente de mergulhar nas trilhas do poético. Os demais programas perpassam o texto como referências acerca da origem desse sujeito e de seu poderio financeiro e territorial, citadas pelos vaqueiros em diálogos que acentuam o mistério que há em torno da história do patrão:

Iô Jesuíno Filósio: De donde é que o Velho é? Donde veio? [...]

O vaqueiro Tadeu: Sei que não sei, de nunca. O que ouvi foi do Sigulim, primo meu, e de outros, que viram os começos dele aqui. Que chegou — era um moço espigo, seriozado, macambuz. E danado de positivo! Foi na era dos oitenta-e-quatro...

O vaqueiro Sãos: Veio fugido de alguma parte. (p. 120)

O encadeamento de tais programas dentro do percurso narrativo do sujeito Cara-de-Bronze acaba por configurar o seu esquema narrativo, instância em que, conforme Bertrand (2003), consideram-se os mecanismos de manipulação, de doação de competência modal, de sanção, bem como de ação — cujo desenvolvimento constrói este nível do texto. Nesse conjunto de ações articuladas, desenvolve-se o programa narrativo do segundo sujeito, o vaqueiro Grivo.

Dois programas são mais pragmáticos, ligados ao nível do *fazer*: tornar-se fazendeiro e deter as relações de poder sobre os jagunços e vaqueiros. Os outros dois situam-se na esfera cognitiva, no nível do *ser*: o retorno ao passado e ao espaço de ligação com o pai, além do mistério da busca do Grivo. Enigma este que acaba por ampliar o quadro narrativo, uma vez que dentro dos programas maiores do sujeito Cara-de-Bronze surgem a dúvida e a especulação sobre um programa do próprio sujeito Grivo:

O vaqueiro Sãos: Trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bronze.

O vaqueiro Mainarte: É. Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é. (p.118)

Este sujeito tem como objeto a busca propriamente dita da resolução do enigma, que se torna possível por meio de uma viagem de retorno ao passado do sujeito Cara-de-Bronze, cuja manipulação dá competência modal a tal sujeito “mágico” — o destinatário-sujeito:

Mas o Grivo dava sota e ás. O Velho escolheu o Grivo. [...]
 Vai, um dia, o Grivo arrumou seus dobros, amarrou seus tentos. Selou cavalo.
 — Subiu a cavalo. No cavalo melhor, do Cara-de-Bronze...
 O Velho tinha mandado. Ia enviar por.
 — Quando o Velho escolhe, é porque quer quem execute alguma coisa por ele.
 O Velho é quem faz os cálculos... [...]
 — O Grivo não temeu. Se despediu alegre. [...]
 — Da janela do quarto dele, o Velho acenou a mão.
 — Bateram o buzino de um berrante...
 — Eh, e deu a despedida: foi-se embora o vaqueiro Grivo, amigo de nós todos...
 (p. 146-147)

Assim, o sujeito Grivo passa a ser o objeto modal do sujeito Cara-de-Bronze, pois é somente através dele que o Velho realiza seu desejo — decifra o enigma que, na leitura deste trabalho, está ligado à beleza e à arte. Portanto, Grivo possui o *poder* e o *saber*, já que tem condições de viagem — água, comida, meio de locomoção — e sabe andar pelos Gerais. O escolhido Grivo possui também o *querer* e o *dever*, uma vez que viaja para cumprir as ordens de seu patrão.

Além disso, é claro, possui algo diferencial e primordial para desempenhar seu papel, sabe apreender a essência do que está diante de si, pois tem uma percepção aguçada e desautomatizada de seu entorno:

Moimeichêgo. — O Grivo deu para isso?
O vaqueiro Mainarte. — Deu. Qual que sabia, aprendeu.
Moimeichêgo. — O-quê que aprendeu?
O vaqueiro Mainarte. — A pois, conforme falando: — *Bonito é ver o boi por detrás—o que que ele estará pensando?* [...]

O vaqueiro Mainarte. — Pode ser. Não sei. O Grivo faz obra de atrovo. [...]
O vaqueiro Mainarte. — Assim. O Velho gostou do Grivo. Por uma destas, como uma vez, que eles conversavam:
“Cara-de-Bronze — A gente pode gostar de repente?
 GRIVO — Pode.
Cara-de-Bronze — Como-é-que? Como que pode?
 GRIVO — É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha...”
 (p.141-142-143)

Depois de mostrar o modo como a tensão referencial *versus* poético desloca-se do nível fundamental para o narrativo, já que a presentificação do poético, enquanto movimento fundamental da linguagem e do pensamento, turva o referencial na construção textual, faz-se necessário investigar como ela se manifesta na dimensão discursiva, cuja caracterização advém dos procedimentos discursivos e argumentativos escolhidos pelo sujeito da enunciação. É a partir dessas opções em relação ao tempo, espaço, personagens, pessoa discursiva e figuras que se chega ao discurso propriamente dito e aos efeitos de sentido provocados pelas articulações de tal construção.

Segundo o trajeto da teoria utilizada como guia da leitura, o sujeito da enunciação cria a atmosfera de sua narrativa por meio de mecanismos como a *debreagem* e a *embreagem*, tanto enunciativa e interna, quanto *actancial*, *espacial* e *temporal*¹. A partir dessas operações enunciativas, constrói os temas e a coerência de seu discurso, valendo-se desses e de outros mecanismos que instauram os efeitos responsáveis pelos sentidos do texto. Ou melhor, tal sujeito estrutura seu discurso utilizando-se de temas e figuras por meio dos quais edifica a coerência do que diz.

Organiza, assim, os valores com os quais trabalha em percursos temáticos, ao construir uma recorrência de certos semas ao longo do texto. A aproximação em cadeia desses semas

¹ A *debreagem* e a *embreagem* são mecanismos discursivos correlatos, formadores do espaço enunciativo. O primeiro é responsável pelas categorias do “ele”, do “lá” e do “então”; ou seja, projeta o enunciado para fora do sujeito e da linguagem. O segundo projeta o discurso no sujeito da enunciação e na linguagem, ao criar as categorias do “eu/tu”, do “aqui” e do “agora” (BERTAND, 2003).

origina as figuras referencializadoras dos traços semânticos, que, por sua vez, estabelecem os percursos isotópicos geradores da coerência semântica do dizer enunciativo. Desse modo, o texto instaura-se enquanto discurso de um sujeito enunciativo, cuja “eleição” de procedimentos e mecanismos discursivos edifica percepções, sentidos possíveis e pertinentes a esse mesmo discurso narrado: o texto literário.

Em “Cara-de-Bronze”, um primeiro sujeito da enunciação constrói uma atmosfera de impessoalidade por parte de sua narração, cuja forma assemelha-se, em um primeiro momento, a de uma peça teatral ainda no papel, na qual há uma apresentação do local e da situação a serem explorados e, em seguida, a entrada dos personagens com suas falas em discurso direto, simulando, assim, rubricas teatrais:

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 chamava de pêssego-do-mato): [...] (p.111)

Seo Sintra (se aproximando): [...] (p.112)

Entram os vaqueiros TADEU e SÃOS, seguidos dos vaqueiros ZAZO, JOSÉ UÉUA, RAYMUNDO PIO e FIDÉLIS.

O vaqueiro Tadeu: Esbarremos. No chove, chove, ta impossível. Diacho, chuva dá é fome, de bem comer...

O vaqueiro Adino: Pai Tadeu, como é que ce confirma o nome do Velho, por inteiro, registral?

O vaqueiro Sãos: Sezisbério... [...] (p.114)

Assemelhando seu dizer a um texto que se destina a ser teatralizado, o narrador, mesmo sabendo de todos os detalhes e conhecendo os fatos que virão, mantém-se distante, pois estrategicamente conta a história por meio dos próprios personagens. Como no teatro, cede a voz aos personagens para que eles revelem seus pensamentos e os pormenores da trama; somente os interrompe em breves momentos de delegação de papéis e apresentação de situações:

Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair. O m̃o de bois. Dos currais-de-ajunta – quadrângulos, quadrados, septos e cercas de baraúna – vários continham uma boiada, sobrecheios.[...] (p.108)

É preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubuquaquá, nestes dias, não se pagodeia – o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens. (p.111)

Esse tipo de narrador poderia ser nomeado heterodiegético, não fosse a característica moderna de problematização de sua própria instância textual, na narração que conduz. Fato que se manifesta nitidamente em um segundo momento do texto, quando o mesmo enunciador “interrompe” a história para mostrar ao leitor um roteiro de cinema concentrado na mesma trama: a chegada do vaqueiro Grivo.

Ele se coloca, nesse momento, como um diretor ou roteirista cinematográfico, figura que, assim como o narrador textual e o diretor teatral, elege e mostra ao público a história a partir de sua visão em relação ao que vai ser dito. As duas figuras — a do narrador e a do diretor — apesar de não aparecerem, fazem-se presentes, pois guiam a percepção de seu “público” por meio da forma como apresentam seus textos:

	R O T E I R O:	
Interior – Na coberta – Alta Manhã		Quadros de filmagem: Quadros de montagem: Metragem: Minutagem:
[...] 2 P. ^a Int. Coberta.		
O vaqueiro Mainarte guarda na orelha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varan- da, e faz menção de sair.....		O vaqueiro Maninarte: Pedir a ele pra cantar cantigas de olêolá, uma cantiga de se fechar os olhos...
[...]		

Em P.E.M. da câmara, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda. [...] (p.130-131)

Em um terceiro momento, logo após o roteiro, o narrador parece rumar em direção ao término da história, como se tudo já tivesse sido apresentado ou resolvido. Porém, ele interrompe a si mesmo para questionar o suposto desfecho de sua narração e se coloca em primeira pessoa, trazendo à cena, desse modo, um terceiro sujeito da enunciação (questões essas que serão aprofundadas no terceiro capítulo, quando da análise da inserção da linguagem cinematográfica):

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 não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? [...] (p.135)

A partir disso, a problematização do sujeito da enunciação se faz nítida e, a uma só vez, complexa e esclarecedora, à medida que convoca o leitor para uma reflexão sobre o discurso à sua frente. Assim, além de um jogo instaurado por ele em relação à sua posição e condição de enunciador, percebe-se também uma forte relativização da “verdade”, dos fatos — dos discursos que aparecem como vozes postas em diálogo por tal instância relativizadora —, como pode ser percebido no seguinte momento narrativo:

[...] Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? [...] (p.135)

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. [...] (p. 137)

Quem conheceu de perto Segisberto Jéia? [...] Sem a existência dele — o *Cara-de-Bronze* — teria sido possível algum dia a ida de Grivo, para buscar a moça? (p.137-138)

Além de articular-se de forma ambivalente, esse sujeito constrói seu discurso, utilizando-se, também, de outros recursos discursivos, como os temas e as figuras (BERTAND, 2003), por meio dos quais tece a coerência de tal dizer. Partindo da tematização, o narrador apresenta os valores com os quais irá trabalhar em seu texto, organizados em percursos temáticos, ou seja, há uma recorrência de certos temas ao longo do texto, que passarão a ser figuras referencializadoras dos traços semânticos em questão.

A partir da instalação de tais procedimentos, a poesia, como sinônimo de poeticidade, é construída em “Cara-de-Bronze” como percurso isotópico central, que vai se desvelando, gradativamente, por meio dos diálogos dos personagens da trama, os vaqueiros do Urubuquaquá e os empregados de fora, que vêm comprar gado do Velho.

Os sertanejos, assim, aparecem de forma a evidenciar o caráter de primitivismo, de estado essencial, de comunhão com a natureza — com a terra, com os animais e com as manifestações cósmicas —, como se a poeticidade do próprio discurso narrativo fosse plasmada da poeticidade em latência que há no mundo e nas pessoas. Tais figuras reiteram a linguagem poética enquanto discurso primordial do homem, pois vivem como se estivessem em suspenso, próximos ao primitivismo e à essência da vida.

E é justamente um dos vaqueiros que, por ser um sujeito essencializado e viver de modo desautomatizado, consegue apreender as nuances do mistério, já que é capaz de perceber a poeticidade aspergida em seu entorno:

O Vaqueiro Pedro Franciano. — O Grivo era de boa inclinação, sem raposia nenhuma. Nunca foi embusteiro.

O vaqueiro Abel. — O que o Velho gostou dele, o que um dia ele suspirado falou, o Velho ouviu com todos os olhos:

— “... *Minha mãe não teve uma maquinazinha bonita de costuras...*”

O vaqueiro Mainarte. — Que não foi. O Velho apreciou o Grivo foi no ele dizer: — “*Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!...*”

Iô Jesuino Filósio. — Faço por saber: como é que o pobre do Grivo deu para entender, para aprender essa coisas?

O vaqueiro Calixto. — Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...

O vaqueiro Abel. — O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai. (p. 143)

Além de a poesia ser captada na natureza e no ser do homem primitivo (sertanejo), ela se manifesta em seus falares, tanto na forma da linguagem que utilizam, quanto no conteúdo de seus diálogos, entremeados de discussões a respeito de diversos assuntos. É por meio dessas vozes que variados discursos se fazem ouvir no desenrolar do texto, dentre os quais é possível citar o religioso, o filosófico, o popular, o erudito e, inclusive, o artístico.

Tal procedimento caracteriza a experimentação formal, com a forma de conteúdo, responsável por apontar uma sobreposição de vozes, ou seja, uma enunciação multifacetada. De maneira reflexiva e, uma vez mais, voltando-se à poesia, até mesmo o discurso poético, enquanto possibilidade estética, é discutido pelos vaqueiros:

O vaqueiro Tadeu: Olhe, irmão: Deus é menino em mil sertões, e chove em todas as cabeceiras... [...] (p.115)

O vaqueiro Mainarte: Mas é mundo, deveras. Nesta monarquia não tem tapume nem vedo...[...] (p.120)

O vaqueiro Tadeu: Quem é que é bom? Quem é que é ruim? (p.128)

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 imaginamento, 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...

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamento de sentimento o que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola [...] (p.123).

Tal maneira de perceber e conceber a vida e o mundo — a maneira poética, de essencialização e percepção do incognoscível — é vivenciada tanto pelos vaqueiros, quanto pelos narradores, pelo diretor de cinema e o de teatro, cada qual em sua realização questionadora da essência das coisas. Olhar este que, por focalizar a vida de maneira desreferencializadora, é sugerido poeticamente nos nomes dos vaqueiros que disputam entre si para ser o escolhido para a realização da viagem–busca do Velho.

Mainarte, José Uéua e Grivo foram os três vaqueiros chamados pelo fazendeiro a fim de transformar um deles em seu elemento mágico de perscrutação da essência da vida. Os três nomes contêm elementos “indispensáveis” ao fazer artístico — arte, questionamento e percepção.

Mainarte, José Uéua, Griv(f)o:

Três, que eram. Mainarte, José Uéua e o Grivo. E o Cara-de-Bronze ouvia, pensava e olhava — com um olhar de olhos. Ele queria era um só.
 — Aquilo não era fácil. O homem media nosso razoado...
 — Carecia de se abrir a memória!
 — E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...
 — O Velho mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele separado.
 — Ensinava à gente: era a mesma coisa que desenvolver um cavalo.
 Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro de plantas e terras se espiritava. [...] (p.145-146)

Questionar é o primeiro passo para se permitir uma nova forma de perceber o mundo e transformar tal percepção em arte, “ver o que no comum não se vê”. E, uma vez que o desejo do Cara-de-Bronze, com o seu “olhar de olhos”, é descobrir o “*quem* das coisas”, entendido tanto como a poesia latente no mundo, quanto o elo sagrado, responsável pela reunificação mítica entre o humano e o divino, situado no belo, no sensível, no ideal, o personagem escolheu quem melhor

poderia grifar as imagens poéticas para ele — o Grivo, “[...] o menino das palavras sozinhas” (ROSA, “Campo Geral”, 1984, p. 89), ou seja, o poeta.

Por meio dessas relações, é possível concluir que o narrador elege figuras e imagens para conduzir o tema deflagrador de sua narração — o absoluto — e as coloca paradoxalmente em tensão, instaurando uma estranheza capaz de culminar em uma recriação de seu próprio texto e de seu leitor, cujo olhar se renova em busca de poesia: o efeito de sentido primordial procurado por tal sujeito. É exatamente a narração da “percepção-revelação” que conduz a narrativa:

(— 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 cá, eh boi pra lá!

— Eh boi pra cá, eh boi pra lá!) (p.109)

[...] Quem lá já esteve? [...]

Mas, ainda que tivessem estado lá; [...] (p.135)

[...]Ouçam como ele canta: [...] (p.137)

[...]Mas isto são coisas deduzidas ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém. (p.138)

É também neste nível textual que o enunciado permeia a enunciação e, assim, configura um espaço intersticial, essencial ao discurso literário, como fenômeno enunciativo capaz de reedificar o dizer no dito, de criar espaços ambíguos e ambivalentes no texto literário. Explorando tais veredas, é possível preenchê-las com as significações fulcrais de “Cara-de-Bronze”, como o motivo da viagem–busca que norteia a configuração da trama, tanto diegética (a busca de Grivo), quanto discursiva (a dos narradores), enunciativa (a do arqui-enunciador, conceito explorado na página 39), e metalinguisticamente (a da edificação da enunciação por meio de seu princípio organizador).

É preciso, assim, evidenciar de que modo a relação entre esses três elementos organiza a construção dos sentidos de “Cara-de-Bronze”, ou melhor, conduz a leitura da obra de forma a apontar para a feitura de seu próprio discurso. Essa viagem da prosa rumo à poesia percorre justamente a questão da aparência em tensão com a essência, que nesta dimensão desdobra-se e possibilita perscrutar o enovelamento discursivo da obra, uma vez que essa dualidade instaura jogos reflexivos de modo a edificar o processo de refração da própria narrativa.

Tais jogos efetuam-se tanto no nível narrativo, como já explicitado acima, quanto aqui no discursivo, e estabelecem um “arquijogo”, cuja construção instaura na enunciação um efeito de espelhamento global do texto, o qual configura a busca da gênese da “mensagem ficcional”. Esse efeito arquiteta-se, pois o processo de significação no texto rosiano dá-se também no intervalo existente entre o enunciado e a enunciação, espaço que se configura ao apontar para os latentes sentidos da narrativa.

Esses sentidos só podem ser percebidos se colocada em evidência a contradição entre a sugestão da intenção da enunciação e sua percepção na materialidade do enunciado, pois tal intervalo é também responsável, de certa maneira, pela legitimação de uma obra enquanto tal. É justamente a partir dessa contradição que um texto se inscreve no âmbito do literário, ao relacionar o que cria ao que possibilita tal criação, segundo as ideias de Dominique Maingueneau tecidas, principalmente, em *Pragmática para o discurso literário* (1996) e em *O contexto da obra literária* (2001).

As considerações anteriores permitem verificar que em “Cara-de-Bronze”, por meio das vozes concedidas aos personagens em diálogo, tensionadas com as vozes dos narradores contadores da “estória”, aflora um jogo especular entre as categorias da enunciação e do discurso ficcional, e dessas instâncias com o seu receptor. Ou melhor, arqui-enunciador, narrador, personagens e leitor se inter-relacionam em um imbricado jogo de imagens arquitetado no

processo gerador das isotopias textuais, cujos percursos engendram, por sua vez, a tessitura da obra.

Desdobrados, dessa forma, arquienuciador em personagem (Moimeichêgo), narradores em personagem (Velho), e personagem (Grivo) em leitor, tais figuras refletem processos de busca, cada qual em seu nível textual, que por sua vez produzem outro processo, o de refração do próprio fazer do texto, como apontado acima, enquanto busca estética de significação.

A partir da idéia da figura do arquienuciador, “fonte enunciativa invisível, enquanto instância distinta do escritor que encarrega-se [sic] de uma rede conflitual de posições enunciativas” (MAINGUENEAU, 1996, p. 160), chega-se à possibilidade de considerá-la como o articulador, o princípio organizador da enunciação. Nesse sentido, o personagem denominado Moimeichêgo, na medida em que busca questionar o acontecimento diegético e, principalmente, indagar sobre o que os outros personagens pensam em relação a tal fato e aos seus protagonistas, Velho e Grivo, pode ser considerado um reflexo do arquienuciador marcado na própria enunciação, o que demonstra uma postura questionadora por parte dessa instância em relação ao produto da enunciação pelo qual é responsável, ou seja, o próprio discurso literário em análise. Tal estruturação pode ser percebida no trecho a seguir:

Moimeichêgo: O Velho?! Quem é o Velho?

O Vaqueiro Cicica (olhando para Moimeichêgo, e depois de pausa): O senhor é quem está dizendo que o nome não entende, pois não. (p.113)

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.*). (p.122)

Seguindo essa trajetória de espelhamento, as figuras dos narradores desdobram-se no personagem Velho, o Cara-de-Bronze, já que este busca recompor a história de sua vida por meio da apreensão do “*quem das coisas*” e, aqueles, compõem a “estória” da manifestação da poesia por meio da percepção do discurso ficcional que guiam — a própria narrativa “Cara-de-Bronze”. Durante um dos diálogos, os vaqueiros tentam descrever o Velho para Moimeichêgo e falam, dentre outras coisas, de seus gostos, caracterização que pode ser entendida como a “postura” de um narrador em relação ao texto ficcional: “— Gosta de retornar contra a verdade que a gente diz, sempre o contrário... — Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é” (p. 126).

Todo esse jogo enunciativo faz aflorar a função metalinguística que, ao mesmo tempo, alicerça a narrativa e engendra outra função, a poética, seu eixo mobilizador. Essa ênfase nas funções poética e metalinguística pode ser percebida também em outro momento, no qual o narrador, em primeira pessoa, fala das características da “estória” que narra, como se tentasse deixá-la mais perceptível para o leitor crítico:

[...] Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até o meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira. (p. 135)

Há, ainda, um outro processo reflexivo, o do personagem Grivo — o vaqueiro que vai buscar o inusitado — desdobrado no leitor potencial da obra. Grivo recebe a “missão” de abrir-se, de sensibilizar-se para realizar a apreensão da poeticidade latente no mundo. Da mesma maneira como o leitor que, ao ler a obra, “recebe a missão”, estabelece um “acordo” de interação, de desfrutá-la, de absorvê-la e movimentá-la; sensibilizando-se, portanto, para a percepção do artístico e do poético:

A NARRAÇÃO DO GRIVO
(*Continuação*)

[...] E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá que possíveis indicações? Haja, talvez. (p. 149)

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. [...] (p.153)

Além disso, a clara relação mestre/aprendiz que se dá entre Cara-de-Bronze e Grivo é desdobrada na relação iminente entre narrador e leitor, na medida em que um mestre guia, de certa maneira, o olhar de um pupilo em busca do poético: narrador e leitor fecham um contrato a partir do qual este é impelido a perscrutar o texto que à sua frente se abre e se dá a conhecer. Da mesma maneira como Velho e Grivo “fazem sociedade” na empreitada de um novo negócio — a viagem-busca de o “o mundo será” — , a partir da qual se evidencia o aprendizado, a aquisição de um novo *saber*:

— Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade... (p. 154)

O vaqueiro Fidélis: Homem, não sei, o Grivo voltou demudado.

O vaqueiro Parão: Aprendeu o sõe de segredo. Já sabe calar a boca...

O vaqueiro Sacramento: Aprendeu a fechar os olhos...

O vaqueiro Tadeu: Sabe não ter medo.

O vaqueiro Mainarte: Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...

O GRIVO: Isso mesmo! Todo dia, toda manhâzinha, amigo. (p.169-170)

Tais relações são evidenciadas pela estrutura teatral edificadora tanto da “estória”, quanto das possibilidades de sentidos que ela suscita. Por meio dos diálogos dos vaqueiros e das breves narrações é que a enunciação adentra o enunciado, ou seja, o dizer faz-se presente no dito. O

implícito, assim, marca-se, pouco a pouco, e desvela, mesmo que parcialmente, os sentidos mais submersos do texto.

Esse espaço intersticial que se instaura entre o enunciado e a enunciação é construído sutilmente, mas poeticamente, pela conversa “franca” dos personagens em relação ao fato em questão no dia: a volta de Grivo. Por meio de suas falas e das interrupções dos narradores é possível perceber uma dupla reconstrução da “estória”: a do discurso ficcional, a narrativa, e a da enunciação, a poesia engendrante do discurso narrativo, por intermédio do experimento com a instância enunciativa: “[...] Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir — seja até aonde for — tem-se de voltar; mas seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final” (p.163).

Portanto, assim como metalinguisticamente os discursos refletem a poesia como discurso engendrante, os desdobramentos discursivos refletem a feitura do texto como encenação de si mesmo, como já dito anteriormente. Desse modo, traçadas as relações entre as instâncias citadas e os “percursos” de suas buscas, é possível vislumbrar o metadiscorso forjado na obra em relação à própria forma literária em que se inscreve: a narrativa experimental. Mais ainda, pode-se elucidar o processo de “montagem” do texto ao longo da viagem discursiva, por ele empreendida, em busca de sua própria construção.

Tal viagem é organizada por meio da edificação de um discurso poético, a partir do entrelaçamento de vários outros discursos, cujas realizações presentificam-se nas vozes dos diversos enunciadores que se desdobram sob o comando do arqui-enunciador: narradores em primeira e terceira pessoas do singular, personagens, “diretor de teatro”, “roteirista de cinema” e o cantador. Tal coro de vozes reitera a obra como instauradora de poesia, uma vez que “responsável” pelo ciframento e deciframento do enigma do “*quem das coisas*”. Esse trajeto é

percorrido à medida que os discursos da música, do teatro, do cinema, da filosofia religiosa, da ciência e da arte são posicionados de modo a comporem o discurso poético como primitivamente deflagrador de todos eles.

Ao flagrar tal estrutura especular, o caráter dual aparência *versus* essência, a narrativa evidencia, metadiscursivamente, a latência da essencialidade da palavra poética e do discurso poético em oposição à evidência da forma discursiva prosaica. A partir desse alicerce, edificam-se discursos que parecem não ser mas são essencialmente desdobramentos do poético; assim como se instaura um enigma, o do “*quem* das coisas”, o qual, aparentemente, busca a origem do personagem principal, porém empreende uma busca pela gênese da construção narrativa. Finalmente, desvela-se como o discurso literário em questão parece ser prosa, mas carrega em si a essência do fazer poético.

O texto, assim, deflagra uma busca por sua “identidade”, a partir de tal viagem rumo à reconstrução de sua mensagem ficcional. Dessa maneira, fazendo aflorar do intervalo entre “o dizer e o dito” o “*quem* das coisas”, não só dos personagens, mas também do discurso literário, bem como de sua própria configuração enquanto manifestação independente de códigos e linguagens, a poesia presentifica-se: perscruta sua essência, sua razão de ser e seu modo de articulação estética. Examina-se, arquiteta-se, sensibiliza-se para criar o artístico. Segundo Rosa:

[...]Então, sem explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. Mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal?

(*Correspondência com seu tradutor italiano*, 1981, p. 60)

EM BUSCA DO NOVO: METAMORFOSES POSSÍVEIS

O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte;
Mas se a parte o faz o todo, sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo o todo.
Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda parte,
Em qualquer parte sempre fica todo.
O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo.
Não se sabendo parte deste todo,
Um braço que lhe acharam, sendo parte,
Nos diz as partes todas deste todo.

Gregório de Mattos

Este capítulo tem por objetivo verificar a tensão literatura *versus* cultura, cuja problemática é abordada com o auxílio da semiótica de Tartu, discutida por Iuri Lotman (1979), fundamental na apresentação do plano medieval subjacente em “Cara-de-Bronze”, que emerge do plano cultural semântico (simbólico) engendrado na narrativa. Partindo desta perspectiva, elucida os efeitos significativos decorrentes da carga mítico-simbólica da palavra enquanto signo proporcionador de criação.

Outro propósito é evidenciar a tensão literatura *versus* gênero, a partir das questões que envolvem a tipologia dos gêneros discursivos, discutidas por Todorov (1980), com a finalidade de demonstrar a recriação da novela de cavalaria, arquitetada no texto rosiano tanto pelo viés do componente medieval, quanto da viagem-busca – entendidos como componentes estéticos e planos simbólicos.

Para tanto, a reflexão aqui articulada evidencia o poder e a magia da palavra como signo proporcionador de criação, uma vez que a intensidade da consciência metalinguística apresentada na obra aflora, também, do espelhamento instaurado no texto por meio da palavra e de suas implicações sógnicas. O intuito é delinear a encenação do percurso do signo-palavra capaz de

recriar-se em signo-poético e, assim, fazer-se discurso metaliterário, uma vez que o texto conduz a percepção de seu leitor por um mergulho na poesia, tanto como forma primordial de concepção do mundo, quanto de apreensão do transcendente. E, ainda, verificar de que modo a palavra simbólica torna-se “instrumento mediador” da recriação cultural.

Ao primar pelo modelo semântico, cujo parâmetro é a força representativa da palavra, este momento analítico perscruta a dimensão simbólica configurada no texto por meio da evidenciação tanto da palavra – seja ela ritualística, poética ou mítica –, bem como da mitificação da busca das origens. Este trajeto se dá a partir da articulação construída em “Cara-de-Bronze” justamente do conceito desse modo de cultura, tal como discutido por Iuri Lotman, em *Semiótica de la cultura* (1979), em que o crítico discorre sobre os tipos culturais, esquematizando-os sob a perspectiva dos aspectos dominantes de cada um.

Ao partir da idéia de cultura como “[...] todo conjunto de informação não genética, como a memória, comum à humanidade ou a coletivos mais restritos nacionais ou sociais [...]” (p. 41), o teórico aponta para a existência de variados tipos de cultura que podem ser analisados como linguagens particulares e meios comunicativos, baseados no sistema semiótico da linguagem natural.

Desse modo, deixa clara a relação estabelecida entre os códigos das culturas e o signo – fenômeno portador de um significado no âmbito de um sistema significativo. A depender da relação que se venha a estabelecer – de substituição ou de conjunção – entre um signo e outro signo, ou entre este e um não-signo, gerar-se-á o significado semântico ou o sintagmático; ou seja, o significado que se dá por meio da ausência ou da presença, respectivamente, de signos.

Há, portanto, segundo Lotman, quatro possibilidades primordiais de tipos de cultura: o semântico, o sintagmático, o asemântico e assintagmático, e o semântico-sintagmático. O primeiro, sobre o qual este trabalho se debruça mais profundamente, baseia-se na simbolização,

na semantização da realidade humana. Já o segundo, lida com o pragmatismo e com a burocracia como formas de organização social, uma vez que a concepção da realidade se dá sob a perspectiva da “sensatez” e do empirismo, dentro da qual não resta lugar aos rituais e aos símbolos, vistos como ofuscamentos do real.

O terceiro tipo traz a negação dos dois primeiros, pois além de promover uma “dessemantização”, prima por estabelecer uma ordem sem hierarquia e censura, uma ordem essencial, do homem natural. E, por fim, o quarto, identifica-se com a sociedade burguesa, na qual para tudo há um duplo sentido, um semântico, entre o “real” e o oculto, e outro sintagmático, entre o “real” e o histórico.

Esses quatro tipos de códigos culturais formam a base para a análise da cultura, de modo geral, seja no âmbito da realidade e do histórico, ou do ficcional e do artístico, já que um é produto do outro. Porém, Lotman salienta que há outras mesclas e que, muitas vezes, não há pureza tipológica, assim como não há pureza de gêneros.

Como foi dito anteriormente, o presente capítulo prima pelo primeiro modelo, o semântico, ou simbólico, cujo parâmetro é a força simbólica da palavra, ou melhor, no qual “[...] o mundo é imaginado como palavra, e o ato da criação como formação de um signo [...]” (p.43-44). Tal organização aportada nos semas é mais típica da Idade Média, período que a representou quase com pureza. A signicidade das palavras nesse contexto tem, então, uma valoração muito maior do que um ato em si, devido à carga simbólica impregnada tanto na palavra falada, quanto na escrita, uma vez que proferi-las é nomear e criar uma situação, seja de honra, desonra, blasfêmia, ultraje, ofensa, etc. Percebe-se que o dano causado pela traição às relações sígnicas é mais profundo e punível que o dano causado por uma ação sem significação simbólica.

Essa carga semântica só é adquirida por um evento (ou atividade coletiva) a partir do momento em que este se transforma em um ritual, no qual cada signo tem seu lugar hierárquico

próprio, ao substituir a essência real de um fenômeno pela sua essência sîgnica, assumindo, assim, importância na hierarquia do conteúdo expressado, processo pelo qual a autonomia das unidades anula-se. Dessa maneira, se as partes de dado ritual não forem executadas apropriadamente, de acordo com a hierarquia do mesmo, o todo não significará, não atingirá o sentido e a simbolização, com efeitos de atualização pretendidos.

Assim, parte e todo são um só signo: a parte representa simbolicamente o todo, e o todo é o máximo grau de signicidade de um sema. Daí, por exemplo, os ritos católicos romanos, nos quais a hóstia representa a totalidade do corpo de Cristo e o vinho o seu sangue. Tem-se aqui, portanto, uma organização cultural que trata a parte como equivalente ao todo, já que ela o representa como signo do signo todo, ou seja, a hóstia equivalente a Cristo.

Todas as relações sîgnicas possíveis, nesse contexto cultural, se estabelecem pelo ato de nomeação, ou seja, pelas palavras oral e escrita, cuja força é capaz de criar, recriar, sentenciar, ordenar, implorar, difamar, dissimular, intrigar, usurpar, extorquir, e tantos quantos forem os verbos de ação, ou as ações de proferir o verbo-palavra.

A Idade Média aparece, por isso, como “ambientação” ideal para o enraizamento dessa concepção simbólica, já que o acesso ao conhecimento intelectual era privilégio da classe dominante da época, a clerical, a detentora da “verdade”, da “palavra de Deus”. Advém daí, por exemplo, a total crença por parte da população nos objetos santos ou demoníacos, assim classificados pelos clérigos na intenção de vendê-los como relíquias cristãs. E, também, a fé de adquirir a salvação através das indulgências “assinadas” pelos padres, bispos ou arcebispos, atividade muito recorrente na época.

É possível perceber, pensando nos exemplos comentados a partir das sugestões lotmanianas, a força desempenhada pela palavra no âmbito da organização simbólica da cultura medieval: a palavra é a responsável por endossar ou indeferir quaisquer atitudes, partam elas de

quem quer que seja. Tal mundo, pensado como palavra, alicerça a edificação de um outro mundo, concretizado somente pela palavra, o texto, cuja tessitura sígnica é legada, aqui, pelo poder simbólico dos signos verbais.

Consequentemente, a questão da valoração da signicidade da palavra e da carga simbólica por ela suportada aparece como diretriz fulcral da novela rosiana abordada. Assim, é possível entrever uma sobreposição de planos culturais que se alicerçam sobre essa mesma base da semantização: a Idade Média e o Sertão dos Gerais tecido na obra.

Esse universo engendrado em “Cara-de-Bronze” constrói-se simbolicamente por intermédio de uma estruturação pautada na busca, possibilitada por uma expedição organizada para este fim. Tal viagem-busca remonta à estrutura temático-discursiva medieval, baseada justamente neste tipo de jornada em busca de algo imprescindível tanto à sobrevivência de uma comunidade, quanto à manutenção do poder a partir da posse de objetos preciosos ou mágicos. Ou, ainda, objetos tidos como sagrados, como nas buscas do Santo Graal, por exemplo, cálice essencial para a confirmação e a reafirmação do mito cristão, e também para a atualização de seus ritos sacralizadores.

Figura, a partir de tal sobreposição, uma demanda imprescindível à “sobrevivência” de Cara-de-Bronze, tal qual a do mítico personagem Artur e seus cavaleiros: a primeira, uma “[...] Demanda da Palavra e da Criação poética” (NUNES, 1969, p.182), e a segunda, uma demanda da presença divina na Terra. Ambos, Cara-de-Bronze e Rei Artur, incumbem o melhor realizador de que dispunham, um “poeta” e um exímio cavaleiro, respectivamente, dessa façanha fundamental à restituição da identidade cultural de “seu povo”. Pode-se entrever, por isso, que “[...] como em *A Demanda do Santo Gral*, Segisberto Géia, reencarnação sertaneja do rei Artur, envia um outro a buscar aquilo de que necessita para a felicidade de seu reinado [...]” (NUNES, p.183).

Amalgamada a este plano simbólico se estabelece a estruturação tipológica do texto, calcada no componente estético da viagem-busca medieval e suas implicações significativas, tais como a própria forma narrativa novela e sua realização no âmbito do gênero literário ao qual se agrega. Para pensar nestas questões, alguns conceitos todorovianos sobre gênero fazem-se fundamentais. Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso*, propõe a “divisão” dos gêneros enquanto discursos artísticos, o que lhes confere o caráter de opções possíveis por parte do sujeito desse discurso:

[...] o discurso não é um, mas múltiplo, tanto nas suas funções quanto nas suas formas: [...] Qualquer propriedade verbal, facultativa ao nível da língua, pode se tornar obrigatório no discurso: a escolha efetuada por uma sociedade entre todas as codificações possíveis do discurso determina o que se chamará seu *sistema de gêneros*. Os gêneros literários, com efeito, nada são além de tal escolha entre os possíveis do discurso, tornado convencional por uma sociedade. (1980, p. 21)

Convencionou-se, então, a divisão dos gêneros literários em Épico, ou Narrativo, Dramático e Lírico, basicamente, que por sua vez se subdividem em subgêneros, ou em formas narrativas, dramáticas e líricas (ou poéticas), respectivamente. O soneto e as cantigas, por exemplo, são formas poéticas, já o romance, o conto e a novela, formas narrativas, assim como a tragédia e a comédia, formas dramáticas.

Tais formas podem ou não se desenvolver “puramente”, ou seja, podem mesclar-se ou não umas às outras, e assim constituir gêneros híbridos. Hibridismo esse que acarreta um “enriquecimento” da obra, já que acaba por problematizar fronteiras e, assim, apontar para a quase impossibilidade de purismo. Nesse sentido, uma vez que os gêneros se constituem, já em sua gênese, de uma “miscigenação” genética, segundo o teórico, “[...] um novo gênero é sempre a

transformação de um ou vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação [...]” (p. 46).

A narrativa, foco desta investigação, constrói-se ao retomar suas origens, a novela de cavalaria, através de um elemento de ligação, a poesia, gênero aqui latente, que, por sua vez, retoma as suas próprias raízes, as cantigas medievais trovadorescas, o que acaba por evidenciar o próprio tecer do texto enquanto discurso ficcional. Ou melhor, o que aponta, metalinguisticamente, para o seu hibridismo discursivo.

Essa implosão das fronteiras tipológicas caracteriza, de certa forma, a literatura na modernidade, mas tal rompimento também é questionado ou delineado como uma espécie de autoperscrutamento, exercício metalinguístico também fortemente marcado na mesma modernidade, uma vez que

[...] não há, hoje em dia, nenhum intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira, gênero derradeiro; e não há, porque a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura (TODOROV, 1980, p. 43).

Esse exercício engendra novas formas “burladas”, ou formas que, ao perfazerem sua trajetória discursiva, inscrevem-se como marcadamente híbridas, o que as caracteriza como autorreflexivas e, de certo modo, experimentais, tais como “Cara-de-Bronze”. Partindo desse ponto de vista, é possível perceber, ainda de acordo com Todorov, que

O fato de a obra ‘desobedecer’ a seu gênero não o torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso por uma dupla razão. Primeiro, porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões.(1980, p. 44-45)

Tal “estilhaçamento” de fronteiras discursivas, ou escavação das raízes tipológicas dos gêneros, arquiteta-se de modo a marcar experimentalmente a tessitura da narrativa rosiana, uma vez que há uma transcrição da novela de cavalaria, em seus moldes medievais, em novos formatos, a novela moderna experimental, cuja edificação se dá a partir de um núcleo comum tangível em ambas: a viagem-busca e o objeto sagrado cerne dessa busca.

A novela de cavalaria, que gira em torno de uma estrutura de busca por algo sagrado ou indispensável a uma “comunidade” – sejam objetos, pessoas, acontecimentos ou “provas” –, aparece como a forma responsável por esta estruturação narrativa. Nela há um “cavaleiro”, figura central, incumbido de tal missão, que se torna herói ao realizar uma façanha, a de reinserção da “parte” ao “todo” (como em um ritual) sem a qual este todo jamais se identificará.

Decorre daí sua heroicidade, por tornar possível algo tão importante e essencial, antes perdido pela ausência. Este religamento, esta reorganização, acarreta um renascimento, capaz de reavivar costumes e crenças, e que, por meio de um ritual, reafirma a sagração da origem encontrada. Assim, promove a diferença, a mudança, o desdobramento, e acaba por consagrá-los, tanto a parte quanto o todo.

“Cara-de-Bronze”, ao valer-se dessa capacidade simbólica que a palavra tem de restabelecer o todo e a parte, retoma essa estrutura cognitiva medieval e organiza-se de modo a evidenciar a trajetória do cavaleiro empenhado em suas buscas: motivo este deflagrador do enigma textual, já que sua composição é alicerçada na estruturação de uma viagem-busca, a do Grivo, o “cavaleiro andante” incumbido de buscar o “*quem das coisas*”:

[...] Um vaqueiro tinha chegado, de torna-viagem. De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o Alto Sertão — os bois nesses vastos. Tudo comum e reles dito, entre garfada e garfada. O vaqueiro chamado Grivo. Agora, ele estava almoçando no quarto, com o Patrão, maneira de relatar seus acontecidos [...] (ROSA, 2001, p.136).

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava — como um boi bebendo muita água em achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua; assim como a grande Casa estava repleta de sombrios (p.136-137).

A indagação do trecho acima retoma, sob certo aspecto, a característica épica do heroísmo, o caráter da aventura grandiosa vivida pelo cavaleiro, aqui o vaqueiro-poeta dos Gerais. Pode-se, a partir dessa relação, observar que a novela rosiana também apresenta essa estrutura de busca, empreendida rumo ao elemento primordial, capaz de fazer renascer sua identidade textual, tanto por meio de um reavivamento de suas origens, quanto de uma refacção de seu percurso tipológico.

Desse modo, acaba por concretizar tal religamento: ao trazer à tona o elo até então ausente (a poesia), consagra o desdobramento, a comunhão do velho com o novo – a transubstanciação (o próprio texto novela). Esta atualização é conseguida por meio do ritual do próprio texto engendrando-se como reorganização literária, a fim de realizar um percurso de retomada e expansão discursiva: a busca do elo e a recolocação em seu lugar; o restabelecimento do ritual e a criação de um novo desdobramento; e a reconfiguração do todo como resultante desse processo.

Tal elo, perdido e reencontrado, em termos textuais, é a poesia – o poético como aquele “não-entender” que reanima o sujeito em seu confronto com o mundo – instrumento mediador de recriação do mundo e do homem, devido às suas possibilidades latentes; afinal, a viagem-busca metaforiza tal escavação genética rumo às origens, como meio de reorganização e recriação da forma narrativa novela.

Já em termos temáticos, retoma o viés da origem familiar, mediada pela questão edipiana suscitada pelo personagem central Cara-de-Bronze. Essa raiz temática assemelha-se também à questão divina apresentada nas novelas medievais, que não deixam de ser edipianas sob certo

aspecto, pois nelas há uma representação dos “filhos”, a humanidade, em busca do “pai”, Deus. Justamente por tal caráter prototípico dessa diegese, ela é geralmente desenvolvida em torno de objetos tidos como sagrados, divinizados pelo contato com o filho de Deus mais próximo aos homens, o Cristo.

Desentranhar as origens possibilita, portanto, religar-se a elas, reestruturar-se e ampliar-se a partir da descoberta – tudo devidamente sistematizado em rituais, nos quais as partes reíntegram-se ao todo e este recupera suas partes, para renascer, ao se metamorfosear em “novo”. É o que se dá na articulação textual de “Cara-de-Bronze”: por meio do desentranhamento das origens tipológicas, a novela de cavalaria medieval, é promovido o religamento do elo perdido, a poesia, o que acaba por acarretar um ritual de recriação, cujo engendramento, por sua vez, gera a expansão, a experimentação linguística, a implosão de fronteiras, a recodificação. Ampliação esta promovida pela conclusão do processo identitário, cuja articulação caracteriza a transposição de gênero instaurada por intermédio do procedimento de experimentação formal intracódigo com forma de conteúdo.

É alegorizado, dessa maneira, o “percurso metaliterário” da narrativa: ao metaforizar o processo de retomada e ampliação por meio tanto da viagem-busca medieval quanto da poesia, concretiza-se, na linguagem, uma simulação da trajetória da forma; o que evidencia outro percurso, o de autoperscrutamento e autocrítica. O texto refrata-se, reflete-se e reflete; simula o caminho verbo–ação, signo–signo poético, língua–literatura, reconstruindo-se enquanto tal, a partir da reinserção de seu elo perdido, a poesia. Traça, assim, seu percurso temática, discursiva e poeticamente, arquitetando-se metalinguisticamente.

Ao desvelar suas raízes tipológicas, o texto questiona sua própria inscrição em um tipo de forma narrativa – a novela – e a assunção, por parte de tal forma, de uma constituição poética. Tal diálogo genético instaura um enigma que, por meio da viagem de um “vaqueiro trovador” ao

passado de seu patrão, é poeticamente desvendado. Revelação esta dada ao longo da “encenação textual”, cuja estruturação remete a e aproxima ambas as manifestações literárias – novela e poesia –, uma vez que, tanto em relação ao ponto de vista formal, quanto em relação ao temático, o narrador traz não só as novelas de cavalaria, mas também as cantigas medievais para dentro de “Cara-de-Bronze” como possibilidade de percorrer o “contexto” de sua construção enquanto “forma poética” da prosa.

Assim, ao contar a “estória” da busca do “*quem* das coisas”, o narrador acaba por recriar a forma à qual sua narração pertence, na medida em que empreende uma busca mítica do poético. Simula a “estória” da “estória”, engendrando um ciframento literário por meio de uma codificação enigmático-poética, o que identifica a forma do pensamento mítico: o próprio enigma, o contraste entre o cognoscível e o incognoscível, entre o sensível e o inteligível, entre língua e poesia. É o eterno retorno à origem, ao caos organizador.

A narrativa, ao longo de seu percurso rumo a sua origem, constrói, portanto, um enigma textual que acaba por desenraizar sentidos, conceitos e formas primordiais, de modo a “caotizar” a forma narrativa novela, para, assim, reorganizá-la e reestruturá-la a partir de outras instâncias, que não só as linguísticas, tipológicas e culturais, mas também, e principalmente, as simbólica, mítica e poética. Turva para esclarecer. É a fênix da linguagem e de seu “criador-criatura”, o homem.

Tal transsubstanciação da novela de cavalaria em novela moderna experimental engendra-se por meio da estrutura de busca do sagrado: ao se construir simbolicamente no discurso, gera um plano metaficcional, cuja urdidura revela a “estória” da “estória”, ou seja, o percurso genealógico da própria ficção, da própria linguagem literária, uma vez que esta linguagem também se edifica na busca do transcendente. Tal estranhamento é gerado pelo efeito poético, artifício capaz de promover a dessacralização e a ressacralização, a destruição e a recriação, a

desreferencialização e a re-referencialização, a dessemantização e a ressemantização dos signos. Ou seja, o discurso texto-cultural renasce de si próprio, ampliando-se e reinventando-se.

Todo esse processo identitário realiza-se ao longo do texto por meio do entrelaçamento dos planos temático, cultural, ficcional e mítico, simulando um ritual de passagem do velho ao novo, da linguagem comum à linguagem poética. Enfim, da própria recriação da forma novela, da metamorfose da linguagem e do discurso ficcional.

Tal contraste entre velho e novo, ou entre concreto e transcendente, constitui o próprio engendramento da novela de cavalaria, como explicitado anteriormente. É essa co-relação estabelecida pela busca identitária que configura o ritual de redimensionamento da linguagem: morte do cristalizado, renascimento do singular por intermédio da dimensão abstrata da literariedade, que, por sua vez, depende da busca, encerrando assim o ciclo ritualístico de “renovação sígnica”.

Esse processo de buscar as origens a fim de reestruturar-se (que pode ser entendido como essencialmente edípiano) é vislumbrado no texto em três planos, basicamente, o temático, o mítico-simbólico e o metaficcional, todos metaforizando a transubstanciação do velho em novo, em um processo análogo ao do personagem Velho, que delega essa função ao novo, o personagem Grivo. Segundo Luiz Gonzaga Marchezan, em seu texto *Mito de Édipo em Cara-de-Bronze* (2006),

[...] A finalidade da mensagem narrativa de Guimarães Rosa é a produção de um texto, que conte uma história, mesmo que essa história perpassa por vários outros textos. Guimarães Rosa trabalha a sua ficção do ponto de vista da intertextualidade [...] A intertextualidade em *Cara-de-Bronze* [...] é uma metáfora discursiva sobre a fatalidade da vida; para o narrador, uma narrativa em que trabalha o arquétipo mítico de Édipo através da personagem Segisberto Jéia, o Cara-de-Bronze, que atirou em seu pai e fugiu, vindo morar no Urubuquaquá. [...] (p.1)

No primeiro, o temático, o personagem Cara-de-Bronze figura como homem de origem obscura, sem família ascendente ou descendente, que renega tal origem como forma de autodefesa, ao retirar um de seus sobrenomes, Filho. Essa postura é questionada por seus empregados, os quais depreendem dela o motivo de sua solidão prolongada e da ordem de viagem ao Grivo, já que supõem que este último tenha saído em busca da ascendência, da história de seu patrão, já que “[...] Guimarães Rosa transcende, na sua ficção, a definição puramente física do homem que Édipo deu à Esfinge na prova de decifração da narrativa mítica [...]”, pois “[...] através das andanças de Grivo, busca uma definição para o homem que anda a procura da poesia [...]” (MARCHEZAN, 2006, p.3):

O Vaqueiro Tadeu: Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos...

O Vaqueiro Fidelis: Também estou lembrando.

O Vaqueiro Tadeu: Agora, o “Filho”, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...

O Vaqueiro Sacramento: A ser, nessa idosa idade...

O Vaqueiro Mainarte: Não quis filhos, não quer pai.

O Vaqueiro Cicica: Tão idosa idade assim não.

O Vaqueiro Doim: Cara-de-Bronze, uê. Lá ele pode lá poder ter sido filho de alguém?

Moimeichêgo: Tem família nenhuma? Nem parentes? Vive sozinho?

O Vaqueiro Tadeu: Sozinho? Até tudo.

O Vaqueiro Mainarte: Sozim no nariz de todos, conversando com a gente...

O Vaqueiro Tadeu: A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho neste mundo...É ele, e Deus – (p.114-115)

Esta tensão entre o passado e o presente, caracterizada por sua negação do nome Filho, e sua procura, supostamente paradoxal, pelo pai, é cifrada também pelo contraste entre este nome renegado e o outro, assumido até como primeiro nome, Velho, já que Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho. Todos o chamam assim, de Velho, o que simboliza o passado, a origem, o que ficou

para trás, o que ele aparenta renegar, mas justamente procura, e, ao mesmo tempo, ele não assina o Filho, símbolo do presente, da transformação, do que é realmente imprescindível a ele.

Dessa maneira, o personagem acaba por enraizar o passado em si mesmo: ao negá-lo, reafirma-o como mote de sua inquietação, já que decorre daí a dúvida que impossibilita a total assunção de si mesmo como um novo alguém, concebido a partir de uma origem e de uma trajetória diferente de vida. Por isso,

[...] a personagem edipiana de Guimarães Rosa transcende as meras caracterizações físicas equivalentes às da personagem do mito [já que o autor] aprofundou, em pleno sertão, o significado do tema de Édipo, partindo de um elo comum entre o mito do Édipo e a história do seu conto [...] Sem perder os motivos contidos no arquétipo mítico de Édipo, o conto ora contrai, ora dilata a narrativa do mito e o recompõe em conto, dando-lhe outro referente. Contrações ou dilatações dentro da história daquele tema são uma prática intertextualizante, em que se vê o enunciador partindo de um texto já gerado, chegando a um discurso heterogerado [...] (MARCHEZAN, 2006, p.4).

A idéia de ter matado, ou não, seu pai, atormenta-o de tal modo que, somente resolvendo este enigma poderá reassumir seu papel e sua vida tal como é, redimindo-se de supostos erros e renovando crenças. Problemática esta responsável pela viagem-busca de Grivo, o elo transformador de Cara-de-Bronze, cuja reintegração com o passado possibilita a retomada da vida no presente; passa, então, de Velho a Filho, cumprindo o seu ritual de passagem:

GRIVO: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos...

Tadeu: A vida é certa, no futuro e nos passados...

Mainarte: A vida?

Tadeu: Tudo contraverte... (p.173)

GRIVO: ...Ele, o Velho, disse, acendido: - “Eu queria alguém que me abençoasse...” – ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho. (p.173)

No segundo plano, o mítico-simbólico, atua o personagem Grivo, incumbido de buscar o objeto sagrado no qual Cara-de-Bronze deposita suas esperanças de transformação. Ao funcionar assim, como possibilitador de reavivamento e religamento com o primordial, o “*quem das coisas*” perpassa toda a narrativa como um enigma por todos questionado e indecifrado, já que para penetrá-lo é necessária a capacidade de questionamento do senso comum; ou, ainda, de ouvir o “assunto dos silêncios” plasmado da percepção das imagens do mundo:

O vaqueiro Cicica: Como é que vão as coisas dos outros, Rei-Congo?

O cozinheiro-de-boiada Massaongo (vindo direito ao vaqueiro Cicica, e a ele se dirigindo): Eis tão lá. O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores...Acho que tão cedo ele não vai esbarrar de relatar...

O vaqueiro Cicica: Quê que contou? Diz donde veio, aonde é que foi?

O cozinheiro-de-boiada Massaongo: Se disse, disse. E eu sei? Afora eles dois, só quem entra lá dentro, lá, é o Peralta e o Nhácio, - nos instantes em que o Velho chama um. E a Soanhana, que tem de estar sempre levando café.

O vaqueiro Adino: E o Grivo?

O cozinheiro-de-boiada Massaongo: Vi. Ele foi amofim e voltou bizarro, com cores boas... [...]

O cozinheiro-de-boiada Massaongo: E eu... Eu sube...Ah, mas isso é assunto dos silêncios. (p. 116)

Tal êxito acaba por promover uma prova a ser cumprida pelo cavaleiro, Grivo, como forma de ascensão à condição de herói: ao cumprir uma tarefa considerada sobre-humana – reintegrar o elo sagrado à comunidade para que ela possa restabelecer seus votos, sua ligação com o divino por intermédio dessa parte recuperada e reinserida ao todo –, passa de cavaleiro andante a herói consagrado. Ao cifrar enigmaticamente essa estrutura, o texto atualiza o ritual de eterno retorno ao sagrado, responsável, por sua vez, por ritualizar a renovação de votos, cuja realização se dá pela busca:

O vaqueiro Fidélis: Tem de ter o jus, não foi em mandriice. Por seguro que deve ter ido buscar alguma coisa.

O vaqueiro Sãos: Trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bronze.

O vaqueiro Mainarte: É. Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é.

Moimeichêgo: Ia campear mais solidão?

O vaqueiro Sacramento: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... (p. 118-119)

[...] Um vaqueiro tinha chegado, de torna viagem. De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o alto Sertão – os bois nesses vastos. [...] O vaqueiro chamado Grivo. Agora, ele estava almoçando no quarto, com o patrão, maneira de relatar seus acontecidos [...] (p.136).

Esse complexo de relações, típico das novelas de cavalaria, é engendrado em “Cara-de-Bronze” por intermédio da instância enigmática do simbólico, arquitetando-se, assim, o plano mítico no texto, por meio do ciframento do enigma, uma vez que o mistério ao redor do objeto buscado e seu percurso – reiterado nas falas dos personagens e materializado na linguagem – é mais importante que o deciframento em si da busca ou de seu resultado. Tal organização discursiva é um dos elementos de estruturação e caracterização da novela experimental moderna.

Portanto, ao se edificarem dois níveis ficcionais possíveis, no âmbito da busca do sagrado, a obra deflagra uma encenação mítico-simbólica, cuja estrutura inscreve o ritual de eterno retorno às origens sagradas, seja na instância do humano – busca do divino –, ou na instância do discurso – busca do processo de criação –, possível pela intermediação do elo recuperado.

Desse mesmo modo, instaura-se, como dito anteriormente, a demanda do Santo Graal por Galaz, transubstanciada na busca do “*quem das coisas*” por Grivo, reavivando, assim, o mito sacro cristão no enigma sígnico da poesia:

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 letrar um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá indicações? Haja, talvez. (p. 149)

Por quanto tivesse de chegar, e dar conta do mandado do Velho Cara-de-Bronze, ele – o Grivo – receasse? Nada; no meio dos estranhos, nada não receava. Os urubús foram sobre os montes. Ele virou o mundo da viagem (p.165).

O vaqueiro Tadeu: Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!
(p.141)

Sempre sozinho, vai o Grivo. O que ele quer é ir, chegar, ficar um tempo; e voltar. Enquanto o Velho senesce. O Velho espera. Ele ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras (p.152-53).

A partir de todas essas relações, é possível depreender, finalmente, o terceiro plano, o metaficcional, uma vez que por meio dessas sobreposições de planos, de temas e de gêneros é que se constrói a “estória” de “estória” – a metaficção cifrada em “Cara-de-Bronze” – na medida em que o texto refaz o percurso de sua criação artística, ao evidenciar a sua linguagem enquanto instrumento e objeto, delineando um autoperscrutamento.

Dessa maneira, a literatura, enquanto tal, emerge dos enigmas textuais como exercício estético de fruição, possível, por sua vez, exatamente graças à literariedade. Característica esta que, segundo Todorov, constitui a “[...] propriedade abstrata que faz a singularidade do fato literário[...]” (1968, p.15) e, ainda, confere-lhe um “[...] estatuto particularmente privilegiado dentro das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta fornece-lhe a sua configuração abstrata e também a sua matéria perceptiva; a linguagem é, ao mesmo tempo, mediadora e mediatizada [...]” (1971, p. 33-34).

A “matéria perceptiva” da narrativa rosiana joga com a sua “configuração abstrata”, perpassando, para tanto, seus diversos níveis de construção, o sígnico, o temático, o cultural, o mítico e o poético. Assim, faz aflorar da própria linguagem, uma outra, a metalinguagem, ao apontar para si como fruto de trabalho, engenho e estética, que busca reinventar-se e, ao mesmo tempo ou justamente por tal intento, reintegrar-se à sua origem.

Apresenta-se, então, “Cara-de-Bronze” como narrativa experimental que, por meio de enigmas textuais, sobreposições de planos, de temas e de gêneros, aponta para a sua composição

enquanto tal, ao delinear seu percurso desde as origens, até as confluências, que desembocam em si mesma: amálgama poético capaz de suscitar significações.

Literatura, todo, e obra singular, parte, desentranham-se e religam-se, a uma só vez, a fim de cumprirem com seu ritual de atualização: a reinvenção artística, aqui poeticamente dramatizada em uma encenação que evidencia seus principais atuantes, a novela de cavalaria, a poesia, o ritual e o mito, cujo entrelaçamento acaba por deflagrar o símile da “estória”, ficcionalizando a própria ficção; ou melhor, metafictionalizando-se:

Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final (p.163).

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi.” Aí, ele quis: - “Como é rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (Pausa) (p. 173)

Além de a Idade Média figurar como “pano de fundo” simbólico, mediador da relação estrutural entre a novela de cavalaria e a novela experimental, encena do mesmo modo acerca das cantigas trovadorescas, ao mediar a relação de seu trajeto genético com o das cantigas populares. Tal atuação acaba por reafirmar esse espelhamento de planos: assim como as primeiras são um dos elementos presentes no “desenvolvimento” do gênero lírico, no plano referencial, a presença das cantigas populares é sugerida como uma das bases formadoras da obra, no plano ficcional.

Percebe-se, a partir de tais relações, que se dá no texto em questão a manifestação de um gênero literário, o épico (narrativo), que a partir de um “rastreamento” dos passos de outro gênero, o lírico, instaura questionamentos a respeito de sua própria configuração enquanto tal. E,

ainda, que a própria composição textual ruma em direção ao desvelamento da essência de tais linguagens enquanto (re)construções singulares do mundo.

Vista a possibilidade poética enquanto percepção propiciadora de um processo de essencialização do homem e de seu viver, por esta voltar-se à primordialidade da linguagem, “Cara-de-Bronze” traça um paralelo entre a poesia, a poeticidade da forma narrativa novela e a busca do “*quem das coisas*”. Tal paralelismo pode ser percebido logo na abertura da obra, em que figuram alguns trechos de cantigas populares, o que já preconiza a idéia de cantigas trovadorescas, e traz, assim, a Idade Média, uma vez mais, como contextualizadora tanto da forma novela, quanto da forma poética:

“ - *Boca-de-forno?!
- Forno...
- O mestre mandar ?!
- Faz!
- E fizer?!
- Todo!*”

(*O jogo.*)

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

(*Cantiga. Alvíssaras de alforria.*) (p. 107)

Ao flagrar a nítida relação entre as cantigas medievais e as populares, já que estas se configuram como uma espécie de eco das primeiras, um jogo é instaurado com as características similares de tais manifestações e perpassa toda a obra. Enquanto, por exemplo, as trovas medievais eram acompanhadas da música, a trama de “Cara-de-Bronze” é “acompanhada”, ou pontuada pelas músicas do Cantador. A voz musical “canta” a própria trama do texto, como pode ser percebido no seguinte trecho:

[...] A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou assistiam por ali, animados esturdidamente. [...] 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. Experimentava:

*Buriti — minha palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou um 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... (p. 108-109)*

Da mesma maneira, as trovas medievais ecoam na trajetória da poesia moderna, assim como as cantigas populares permeiam o caminhar dos personagens e da própria configuração do texto rosiano: a tentativa de perceber o mundo de uma outra maneira, de olhar para tudo como se fosse pela primeira vez, é envolta por melodias populares e originais, que por sua vez também empenham-se em “descrever” os sentimentos e as sensações de modo sensivelmente primário. Livres de quaisquer pré-idéias, pré-julgamentos ou pré-conceituações, essas formas de olhar fazem-se de ou carregam em si a poeticidade latente da vida:

*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... (p.128)*

O vaqueiro Tadeu: ... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!

A VOZ DO VIOLEIRO:

*Buriti, buritizeiro,
com palma de tanta mão:
uma moça do Remeiro
contratou meu coração...* (p. 141)

— Mas foi 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 buritizais...* (p. 147)

É exatamente por meio desse espelhamento e suas implicações que se dá, no texto, a construção de sua identidade artística. Assim, Idade Média simbólica transubstanciada em Sertão mítico literário, pelo crivo da palavra, conjuga tradição e ruptura, ao instaurar uma linguagem poeticamente experimental, pautada nas idéias de (trans)criação, jogo e autorreflexão, calcadas no procedimento de experimentação formal: mito e poesia encarnados no corpo da narrativa.

“Cara-de-Bronze”, em sua empreitada ficcional, traz à cena uma novela de cavalaria sertaneja, com direito a heróis e donzelas, nobres e vassallos, aventuras e rituais, tais quais os medievais; porém, com uma diferença crucial: tudo gira em função da palavra-signo:

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.

E o Vento? (O poder que ele lôa, a palavra que ele executa.)

— Dá danal, nesses Gerais. Versável... Aragem alta. Rajadas de ventanias.
(p. 156)

[...] Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem...(p. 170)

O poder da palavra, advindo de sua força de criação, aproxima, juntamente com os motivos e subterfúgios textuais, a organização medieval da organização sertaneja da fazenda Urubuquaquá, cravada no meio dos Gerais míticos, que, comandada pelo “nobre” Segisberto Saturnino Jéia Velho, o Cara-de-Bronze, organiza-se efetivamente pelas mãos dos “vassalos”, os vaqueiros que obedecem às suas ordens. Este panorama caracteriza a “[...] atmosfera medieval das cortes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassalos, nos romances de cavalaria, atmosfera que se coaduna com o estrato rural e feudal da sociedade brasileira, onde a ação do conto transcorre [...]” (NUNES, 1969, p.183), como se observa na seguinte cena:

[...] __ O Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens.(p. 111)

LinhoTi: Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose.(p.112)

Nestes dois “ambientes” a palavra é quem realmente domina e controla as ações dos indivíduos que, por sua vez, também dirigem suas vidas pautados nos signos verbais, pois estes são os responsáveis por validar ou não acordos, negociações, tratados e promessas. A palavra é, portanto, o que mede a nobreza e o merecimento de alguém. Além disso, ela atualiza o próprio texto que produz, ao metaforizar o processo narrativo nas figuras dos cortes e da costura que aparecem nas falas citadas acima.

Ser um “homem de palavra” é questão de honra: é por meio dela que, na Idade Média, dava-se tudo o que enobrecia ou desonrava, o que salvava ou condenava, o que purificava ou contaminava; tudo o que aceitava ou julgava e, ainda, o que criava ou destruía. Assim também o é no Sertão dos Gerais, onde ela valida ou desvalida, afirma ou desmente, onde também é

responsável pelo atingível e inatingível, pelas suposições e averiguações, pelo transmissível, pelo perpetuável e, sobretudo, por criação e recriação:

O cozinheiro-de-boiada Massacongo: Do justo o certo, do certo o crido, do crido o havido: [...] E assim que: o Peralta contou à Ias-Flôres, Ias-Flôres contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que sei... Vou indo! (p.117)

— “Uma hora ele há de acabar de terminar. Quando ele vier, conta tudo — a gente vai l’è tirar palavras...” — falavam, do Grivo (p.137).

Outro aspecto relevante da identificação da Idade Média com o sertão rosiano, trazido pela carga simbólica do signo verbal, é o seu poder de religar o homem à sua origem, ao seu criador, conforme já dito. Por meio de rituais executados com o auxílio de palavras, sejam ditas, contadas ou entoadas, é que o homem promove a atualização de seus mitos.

Assim também se dá em “Cara-de-Bronze”, cuja construção articula uma espécie de ritual de metamorfose do signo em palavra poética. A narrativa, ao agregar a força de criação simbólica da palavra, visão cultural da Idade Média, à organização sertaneja do Urubuquaquá, acaba por evidenciar, por meio desta “tradução” cultural, a palavra-signo como forma de libertação, mais uma vez pelo crivo da criação poética.

A palavra e sua potencialidade poética permeiam toda a obra: pulsam como motivo deflagrador tanto da criação do universo, do homem e da própria linguagem humana, bem como da linguagem estética e do próprio texto em si, já que este nada mais é que fruto de toda essa experimentação:

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. [...](p.139)

É possível flagrar no texto, a partir do enfoque dado ao poder e à magia da palavra, a edificação de um duplo movimento de busca por identidade: um por parte do ser de linguagem, o homem, e o outro por parte da linguagem desse ser, a literatura. Tal empreitada identitária dá-se, no primeiro movimento, por meio do religamento do homem à sua origem, ou seja, ao seu criador, fenômeno possibilitado pela religião, ao utilizar-se dos signos simbólicos para ritualizar e atualizar sua relação com este tipo de mito.

Já no segundo movimento, esse religamento dá-se também entre criador e criatura, porém de modo a simular a construção do próprio discurso literário, uma vez que entra em cena o discurso poético, criatura, em busca de seu possibilitador, a palavra em estado poético e criador:

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

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.

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

Cicica: Dislas! Remondiolas... (p. 173)

Ou melhor, a origem, a criação, a palavra e o discurso original são retomados, a uma só vez, de forma a relativizar duas forças criadoras, uma centrífuga e outra centrípeta, evidenciando, portanto, duas instâncias: o homem, como criatura divina e criador de poesia, e linguagem poética, criatura do homem e sua recriadora. Então, por meio da palavra que religa, reciprocamente, homem e linguagem se reinventam ao retomarem seu “processo existencial”.

Assim, o homem estabelece e cumpre o ritual de essencialização existencial por meio da palavra-ritual que permite tal religamento ao momento da criação, ao verbo divino, o que

evidencia a sua feitura por intermédio da palavra, cuja atualização se dá pela palavra religiosa, recriando-a e ao homem também. O que acaba por promover perpetuação:

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

O vaqueiro Abel: Voltou p'ra dentro.

O vaqueiro Adino: Parece que tem de rebater as estórias contadas. Parece que tem de jantar no quarto, com o Velho...

O vaqueiro Cicica: Nada.

O vaqueiro Sãos: Só o chapadão dessa conversa fastiada, que quem quisesse podia atalhar por fora, saltando, nem não carecia de ouvir... (p.166)

O vaqueiro Mainarte: Você foi, foi aonde até na terra dele, natal? (p.170)

Tadeu (ao Grivo): Por lá, então, meu filho, tu teve antigas notícias dum senhor Jéia Velho?

O GRIVO: [...] ...Jéia... (como se recordando) Jéia Gurguêia... Jéia Jerumenha... (p.172)

GRIVO: (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: — “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá”? [...] — “Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: — “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (*Pausa.*) (p.173)

O texto, por sua vez, essencializa-se ao religar-se ao estado poético latente da linguagem por intermédio do trabalho da e com a palavra poética, e acaba por recriar linguagens: a palavra-discurso busca a palavra poética, que busca a palavra em estado poético, recriando-as umas às outras, o que promove metamorfose, cumprindo-se, assim, o ritual da palavra. Tais ritos atualizam seus mitos, a criação divina e a criação poética, os perpetuam e transformam, engendrando, assim, a simulação de um ser e estar no mundo através da palavra-signo-nome, pois nomear é criar, é dar vida, poetizar, enfim: “— *Hu-hu-huu...* — à testa, o guia recomeça a dar ao berrante” (p.128).

“Cara-de-Bronze”, portanto, ao trabalhar com a palavra como fulcro tanto da criação do homem, quanto de sua própria elaboração enquanto discurso estético, fruto da criação deste

mesmo homem, edifica-se como uma alegoria da forma narrativa em que se inscreve. Tal alegorização torna-se possível pela estruturação de uma linguagem experimental, que busca de modo enigmático-poético suas “origens sagradas”, a fim de atualizar-se enquanto ritual literário.

Valendo-se de uma intensa experimentação linguística, discursiva, poética e mítica, a narrativa rosiana em foco articula – aportada em um código cultural cuja validação se dá pela palavra e seus poderes – uma relativização da condição do homem e de sua linguagem enquanto criadores e criaturas de si mesmos e do outro (mundo). Bifurcado em dois níveis, tal apontamento dialetiza, dessa maneira, a criação por intermédio da palavra, seja ela divina ou poética, pois ambas, míticas que são, “nada” mais fazem que possibilitar a recriação do homem, de seu universo, de suas origens míticas e de suas linguagens, que por sua vez são as responsáveis por todo esse ritual de eterno retorno à essência do ser, seja ele humano ou da(s) própria(s) linguagem(s) humana(s).

Desse modo, a própria obra simula-se como parte equivalente ao todo – discurso poético equivalente à poesia –, já que atua como ritual de essencialização de seu próprio tecido ficcional, cuja “função de atualização” é cumprida ao ser executado com primazia, ao “falar” poeticamente de poesia. Portanto, a essência sígnica da parte “Cara-de-Bronze” simboliza e recria a significação do todo, o *Corpo de baile*, o discurso literário, através da “experimentação ritualística” da linguagem poética. Ou seja, “Cara-de-Bronze” é um signo do signo, signo poético, parte da própria poesia, signo-todo: “— Isso é porque era signo de ser ...” (p.139).

OLHO DE CÂMERA: A PERFORMATIZAÇÃO DO LABOR ARTÍSTICO

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

[...]

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

[...]

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
– que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?
(Ferreira Gullar)

A partir de agora, a reflexão tem como núcleo a inter-relação das artes literária e cinematográfica, ou seja, passa a investigar o experimento intercódigo realizado em “Cara-de-Bronze” com a linguagem do cinema enquanto código artístico. Essa relação se faz possível, primeiramente, pelo fato de que todas as linguagens artísticas confluem no que diz respeito a seu motivo deflagrador e seus efeitos almejados – a instauração sensível de sentidos possíveis – e, particularmente, pela constatação de que ambas, literatura e cinema, são artes de mesmo grau, consideradas projetivas, já que representam algo situado fora de sua própria realização material.

Essa projeção representativa concretiza-se a partir da organização de tais artes, cujas qualidades sensíveis as caracterizam. Desse modo, a literatura projeta-se a partir do som articulado, as palavras, e o cinema por intermédio da luz – além de um complexo de outras tantas qualidades sensíveis, como o movimento, a cor, o movimento corporal, o som puro (música) e a própria palavra.

Nesse sentido, há uma convergência ainda maior entre a linguagem da obra em questão e a cinematográfica, uma vez que a narrativa rosiana, mesmo que “somente” palavra, faz vibrar em sua arquitetura a simulação de um complexo sensível tal qual o da linguagem fílmica, ao movimentar em seu corpo também o som puro, a luz, a cor e o movimento corporal. Encenação esta que acaba por promover tal encontro e, assim, instaurar sentidos outros, possibilitados justamente pela inter-relação artística.

Nesse cenário “meta-artístico” surge uma outra linguagem estética, incrustada no meio da narrativa, o cinema, cujas características delineiam-se no texto a partir de duas perspectivas complementares: a da reflexão, do planejamento da estrutura e do ritmo da obra, e a da descrição imagética das cenas que a compõem.

A primeira perspectiva, a da elaboração artística, performatiza a relação entre o foco narrativo e o olho de câmera, ao plasmar a relação analógica existente entre tais pontos de vista. Tal aspecto se estabelece em meio a duas narrações (ou narradores) distintas, uma heterodiegética e outra homodiegética, o que marca uma espécie de ruptura entre tais modos de apresentação da diegese e, dessa maneira, sublinha um jogo com o efeito de verdade criado pelo texto literário por meio de procedimentos construtivos que lhe são próprios.

A contraposição instaurada entre um olhar objetivo, imparcial, que narra a primeira metade da “estória”, e um outro olhar subjetivo, envolvido, que narra a segunda metade, concretiza essa espécie de burlamento discursivo, já que é mediado justamente por um roteiro fílmico – iconicamente plasmado no meio físico do texto – que por sua própria constituição, a de organização, de pré-concepção do filme em si, ou seja, por ser um “projeto circunstanciado do filme” (SILVA, 2009, p. 19), evidencia o viés auto-reflexivo da narrativa.

Analisando-o como quadro fílmico, ainda que figure apenas como simulação, é possível visualizar uma sequência fílmica por meio das indicações que nele há dos planos. Para elucidar

este momento analítico, cabe trazer alguns conceitos sobre sintaxe cinematográfica, mais especificamente, sobre a montagem do filme, apontados por Antonio Manoel dos Santos Silva, em seu texto, *Linguagem cinematográfica – Fundamentos*.

A realização concreta de um filme dá-se por meio do processo de montagem, que “consiste na disposição dos planos, sucessivamente, para que caracterizem cenas e sequências [...]”; assim, “[...] criará movimento, criará ritmo e criará idéias”(p.38-39). Ou seja, há três tipos de montagens, a rítmica, responsável pelo ritmo – entendido como a relação entre a duração de cada plano e o interesse que ele demanda –, a ideológica, responsável pelas relações analógicas suscitadas nos planos, nas cenas e nas sequências, e a narrativa, responsável por propriamente contar a “estória”.

O ponto literalmente central para entender a mudança no andamento discursivo de “Carade-Bronze” é justamente a montagem rítmica – que “se caracteriza [...] pela combinação de planos aproximados, médios e de conjunto, os quais determinarão o andamento do filme”(p.41) –, uma vez que o roteiro técnico que entremeia a narrativa apresenta detalhamento de planos, e, conseqüentemente, imprime um novo ritmo ao texto, por meio da sequência (encadeamento de planos) nele simulada.

Ainda conforme o crítico, os planos, imagens definidas pelo distanciamento do campo fílmico com relação ao fora do campo e unidade mínima de sentido do filme, constituem uma cena, conjunto de planos unificados pelo espaço, que, por sua vez, constituem uma sequência, conjunto de cenas unificadas pela ação.

A sequência em questão é formada por três cenas, cada uma das quais composta de um número variado de planos, fato que imprime ao texto ritmos diferenciados, tanto em relação a seu próprio andamento, quanto ao andamento da primeira e da segunda metades da narrativa, assim bipartida exatamente pela presença do roteiro, como já dito.

A primeira cena tem como espaço uma das cobertas (rancho vazado que serve de abrigo aos vaqueiros quando de intempéries ou nas refeições) dos currais de ajunta da fazenda, local onde transcorre quase toda a narrativa, já que nele os vaqueiros conversam sobre a volta de Grivo e sobre o que ele teria ido buscar a mando do patrão, enquanto abrigam-se da chuva ou se alimentam.

Essa cena compõe-se de três planos; o primeiro, um plano geral, no qual tanto a entrada dos vaqueiros que, antes do roteiro, chegam para ajudar na apartação de outra boiada, quanto os cumprimentos entre eles e os que ali já estavam, apresentam-se como imagem, na coluna da esquerda; além dela, na coluna da direita, há a indicação da sugestão estético-sonora:

ROTEIRO

<i>Interior – Na coberta – Alta manhã</i>	<i>Quadros de filmagem:</i>
	<i>Quadros de montagem:</i>
	<i>Metragem:</i>
	<i>Minutagem:</i>
<i>1. G.P.G. Int.Coberta.</i>	
Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações <i>ad libitum</i> , os chegados despindo suas croças – bem trançadas, trespassadas adiante e reforçadas por um cabeção ou “sobrepeliz” sobre os ombros, também de palha de buriti.....	<i>Som:</i> O violeiro estará tocando uma mazurca.
Linhô Ti entra no palco, de costas	<i>Som:</i> O fim da mazurca.
Linhô Ti saúda os vaqueiros recém-vindos.....	<i>Som:</i> Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mal das tempestades.)
	(ROSA, 2001, p.130)

No segundo plano, médio do tipo americano, focaliza-se o vaqueiro Mainarte apontando para outro espaço da fazenda, a varanda, no qual o violeiro fica e de onde canta suas canções:

2.P.A. Int. Coberta.

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 pra cantar cantigas de olêolá, uma cantiga de se fechar os olhos...(p.130-131)

Ainda neste plano, há um movimento de câmera, uma panorâmica horizontal, que vai do curral de ajunta, passa pelo terreiro, pela casa e pela escada, até chegar justamente à varanda, local apontado anteriormente por Mainarte, percorrendo, assim, o ambiente de modo a simular a visão do personagem:

Em P.E.M. da câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda. (p.31)

E, finalmente, o terceiro plano, um plano geral, mostra novamente a coberta, onde o personagem Moimeichêgo entrega um chapéu ao vaqueiro Zazo e menciona uma canção:

3. G.P.G. Na coberta.

Moimeichêgo restitui ao vaqueiro Zazo seu chapéu-de-couro – que o vaqueiro Zazo, de cócoras, continua a untar por fora com sebo de boi, para o impermeabilizar contra a chuva.

Moimeichêgo se levanta.....*Moimeichêgo:* uma canção dada às águas...(p.131)

A segunda cena, que tem a varanda como unidade, compõe-se por um único grande plano, no qual se apresenta o cantador com sua viola, iniciando mais uma canção que, diferentemente das outras apresentadas durante a narrativa, é longa. Cabe notar que a nomenclatura utilizada para tal cena, G.P.G., possivelmente caracteriza uma superposição do plano geral (P.G. – plano de grande conjunto ou plano geral) e do grande plano (G.P. - *close Up*), feita por Rosa, já que é

possível ver alguns detalhes, tais como os enfeites, os desenhos da rede e o temperar da viola, focalização típica do G.P:

4.G.P.G. Na varanda.

O cantador, empunhando a viola,
levanta-se, de sua rede de embira
de Carinhanha – desenhada com
surubins e outros peixes do São
Francisco, e caboclos-d'água, e
enfeitada absurdamente. Caminha
para o parapeito, espia, escuta.....*Som:* A pocema de touros de
guerra.

O Cantador, de pé, tempera a viola e.....*O Cantador:* canta:

- *Vaqueiro, não me pergunte*

se é aqui que eu quero bem...

Minha mãe já me dizia:

quem ama destinos tem...[...] (p.131-132)

A terceira cena apresenta um plano de conjunto como primeiro plano (ainda que tal indicação não apareça), cuja ambientação dá-se no interior de outra coberta, na qual os vaqueiros se reúnem para almoçar. Durante a refeição, continuam a falar sobre a viagem do Grivo:

*Noutra coberta, na linha do oitão
direito da Casa. Os caldeirões com
a couve e torresmos, a carne-seca,
o angú que fumeja e o feijão que
borbulha. Colomira e Iàs-Flôres tra-
zem numa gamela os pratos-fundos
de estanho. Massacongo carrega o
saco de farinha-de-mandioca. O
vaqueiro Sãos pega um punhado
de farinha e come, de arremesso. (p.133)*

Em seguida, há uma sucessão de cinco planos médios, do tipo americano, na coluna da esquerda e, na da direita, os cinco diálogos correspondentes, que focalizam as empregadas da fazenda, Colomira e Iàs-Flôres, sendo interrogadas por alguns dos vaqueiros, Zeguilha, Sãos, Pedro Franciano e Parão, sobre o suposto casamento de Grivo:

O vaqueiro Zeguilha (a Colomira).....	<i>O vaqueiro Zeguilha:</i> Coló, qu' é de o Grivo?
Colomira, um a um, vai enchendo os pratos de feijão.....	<i>Colomira:</i> O Grivo não sai de lá, com o Patrão. Está comendo de aposentos...
O vaqueiro Parão assedia Iàs-Flôres, que vem com a garrafa de pimenta. O vaqueiro Sãos, já servido, caça lugar pra se agachar.....	<i>O vaqueiro Sãos (comendo, a boca cheia):</i> Diz' que ele se casou-se?
Iàs-Flôres destapa a garrafa de pimenta. Sacode a cabeça, encarando os vaqueiros, decidida.....	<i>Iàs-Flôres:</i> Bem feito! Casou, tem muher, agora. Vocês viagem esse rio Urucúia pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando...
O vaqueiro Pedro Franciano ergue o garfo.....	<i>O vaqueiro Pedro Franciano:</i> Ué, então ele trouxe a Mãe-d' Água?!...(p.133-134)

Um grande plano (*Close Up*), em panorâmica horizontal, no qual todos riem da brincadeira de Pedro Franciano e continuam a refeição, encerra a cena:

Grande Plano. Todos riem. Todos comem.....*Som:* Música-de-fundo – viola. (p.134)

Tais cenas formam uma sequência, como anteriormente dito, considerada medial por apresentar um desenvolvimento da ação narrativa. Esta ação vai desde o fim dos trabalhos da manhã, passa pelas canções do Cantador, atinge o almoço dos vaqueiros todos, do Urubuquaquí e de fora, e tem como núcleo a tentativa, por parte dos próprios personagens, de desvendamento do

mistério em torno da viagem de Grivo. Ainda que saibam que se tratou de uma busca, ignoram o objeto buscado e o porquê da expedição.

No momento em que o roteiro é finalizado, há uma indicação de pontuação, uma ligação lenta, própria à mudança de sequência, a fusão, cuja característica é a sobreposição das imagens. Ou seja, a imagem subsequente surge da antecedente, o que sugere a transição entre a sequência do roteiro e a sequência narrativa (a retomada da narração) e, principalmente, o caráter de montagem simulado por tal inserção fílmica no texto:

Fusão..... Lenta.....
 ▼▼▼ (p.134)

Anteposta ao roteiro, há uma atmosfera impessoal simulada pelo narrador em 3ª pessoa, cujo objetivo seria transmitir, com efeito de verdade, os feitos dos moradores do Urubuquaquá, para construir uma sensação de realidade. Após essa simulação, entra em cena o narrador em 1ª pessoa, responsável por problematizar tal realidade, ao instaurar uma ambientação enigmática relacionada às questões de verossimilhança e da própria obra enquanto produção artística.

Postposta a ele, há uma longa digressão textual, de quatro páginas e meia, cujo ponto de partida é uma reflexão tanto sobre a própria narração, o modo como a “estória” vinha sendo apresentada até então, e a narrativa, a “estória” em si e seus enigmas (a viagem-busca de Grivo e as motivações do Velho), quanto sobre a edificação do texto, a potencialidade poética da linguagem que o compõe. Código este que resulta da mescla de outras linguagens, processo gerador dos sentidos primordiais da linguagem artística, por meio da experimentação:

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 não

vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? [...] Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? [...] 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 para seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. (p.135)

[...] 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. [...] (p. 137)

[...] Quem conheceu de perto Segisberto Jéia? [...] Sem a existência dele — o *Cara-de-Bronze* — teria sido possível algum dia a ida de Grivo, para buscar a moça? (p.137-138)

Assim, ao desvelar a organização do labor artístico, o roteiro técnico, intercalado entre as duas visadas narrativas, figura na arte literária como procedimento mobilizador de um adensamento textual, capaz de aprofundar e prolongar a percepção da própria narração e de suas significações latentes, estabelecendo-se como etapa do processo de construção artística, tal qual o é no cinema, uma vez que “o roteiro faz parte [...] da arte cinematográfica, isto é, constitui uma das fases da promoção anafórica” (SILVA, p.19) da obra de arte em si.

Esse simulacro da ficcionalização artística cifra-se na obra também por meio dessa inter-relação da linguagem literária com a cinematográfica, relação responsável por apontar as duas, enquanto linguagens artísticas que são, como exercícios estéticos propiciadores de significação e, por isso mesmo, produções que, ao se embasarem na busca, no ir em busca do novo, promovem novos olhares, perspectivas, codificações, enfim, novas “soluções”.

Por simularem uma realidade, ou verdade, cada qual, com recursos característicos (a impressão de realidade do cinema e a debreagem/embreagem literárias), as duas linguagens acabam por relativizar tal questão, ao apontarem para a impossibilidade de uma total objetividade, já que tanto o tecido “ficcional-literário” quanto o “ficcional-imagético” constroem

uma sensação, um efeito, apenas, de realidade. Tal reflexão crítica enfatiza a mudança de olhar, ou de perspectiva, como possibilidade de “verdades”, uma vez que para cada ponto de vista há uma realidade cabível e cujo status de unicidade pode sempre sofrer mudanças.

Dessa maneira, a realidade e a verdade absolutas são relativizadas, pois simuladas como objetividades parciais ou próprias das matérias artísticas que as fabricam. Afinal, tanto o narrador quanto o diretor, ainda que imparciais, carregam concepções únicas, desenraizáveis sob determinados aspectos, e mutáveis sob outros.

Ou seja, o foco narrativo e o olho de câmera, enquanto escolhas entre tantas possíveis, ao se inter-relacionarem, desvelam a imparcialidade como processo frágil e quase utópico, ainda que, muitas vezes, considerado substrato fundamental da ficção; consideração esta, minimamente, paradoxal, já que ficção equivale à invenção, a contar histórias reais ou imaginárias, a partir de um ângulo particular de visão, e não a partir da “verdade”. E, aqui no texto rosiano, a ficção constitui-se a partir de variados pontos de vista, como os delineados acima, o que marca a relativização e a reflexão como procedimentos de edificação da obra.

Além disso, tal mudança de perspectiva, ao promover esse adensamento textual, conforme dito, gera ritmos distintos no interior da própria narrativa, já que “[...] a sucessão de planos permite ao diretor estabelecer o ritmo imagético, quando acentua, por exemplo, a intervalos regulares, a repetição de um tipo de plano”(SILVA, p.30). Tal oscilação rítmica, instaurada pelo uso de planos na apresentação da “estória”, acaba por engendrar uma relação rítmico-analógica com os ritmos típicos do gênero dramático, na primeira metade textual, e do gênero lírico, na segunda metade, e ainda épico, em alguns momentos, uma vez que o narrador vale-se desse procedimento visual ao longo do texto.

Assim, estabelece-se uma analogia entre o ritmo imagético e o ritmo textual, que ora é dramático, ora épico, ora lírico. Quando a narrativa transcorre com o auxílio dos planos médios,

próprios do diálogo, dá-se o ritmo dramático – como em todos os trechos dialógicos citados ao longo deste trabalho; assim como se estrutura um ritmo épico quando do uso dos planos de grande conjunto – como no primeiro parágrafo do texto, nas páginas 107-108, citado logo abaixo; e, ainda, instaura-se um ritmo lírico a partir dos planos aproximados – como no segundo parágrafo que sucede o roteiro, na página 135, citado acima.

A primeira metade textual, por meio da própria estrutura dialógica da narrativa, plasma o ritmo da encenação dramática. Tal estruturação, análoga à do teatro, imprime à obra uma variação rítmica mais dinâmica e acelerada, cujo alicerce está justamente na atuação dos personagens, pois através de suas conversas desvendam-se o enredo, o tempo, o espaço e os próprios personagens.

Entretanto, a partir da segunda metade, por meio dos procedimentos de digressão e subjetivação do foco narrativo, uma nova variação rítmica instaura-se na narrativa, mais desacelerada, quase em suspensão temporal, e inerte do prisma da ação, mas bastante profusa em relação ao pensamento. Assim, plasma-se no texto um arranjo tipicamente lírico, o da reflexão subjetiva.

Tais matizes rítmicos, ao se instaurarem pela mediação de procedimentos típicos de outra linguagem artística, o roteiro fílmico e a estruturação em planos, estabelecem uma espécie de montagem rítmica análoga à do cinema. Tal composição narrativa, juntamente ao plano sequência apresentado no roteiro, engendra, então, o primeiro nível de intersecção da linguagem cinematográfica na obra rosiana em questão, o da performatização do planejamento da estrutura narrativa em conjunto com a montagem rítmica.

A segunda perspectiva, a da “descrição imagética”, é traçada em “Cara-de-Bronze” a partir da instauração do olho de câmera como agenciador da descrição dos ambientes externo e interno da fazenda. A narrativa é iniciada com uma descrição imagética do entorno geográfico da

fazenda Urubuquaquá, propriedade de Cara-de-Bronze, por intermédio de uma cena composta de um plano geral, de caracterização épica, em panorâmica horizontal (com *carro* para frente e para trás), de angulação tanto frontal, quanto oblíqua *plongée* (*câmera alta*) e *contre-plongée* (*câmera baixa*).

Essa cena apresenta o contraste entre as paisagens de secura e fartura que caracterizam o fora e o dentro do latifúndio, oposição esta plasmada, também, na própria linguagem, que ora é seca, composta de segmentos nominais, responsáveis por uma focalização direta das imagens, sem o suporte discursivo dos verbos, e ora é abundante, composta de descrições a partir de segmentos verbais, focalizadores dos detalhes dessas imagens:

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o *agreste* – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvais das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. Pelo andado do chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo – o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo numa distanciação – e o céu uma poeira azul e papagaios no vôo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento. (p.107-108)

Em seguida, um plano geral, também em panorâmica horizontal – com *carro* para frente e para trás –, de angulação tanto frontal quanto oblíqua *plongée* (*câmera alta*) e *contre-plongée* (*câmera baixa*), uma segunda cena mostra a fazenda propriamente dita e a casa de Cara-de-Bronze. Como uma espécie de micro-plano em relação ao macro-plano apresentado na primeira

cena, esta cria uma articulação imagética e discursiva, por meio de uma pontuação textual que encena a pontuação fílmica, que plasma a movimentação visual e mental do leitor/espectador:

No Urubuquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita. A casa – avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões – se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo 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 Urubuquaquá. A Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava o “Cara-de-Bronze”. (p.108)

Logo após, uma terceira cena, composta de um plano geral em panorâmica horizontal e angulação frontal, apresenta tanto os personagens em um dos espaços externos da casa, os currais de ajunta, quanto o tempo em que se dá a trama. Finalmente, dá-se início ao desenvolvimento do enredo, a partir da atuação dos vaqueiros:

Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair. O môo de bois. Dos currais-de-ajunta – quadrângulos, quadrados, 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 esturdiamente. Uns vestiam suas coroças ou palhoças – as capas rodadas, de palha de buriti, vindas até aos 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. Experimentava:
(p.108-109)

As três cenas formam um outro plano sequência, responsável por apresentar e situar a “estória” em relação ao tempo, ao espaço, aos personagens e ao seu motivo deflagrador. Ou seja, trata-se de um plano que constrói o início da narrativa literária como um início típico da narrativa fílmica. Mobiliza, para tanto, primeiramente a função descritiva do movimento de câmera, ao apresentar imageticamente os Gerais, o Urubuquaquá e os moradores da fazenda, e,

posteriormente, a função épica típica dos planos gerais, o que enfatiza certo traço épico da narrativa.

Um pouco mais adiante, há uma outra cena que apresenta a apartação do gado, composta por dois planos: o primeiro, um plano geral, em panorâmica horizontal, de angulação frontal, mostra a chegada de uma boiada nos currais; o segundo, um plano aproximado (primeiro plano) de mesma angulação e panorâmica, enquadra os bois, mais especificamente, suas caras já bastante machucadas pelo processo de separação:

Peneirava a bruega, finazinha. No descarte, no lanço do curral-de-aparta, os bois não entendiam que não devessem seguir juntos, prensavam-se avante – o retupro, moçoçoca – ferindo-se no crú dos ferros, nas choupas das varas, ou enrolando-se num remoinho, metade em reviravinha, metade no mapoame da revolta. Praguejos. Catatraz de porretada no encaixe do chifre, e chuçada de tope, arriba-à-barba. [P.G.]

Defecavam mole, na fúria; cada um, com o espancar-se de cauda, todo se breava. Jogavam trampa, lama, pedaços de baba. Sangue, que escorre até ao pé da rês – fio grosso e fios finos. Outros levantavam os queixos, já inflamados, largo inchaço, ou guardavam suas caras em véus de sangue, cortinas carnis, máscaras – coagulado ou a escorrer, sangue fresco e sangue seco – placas, que os cegavam. Encostavam-se as cabeças, se uniam mais, num amparo necessitado. [P.P.] (p.111)

Depois de um desenrolar dialógico longo da narrativa, há outra cena, composta por um plano geral, em *panorâmica oblíqua*, de angulação oblíqua *plongée (câmera alta)*, responsável por mostrar a vinda de mais uma boiada até a fazenda:

A outra boiada vem.

Sai-se de um vão, sopé de morros, se desenrola, a longo, se escoa, movendo escamas, ondulando de novo em voltas.

Seus vaqueiros ladeiam-na.

– *Hu-hu-huu...* – à testa, o guia recomeça a dar ao berrante.

Só os montes se algoçoam, além, do ruço da chuva. (p.128)

Em seguida, mais uma cena, já dentro do curral, formada por um plano aproximado (primeiro plano), enquadrando os animais, dentro do qual uma panorâmica horizontal mostra os demais bois, e outro plano aproximado (primeiro plano) que focaliza um bezerro, todos de angulação frontal:

No curral, um touro urra – o urro de rival a faro, querendo amedrontar. Se escuta também uma tosse de vaca. [P.P.]

Demais do que tanto se sente quando se adivinha: um zunzum sob o silêncio, de tantos bichos em próximo, um aperto, uma presença e peso [...]. [panorâmica]

[...] Dentre os rejeitados, há um bezerro que se coça com os dentes. Os outros apenas se lambem. [P.P.] (p.128)

Outra sequência, composta por três cenas, cada qual formada por um ou dois planos - plano geral, dois planos aproximados de detalhe, e outro plano geral, de angulação frontal – mostra, respectivamente, a fazenda, um dos vaqueiros no curral com os animais e a fazenda novamente:

Molhou-se muito o dia. [P.G.]

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. [P.D.]

Chuvisca, com rumorejo de fritura.

Sôam sempre os berrantes, seu *uuu* trestreme. [P.G.] (p.129)

Uma última sequência aparece logo após o roteiro fílmico, antes de ocorrer a mudança da perspectiva narrativa e do ritmo textual, como uma espécie de sequência complementar ao roteiro, composta por dois planos gerais, um primeiro de angulação vertical supina (olhar de baixo para cima) e um segundo de angulação frontal; e, ainda, um plano aproximado (primeiro plano) de angulação oblíqua *plongée*:

Sobre o momento, concertara de estiar, se desabracava a chuva: mesmo o sol se mostrava. Só que se ouvia ainda, em espaçoso, a ribombância de um trovão, derrubado nos restos de chuvosidade. O mais, um escôo geral, para o esvazio [...]. [P.G.]

[...] Os verdes vindo à face da luz, na beirada de cada folha a queda de uma gota; e outras gotas rolando, descendo por toda frincha, para ir formar o filifo de últimas enxurradas e goteiras [...]. [P.P.]

[...] Dentro dos currais, metade dos vaqueiros lutam com o gado, apartando. Enquanto que, na coberta, sua vez os outros esperam. Assim, o dia do Urubuquaquá se desce, no oblongo. [P.G.] (p.135)

Dessa maneira, arquiteta-se uma estrutura narrativa contígua à fílmica em determinados momentos em que a narratividade literária identifica-se com a narratividade cinematográfica por meio da simulação justamente de “cenas” fílmicas. Essas cenas podem assim ser interpretadas por se configurarem de modo visual, ou seja, como planos cujos movimento e angulação próprios engendram outras significações fundamentais a esse texto em busca do poético (ou estético), uma vez que deflagram no leitor um pensamento por imagem, tal qual o forjado pela poesia.

Segundo SILVA (2009), é possível perceber “[...] que a imagem fílmica é conformada, é moldada, é composta, é plástica. Esta ductilidade da imagem fílmica [...] aumenta com a representação do movimento, constituindo-se, pois, de uma série de componentes estruturais co-ocorrentes [...]”(p.27). E, dentre estes componentes, o plano, o movimento de câmera, a angulação e o enquadramento atuam como os fundamentais para a concretização de tal percepção.

É o que a composição textual sugere: o narrador-diretor de “Cara-de-Bronze”, em diversos instantes, apresenta sua história a partir de uma movimentação discursiva “plástica”, ou seja, vale-se desses elementos visuais plásticos, responsáveis pela ductilidade fílmica, para compor uma “ductilidade textual”. Tal procedimento experimental acaba por instaurar um “duplo

estético” na obra: um desdobramento fílmico no corpo narrativo, que não o redundava, mas, antes, o adensa, ao figurar como enigma cujo deciframento se faz fundamental na compreensão e fruição da narrativa. A partir de tal processo composicional, a descrição imagética e a plasticidade fílmica reforçam a experimentação intercódigos com a linguagem cinematográfica.

Buscar é uma constante humana, sem a qual não é possível sequer reconhecer-se, quanto mais identificar-se como parte integrante de um todo. É somente por meio dessa identificação, possível graças ao reconhecimento, que se compreende o todo e o aceita como parte. Fazer parte de uma sociedade requer, portanto, uma integração possibilitada pela identificação cultural: insere-se numa cultura quem nela se reconhece. A partir desse processo, um novo caminho é aberto, o da renovação cultural – atualização e criação de novas significações pertinentes a cada grupo cultural específico.

Tal busca instaura-se como condição fundante da transformação de todas as instâncias características do humano, uma vez que, ao se empreendê-la, renovam-se perspectivas, objetivos e o próprio plano cultural. Enquanto produto cultural humano, a arte não pode desvincular-se da busca, motivada por inquietações capazes de reinventar e reconstruir a identificação do homem enquanto tal e enquanto responsável pelo fazer artístico.

Um desses fazeres é a literatura, como já se sabe, ritual de metamorfose do signo em palavra poética, possibilitado pela desautomatização e pelo estranhamento, tomados como procedimentos fundamentais à criação de significação estética. Essa transcrição sígnica da linguagem é também realizada por intermédio da busca do novo, processo de reconfiguração do velho, “massa amorfa” que, mesclada às novas implicações semânticas, renasce como amálgama esteticamente agenciadora de sentidos possíveis da linguagem.

Partindo de uma busca identitária, tanto nos planos ficcionais, quanto no temático e discursivo, “Cara-de-Bronze” acaba por evidenciar um outro plano subjacente em seu corpo

narrativo, o metaficcional, ao instaurar uma dupla reflexão, uma sobre o discurso ficcional e outra sobre a articulação estética, capaz de trilhar um percurso de redimensionamento de sua própria instância fundante, a experimentação artística. Dessa maneira, encena uma metáfora do fazer artístico.

Tal simulação, que se codifica por meio de um ciframento enigmático-poético do exercício estético-cultural de autoperscrutamento, metaforiza todo o trajeto do procedimento artístico e acaba por evidenciar a linguagem estética como objetivo em si mesma. Ou melhor, a busca rumo à gênese da mensagem ficcional faz aflorar a história da história, colocando em cena as tensões literatura e língua, literatura e cultura, literatura e literatura e literatura e arte: ao coreografá-las, a obra rosiana simula artisticamente seu engendramento enquanto tal, o que aponta para a empreitada humana de renovação e recriação, seja de si mesma ou de seus exercícios culturais, os quais, por muitas vezes, acabam redimensionando seu próprio criador.

Uma vez que “Cara-de-Bronze” faz do processo de experimentação – a busca – o fulcro de sua construção enquanto criação estética, ao estabelecer intrarrelações em seu código e inter-relações com outros códigos artísticos, acaba por instaurar, de modo mais marcado, icônico, e, conseqüentemente, perceptível, a poesia enquanto efeito significante, tanto como fundamento basilar da arte, quanto como olhar essencial em direção à vida.

Além de variados gêneros, estilos, modos de enredo e vozes, a inserção da linguagem cinematográfica presentifica-se para desvelar o texto enquanto multiplicidade de textos, de linguagens, assim como o é a palavra poética – multiplicidade de significações, de possibilidades. Por isso, seu trajeto perfaz as trilhas das palavras-sozinhas rumo às palavras-signos que, assim, chegam à poesia, elemento sagrado buscado pela obra artística e encontrado por intermédio da busca do próprio processo criativo – a experimentação.

Para mostrar que o processo criativo, já em sua gênese, é experimental, pois estabelecido pela busca, e delinear a experimentação como procedimento capaz de mobilizar a linguagem em todas as suas potencialidades, tornando-a, assim, transcendente, é que, portanto, a linguagem cinematográfica figura neste bailado rosiano. Transcendência esta que se dá somente a partir do estabelecimento de todas as inter e intrarrelações discursivas possíveis – tal seu efeito estético: experimentação e fruição justamente do estético (poético):

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

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.

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

Cicica: Dislas! Remondiolas... (p.173)

ARTE-PERCEPÇÃO

Porque em todas as circunstâncias da vida real,
não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o
homem exterior, que geme, se lamenta, e
desempenha todos os papéis neste teatro de palcos
múltiplos, que é a Terra inteira.

Plotino (*Corpo de baile*)

Na constituição programática do movimento modernista nacional, dois suportes alicerçam as poéticas artísticas: a tradição e a inovação (invenção) que, em conjunção, engendram um novo tipo de arte, agora marcadamente brasileira. Contrastes, de todos os tipos, sejam sócio-econômicos ou sócio-culturais, passam a ser observados como formadores essenciais da cultura nativa e, por isso mesmo, fundamentais na construção de manifestações estéticas mais centradas nas singularidades nacionais.

Tal movimentação intelectual, iniciada em inícios do século XX, fortemente influenciada pelas vanguardas europeias, chega à sua terceira etapa com o despontar de uma assinatura, João Guimarães Rosa, cujas características marcantes de reinvenção e inovação narrativo-discursiva e revitalização das raízes culturais coadunam-se e tomam essa posição moderna de busca do transcendente, do “novo”, ou seja, o conhecimento enquanto fruto de invenção e realização por intermédio do “velho” – a tradição artístico-cultural.

Rosa faz parte do grupo de autores brasileiros chamado “geração de 45”, a terceira geração do movimento modernista do Brasil, fase esta em que se realiza um adensamento da busca de uma linguagem própria, característica e original de cada individualidade artística. Mas que, ao mesmo tempo, procura dar contorno a um modo de escrever baseado na reflexão acerca do próprio ato de criar, pois “[...] Rosa [juntamente com Clarice Lispector], será o marco de uma

enorme ruptura com a forma de representar a realidade utilizada até então [...]” (ROSEMBAUM, 2002, p.20).

Neste sentido, sua poética realiza um questionamento do mundo, do homem e da linguagem sob o prisma da efetivação do Ser, mediado por uma reflexão que parte da simulação da linguagem essencial. Sua arte carrega em si a libertação, pois restabelece a identidade entre os objetos e seus respectivos nomes, unificando-os, de modo sensível, à sua essência. Assim, performatiza o verbo que se quer divino.

Nas palavras de Benedito Nunes (1969), “[...] Guimarães Rosa [...] apresenta um estilo de acréscimo: palavras novas, riqueza semântica, exploração dos veios arcaicos da língua, invenção de modalidades sintáticas, etc.” (p.138) e, dessa forma, “[...] alcança a transcendência através da afirmação do mundo, com todas as suas pompas, com todas as suas contradições, religiosas, metafísicas e éticas” (p.138).

“Cara-de-Bronze” é classificada por Rosa, em *Corpo de baile*, juntamente às outras narrativas da obra, de “poema”, no primeiro índice, e de “conto” e “parábase”, no segundo, singularidades que indiciam a agudeza da reflexão articulada sobre a multiplicidade de sentidos da linguagem artística, uma vez que, a depender do olhar, variados enigmas são suscitados. Sobre essa relativização de conceitos, tidos como definidos, Paulo Rónai, em artigo publicado quando do lançamento do livro e inserido na edição comemorativa dos 50 anos da 1ª edição de *Corpo de baile*, no volume intitulado *Sobre a obra*, comenta que

[...] serão poemas, enquanto todas [as narrativas] trazem significações subjacentes. A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico: ao subordinar os primeiros ao título de ‘parábase’, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isto posto, ainda será mister decifrar essa mensagem (2006, p.21).

Tal mensagem pode ser decifrada a partir da essência da poesia, cuja reflexão remete ao princípio de auto-suficiência da linguagem poética, pois, assim como “[...] o poema [...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente, e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e recria” (PAZ, 1976, p. 12-13), a narrativa em questão também se engendra dessa maneira. A partir de tal funcionamento estético é possível ler a obra como poema ou, no mínimo, narrativa poética.

Compreendida assim, “Cara-de-Bronze”, ainda que menor em extensão e aparentemente mais simples, fulgura como narrativa experimentalmente cifrada acerca de um enigma, a poesia, e seus diversos aspectos, tais como o sagrado, o mágico e a criação poética. Assim, ainda segundo Paulo Rónai, “[...] o menor e o mais difícil dos três ‘contos’, em que se multiplicam as armadilhas, e os contornos de uma história são apenas esboçados [...]” (2006, p.26), movimenta a língua, a cultura, a tradição literária, a própria literatura e a arte, de maneira a enfatizar tais códigos como coreógrafos das “palavras-signos-bailarinos”, que dançam harmoniosamente e, dessa maneira, estabelecem-se como um “corpo de baile” capaz de mobilizar toda a transcendência estética latente da linguagem. Ao explorar o conteúdo em diálogo com a forma, evidencia o substrato poético da narrativa.

Tal “palco” poético sobrepõe uma narrativa primitiva, de substrato medieval, a tradição da novela de cavalaria, a uma outra narrativa, moderna, de substrato experimental, a inovação da inter-relação de discursos artísticos. Reorganiza, dessa maneira, pólos aparentemente paralelos, de modo a torná-los complementares e intrínsecos ao fazer artístico. Essa mobilização do eixo literatura *versus* literatura dá-se justamente por meio da articulação do arcaico com o experimental, cujo resultado é a ficção da ficção: a narrativa tradicional da busca do sagrado transcodificada em narrativa moderna da busca do fazer artístico.

Dessa maneira, a obra trava uma reflexão sobre a identidade de sua linguagem, suscitada pela própria linguagem, e propõe um vasculhamento das características que a definem, realizando uma busca daquilo que a singulariza: engendramento do poético, em variados níveis, por intermédio da revitalização da identidade entre nome e objeto.

A respeito desse processo gerador da instância poética, a partir de uma relação íntegra entre o nome e o objeto por ele representado, cabem as considerações de Octavio Paz, que buscou pensar a origem da poesia na proximidade entre natureza e signo, própria do estágio primitivo do homem. A partir de uma larga discussão sobre a linguagem em geral, o crítico aponta para o fato de a relação ontológica inicial entre o homem e a linguagem e sua posterior disjunção estabelecer a distinção entre ela e a ciência:

La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. [...] Pero, al cabo de los siglos, los hombres advertieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo. Las ciencias del lenguaje conquistaron su autonomía apenas cesó la creencia en la identidad entre el objeto y su signo. (*El arco y la lira*, 1972, p.29)

Porém, até mesmo a arbitrariedade da representação e das ciências é questionada em “Cara-de-Bronze”, quando colocadas, em forma de nota de rodapé, algumas conversas entre os vaqueiros, ricas no aspecto da oralidade, tais como as do trecho abaixo. Além de cantigas típicas do sertão do Gerais (p.159) e de referências tanto a textos clássicos ocidentais, como *A divina comédia* (p.162) e *Fausto* (p.170), quanto a discursos religiosos orientais, como os *Upanixades* indianos (p.171).

“[...] ‘Ô, jpilado, ô, ô...’ [...] ‘O boi amarel’, o boi amarél...’ ‘– Ôxe, nossenhora!’ [...]–‘ Ué, quer me espremer aqui, uai!’”(p.110); muitas

nomenclaturas dadas à vegetação e aos animais da caatinga, “– *E os capins, os capins bonitos, que os boizinhos e os cavalos pastam?* – Sempre-verde, aristides, luziola, maquine, zabelê, dandá, [...] mimoso-de-cacho, [...] cocorobó, [...] cirií, a-tã, [...] bosta-de-rola [...]” (p.153-54).

Tais notas, além de trazerem uma nomeação baseada tanto na oralidade, quanto na quase identificação visual e sonora dos objetos e seus respectivos nomes, salienta a problemática das definições estanques e estéreis, e, ainda, das fronteiras dos gêneros discursivos, já que nota de rodapé é um tipo de texto explicativo, cujo objetivo é complementar as informações do contexto em que se insere. Ou seja, é um meta-texto, comum ao discurso científico, mas que é inserido na ficção como forma de expansão discursiva, pois não traz explicações e sim ampliações de sentido, em determinados momentos, e relações metonímicas em outros.

O primeiro grupo de notas, ao introduzir na narrativa outros textos, tais como cantigas populares do sertão (p.159), trechos tanto de *A divina comédia* (p.162), quanto de *Fausto* (p.170) e dos *Upanixades* indianos (p.171), estabelece relações de intertextualidade responsáveis por criar espécies de episódios, ou mini-contos, que são aderidos ou não à trama central, e geram outras significações referentes ao núcleo narrado, a depender do conhecimento de mundo do leitor. Já o segundo grupo, ao fazer referência ao próprio núcleo narrado em que se insere, estabelece *flashes* metonímicos que reconduzem ao enredo, acrescentando diálogos entre os vaqueiros, omitidos no corpo da obra, sobre o trabalho do dia (p.110-144-165-166) e falas de Grivo sobre a natureza, vegetação e animais, com que se deparou ao longo de sua viagem (p.149-150-151-152-153-154-156-157-158). Tais pistas sobre a trajetória, caso seguida, indicaria (especula-se) o caminho percorrido pelo personagem.

Ainda que em determinados contextos haja uma disjunção entre nome e objeto, a partir do resgate dessa relação por meio do signo estético, realiza-se a criação poética, ou estética, reintegrando, assim, o homem à primitividade da linguagem. Ainda conforme Paz,

[...] Palabras [...] sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en ‘otra cosa’. Ese cambio [...] no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser ‘otra cosa’ quiere decir ser la ‘misma cosa’: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son. (1972, p.22)

Tal primitividade aderida ao “mistério poético” também é objeto de reflexão de Julio Cortázar, em *Valise de cronópio* (1984), obra na qual o autor tenta entender o valor da experiência poética para o homem, na mesma direção crítica de Paz. Cortázar fala em “direção analógica do homem”, ao ver nesta relação entre o ser e o mundo uma tendência metafórica própria ao sujeito, que possibilita sua aproximação aos objetos, ainda que suprimida pelo predomínio da razão cartesiana.

Ora, não estaria esta dinâmica próxima da relação integral entre nome e objeto, característica da primitividade referida por Paz e trabalhada por Rosa em “Cara-de-Bronze”? Não é igualmente uma reflexão acerca da essência da linguagem poética que a narrativa oferece ao seu leitor? Cortázar aproxima poeta e ser primitivo, pelo fato de que ambos se utilizam de uma tendência analógica intencional, quando afirma que

[...] o poeta é um ‘primitivo’ na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem quanto ao fato de neles ser intencional a direção analógica, erigida em método e instrumento. Magia do primitivo e poesia do poeta são, como vamos ver, dois planos e duas finalidades de uma idêntica direção. (1984, p.88)

Apoiando-se sempre nessa relação, Cortázar faz uma distinção entre a representação sígnica da língua comum, atividade instituída por convenção, fenômeno intelectual, e a criação

poética, fenômeno sensível realizado por meio da percepção emocional, análoga à atividade mental do primitivo e, principalmente, do poeta. Em suas palavras:

Deve-se entender por esta forma de atividade mental entre os primitivos, não um fenômeno intelectual ou cognoscitivo puro, ou quase puro, mas um fenômeno mais complexo, no qual o que para nós é verdadeiramente ‘representação’ se acha ainda confundido com elementos de caráter emocional ou motor, colorido, marcado por eles, implicando, por conseguinte, uma outra atitude com relação aos objetos representados (BRUHL *apud* CORTAZAR, p.93-94).

Essa primitividade do homem e da linguagem é delineada ao longo da narrativa, como explorado no segundo e terceiro capítulos, de modo a salientá-la como condição fundante da poesia, buscada por Cara-de-Bronze como instrumento de renovação. Esse processo só é possível uma vez que homem e linguagem são um só: o primeiro organiza-se e, assim, existe mediado pela segunda que, por sua vez, instaura-se somente ao “servir” seu mediado. Homem e linguagem confundem-se e identificam-se a uma só vez, pois, retomando o pensamento de Paz,

[...] el hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras. [...] Así, en un extremo, la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que sólo puede expresarse con palabras [...] La palabra es el hombre mismo [...]. (1972, p.30)

A partir de um processo de nomeação, tal qual o da poesia, e de (re)identificação de tudo que o cerca, mediado por Grivo, o personagem central da história refaz-se. Ao escutar toda a “narração” de seu enviado, Cara-de-Bronze reencontra-se consigo mesmo, desentranhando sua origem histórica e existencial. Ou seja, renomeando os objetos, recompõe seu ser: “[...] Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem...” (ROSA, p. 170).

O fato de Grivo sair em viagem para buscar algo fundamental para seu patrão e, depois de dois anos, voltar “samente” com palavras contadas, com “viagem da viagem”, com narração, indicia a capacidade de mediação de conhecimento e de revelação próprias à linguagem poética, como é possível observar neste trecho: “[...] O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores... Acho que tão cedo ele não vai esbarrar de relatar...” (p.116). Desse modo, Grivo revela a seu patrão o *quem* das coisas, a poesia, a identidade, o infinito, uma vez que, segundo Paz,

[...] No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber [...] (p.30-31).

Não é exatamente o que Grivo traz de sua viagem-busca? O menino das palavras sozinhas, justamente por sua primitividade, ou percepção de tal condição, “[...] remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original [...]” (1972, p.41), assim como o poeta descrito por Paz, e promove a reunião de Cara-de-Bronze com sua origem, o que lhe apraz às vésperas, supostas, de sua morte.

Dessa perspectiva percebe-se que buscar o *quem* das coisas, ou a poesia, é buscar a essência do homem, de sua linguagem e de sua arte; e, ainda, da própria narrativa com relação ao seu ser, eixos mobilizadores e procedimentos estéticos. É a busca da linguagem pela linguagem, do “quem do texto”; metalinguagem, enfim, uma vez que, como alude Paz, “[...] la palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos [...]” (1972, p. 47).

Engendrada enquanto novela, cujo fulcro é a busca da poesia, como identidade fundamental, a obra alcança um resultado estético altamente eficaz, por intermédio de um ciframento enigmático do motivo viagem-busca, de sua raiz medieval; e, ainda, da

experimentação com a linguagem cinematográfica, entendidos como planos simbólicos e componentes estéticos. Desdobrados, nos vários níveis analisados, esses componentes permitem vislumbrar uma auto-problematização – questão tipicamente moderna – edificada na metamorfose do signo em signo poético, da língua em literatura, do discurso verbal em discurso artístico.

Desse modo, por meio de uma exploração dos veios arcaico e moderno da cultura, “Carade-Bronze” delinea uma reflexão metalinguística acerca do próprio fazer artístico. Ao transcriar a estrutura de busca do objeto sagrado (ou mágico) na busca da essência da arte, simula o exercício estético. Engendra o efeito característico da arte – a promoção anafórica de expedientes produtores de sentidos capazes de mobilizar a percepção do receptor –, o efeito poético.

Essa atividade anafórica, a arte, é metaficcionalizada nas diversas buscas sugeridas ao longo da obra e percebida por meio do enigma fundamental que norteia o drama vivido por Carade-Bronze: o restabelecimento de suas origens e a revitalização de sua percepção. Ou seja, a busca do *quem* das coisas, abstração do absoluto, valor arcaico entendido como identidade, totalidade, infinito, é o enigma perscrutado por intermédio da busca do “quem do texto”, abstração do relativo, valor moderno entendido como complexo de relações intra e interdiscursivas possíveis, pluralidade, percepção:

O vaqueiro Mainarte: Diverte com os sentimentos velhos, todos juntos. Vai rastreando... (p.115)

O vaqueiro Tadeu: Essas plenipotências...

O vaqueiro Doím: Boa mandatela! A gente aqui, no labóro, e ele passeando o mundo-será... (p.118)

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 Mainarte: Não senhor. É imaginamento 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 ouviu? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes... (p.123)

Contudo, ainda que analisadas variadas camadas textuais da obra, por se tratar de uma narrativa bastante complexa, cuja estrutura mobiliza eixos intra e intertextuais, além de outros, intra e interdiscursivos e intra e interssemióticos, há que perceber outras relações possíveis, suscitadas em sua arquitetura. Por isso, a partir da identificação dessa rede sensível de significações, é necessário investigar uma outra camada textual, a da poesia propriamente dita, cuja percepção, na realidade, motivou toda a pesquisa do presente estudo. Porém, por ser um nível discursivo passível de variadas subdivisões internas, essa poesia latente de “Cara-de-Bronze” passa a ser foco de um novo projeto.

Ao perceber um ritmo gerado pela articulação da linguagem poética, em todos os sentidos, tal estrutura mostrou-se como um novo desafio analítico pautado, agora, na busca do “quem do fenômeno lírico”. Lirismo este pensado como experimentação formal com a forma de expressão, a chamada transposição poética. Tal plano discursivo delineia-se de modo experimental, tripartido em três níveis complementares: a) no fono-semântico, por meio da transposição poética; b) no semântico-temporal, a partir de uma ambientação lírica; c) no nível semântico-lexical, mediado pelo uso da linguagem poética.

No primeiro, o fono-semântico, a transposição poética é perceptível ao longo da obra, pois há uma sobreposição do som, da percepção sensível, em relação ao enredo propriamente

dito. O segundo nível (semântico-temporal), o da ambientação lírica, por sua vez, também se estabelece na medida em que há uma diluição das marcas temporais que acaba por configurar digressões marcadas pela recordação.

Finalmente, no último dos três níveis do plano discursivo da forma de expressão, o semântico-lexical, articula-se uma manipulação léxica, cuja realização identifica-se com a da poesia, na medida em que, a partir de tal processo de construção, a narrativa promove uma “desreferencialização” (desautomatização) para “(re)referencializarem” (singularização) os signos que lhe são constitutivos. Essa poeticidade latente é perceptível ao longo da obra, ainda que em dosagem distinta. Toda essa experimentação discursiva com a forma de expressão, mediada pela síntese desses três níveis complementares – a transposição poética, o arranjo lírico e o engendramento da linguagem poética – funda a “liricidade” de “Cara-de-Bronze”.

Esse processo de incorporação do fenômeno lírico e de transposição poética a serem investigados, juntamente com a descoberta da reflexão metalinguística engendrada na narrativa, leva a um percurso de leitura do artístico como exercício da sensibilidade e do intelecto, do absoluto e do relativo, do uno e do múltiplo, da tradição e da inovação, do sagrado e do profano, da palavra e do silêncio, da poesia e da prosa. Oposições cuja conciliação engendra o poético, a arte-percepção, que rompe as fronteiras, tênues, entre gêneros, discursos, conceitos e semiosferas¹.

Dessa maneira, a poesia emerge como cerne da obra artística moderna, uma vez que,

[...] O caráter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma. Logo que se volta sobre os seus passos, à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e

¹ Segundo Iuri Lotman, semiosfera é um conjunto de semioses, ou melhor, um sistema de signos, um campo semiótico específico, dentro da cultura como um todo (*La semiosfera*, 1996).

correspondências do poema. Foi isto o que ocorreu com boa parte do romance contemporâneo [...] Neles a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia. (PAZ, 1976, p. 13-15)

A poesia, em sua estrutura constitutiva e rítmica, assim como o fenômeno lírico, figura como eixo mobilizador da reflexão acerca da própria linguagem estética da modernidade, o que gera obras híbridas, experimentais e, principalmente, líricas, pois “[...] modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo [...]” (PAZ, 1976, p.19).

Tal descrição não é exatamente a de “Cara-de-Bronze”, em sua estrutura fundamental, a da busca do novo por intermédio do velho, da poesia pela prosa, da percepção pelo intelecto, do “quem das coisas” pelo quem do texto? E assim também o é a nova busca que se inicia agora: a do quem do lírico nas artes:

O Cantador: canta:

*— Vaqueiro, não me pergunte
se é aqui que eu quero bem...
Minha mãe já me dizia:
quem ama destinos tem...*

*Boiada que veio de longe,
olerê-olerê, ô-le-rá...
Eê-ô-eh-ô-êêê...ê —
E-cou — ... — eê-uôôô...*

*A moça diz ao vaqueiro
Pra recontar a boiada:
A moça disse ao vaqueiro
— Reconta bem os seus bois...
E-ô-eeêêê...*

*A moça disse ao vaqueiro
— Boiada p’r’ adonde vai?
Alecrim da beira d’água
são os pastos do meu pai...*

O vaqueiro respondeu

*pondo a mão no coração.
Alecrim dos altos campos
pôs a mão no coração...*

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

*Ôi...
no rumo do seu destino...
Ôi...
Boi berrando, o chão sumindo...
Ôôôi...*

(ROSA, p.132-3)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI JR, D. O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos*, São Paulo, nº 40, nov., 1994.
- AUERBAH, E. *Mimesis*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- _____. *A imagem*. 5. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BARROS, D. L. P.de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____; FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Précis de sémiotique littéraire. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BIZARRI, E. Guimarães Rosa e Vico – notas sobre uma poética rosiana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov., 1972.
- BOOTH, W.C. *A Retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- CANNABRAVA, E. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, v. 1.
- CAVALCANTI, M. N. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, nº 41, p. 235-247, 1996.

- CHIKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. 2 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p.39-56.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, S. R. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.
- COVIZZI, L. M. et VERLANGIERI, I. V. Pequena bibliografia de João Guimarães Rosa. *Revista do instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, nº 41, p. 213-232, 1996.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Eduardo Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1957.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- ECO, U. *As formas do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- EIKHENBAUM, B. et al. Sobre a teoria da prosa. In:___ *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p.157-168.
- FLOCH, J. M. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. Trad. Analice Dutra Pilar. São Paulo: Centro de pesquisas sociosemióticas, 2001.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. M. Curioni e D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GONÇALVES, A. J. O legado de João Guimarães Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n.36, p.8-10, 1997-1998.
- GREIMÁS, A. J.; COURTÉS, J. *Diccionario de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al . São Paulo: Cultrix, 1992.
- HJELMSLEV, L. Expressão e conteúdo. In:___ *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 53-64.

- LOTMAN, I. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra: 1979.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: Enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARCHEZAN, L. G. O mito de Édipo em Cara-de-Bronze, de Guimarães Rosa. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 6, 1998. Seminário 86: *Intertextualidades em Guimarães Rosa*. Florianópolis: ABRALIC, 1998. CD-ROM.
- MEGALE, H. *A demanda do Santo Graal* (manuscrito do século XIII). Madrid: Editorial Prensa Española, 1968.
- MENÉNDEZ, P. *Orígenes de la novela*. Madrid: C. S. de I. Científicas, 1958. v 1.
- METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOTTA, S. V. Seqüência: A viagem do eterno retorno a uma paisagem mítica. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 39, p. 65-82, 1999.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1993.
- NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1999.
- _____. *Os problemas da estética*. 3. ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PARMÊNIDES. *Da natureza*. Trad. José Trindade Santos. São Paulo: Loyola, 2002.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 1972.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- RIQUER, M. de. *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*. São Paulo: T. A. Queiroz: EDUSP, 1988.
- RONÁI, P. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p.19-27.
- ROSA, J. G. Campo Geral. In:___*Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *João Guimarães Rosa: Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto cultural ítalo-brasileiro, 1981.
- _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, V. G. *Relembraimentos: Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ROSEMBAUM, Y. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos*. São Paulo: Arte e ciência editora, 2006.
- _____. A Mídia na Ficção: do Romantismo até *O Mez da Grippe*. In:___ *Experimentalismo e Multimídia: O Mez da Grippe*. Marília/São Paulo: Editora Unimar/Arte e Ciência editora, 2009. p.13-21.
- _____. *Narrativa experimental*. Marília: s.n., 2009.
- _____. *Linguagem cinematográfica – Fundamentos*. Marília: s.n., 2009.
- SIMÕES, I. G. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes*. Trad. Maria Cecília Q. de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. *Chaves da estética*. Trad. Cesarina Abdalla Belém. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Rosa C. Louro. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

_____. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

_____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. A Viagem e seu relato. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 39, p. 13-24, 1999.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. 2 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p.169-204.

TYNIANOV, Y. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. 2 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p.105-118.

VASCONCELOS, S. G. T. Os mundos de Rosa. *Revista USP*, São Paulo, nº 36, p.78-87, 1997-98.

_____. *Puras misturas – estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1997.

WALTY, I.; CURY, M. Z. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 17/03/2011

Assinatura