

OS ROTEIROS DE *CORPO DE BAILE*: TRAVESSIAS DO SERTÃO E DO DEVANEIO

*Cleusa Rios Pinheiro Passos**

RESUMO

A temática da viagem é uma das recorrências presentes nas sete novelas de *Corpo de baile* de Guimarães Rosa. Embora já assinalada pela crítica, parece não ter sido suficientemente estudada no que concerne aos vínculos entre espaço geográfico, devaneios de narradores/personagens e tradição literária.

Este ensaio busca sublinhar tais relações, privilegiando alguns aspectos de “Cara-de-Bronze”, tendo em vista a ampla convergência estabelecida não só entre o tema da viagem e as formas literárias, mas também a “apropriação” de outros campos da arte (teatro, cinema, etc) e do saber, em especial a psicanálise.

Palavras-chave: “Cara-de-Bronze”; *Corpo de baile*; Literatura e psicanálise; Tema da viagem e devaneios; Tradição literária.

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.
“Cara-de-Bronze”¹ (p. 118)

O ciclo novelístico de Rosa, ainda não suficientemente estudado, revela uma expressiva recorrência, observada pela crítica,² mas a merecer ainda outros olhares e relações: o tema da viagem. Associada a cenas oníricas, responsáveis por parte importante do perfil de seus seres ficcionais, a viagem ganha diferentes

* Universidade de São Paulo. Autora, entre outros, de *Confluências: crítica literária e psicanálise* (São Paulo: Nova Alexandria/ Edusp, 1986) e *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2000).

¹ Todas as epígrafes foram retiradas de “Cara-de-Bronze”, foco principal deste estudo. Desde já, cabe esclarecer que, embora tenham sido consultadas também as primeiras edições de *Corpo de baile*, utilizamos tanto para as novelas de *No Urubùquaquá no Pinhém* (1969), quanto para as constantes de *Noites do sertão* (1969) e *Manuelzão e Miguilim* (1970), a 4ª edição da J. Olympio, Rio de Janeiro.

² Cf., entre outros, os ensaios de Pedro Xisto “À procura da poesia” (em Coutinho, 1983, p. 113-141) e os de Benedito Nunes “A viagem” (p. 173-180) e “A viagem de Grivo” (p. 181-196), centrados, respectivamente, nos textos *Grande sertão: veredas* e “Cara de Bronze” (1969).

configurações a partir do jogo de “roteiros” imaginários que estabelece paralelos e tensões constitutivos de traços fundamentais no conjunto dos escritos – sempre ambivalentes e oscilantes entre a norma e o *desvio*, o arcaico e o moderno, o espaço referencial e o *fantasmático*.

Um dos recursos compositivos, peculiares à construção de elos sutis que ligam as novelas, ancora-se no reaparecimento de certas personagens cujos devaneios podem (ou não) se reelaborar, nas idas e vindas pelos Gerais, deslocando e sublinhando desejos e angústias, mesclados à *geografia* do sertão e ao *imaginário* de outras épocas e textos. A leitura proposta tem em vista rastrear aspectos de tais roteiros, valendo-se de elementos teóricos da psicanálise e da tradição literária, uma vez que os mecanismos do ato de sonhar (no sono ou na vigília) se enfeixam a ressonâncias de outras ficções no fazer artístico. Em suma, a meta será conjugar relances da travessia pelo sertão e “fantasias” textuais, de modo a entrelaçar literatura, psicanálise e cultura.

Conforme se sabe, a viagem é uma das constantes de renomadas obras literárias. Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare, Voltaire, Goethe, Proust, Joyce, entre muitos, são alguns dos grandes autores preocupados com o tema, não se ignorando cenas bíblicas e as representadas por povos antigos, de alta civilização, como os persas e babilônicos, por exemplo. Cada época prioriza espaços – campo, deserto, mar, cidade, o próprio quarto –, meios de transporte, objetivos, ideologias e visões de mundo diversificadas. Suporte de descobertas de lugares novos ou do universo interior de cada um, de dimensão profana ou “sagrada”, a viagem se impõe ao longo dos séculos, criando modalidades discursivas distintas, sustentadas pelo olhar particular de quem a relata ou escreve:³ o mero viajante, o erudito, o escritor-viajante, seu contrário, o viajante-escritor ou, ainda, aquele que incorpora mais de um atributo, como é o caso de Rosa.

Em linhas bem amplas, todos parecem em busca dos costumes e linguagens do “outro lugar”, relacionada à experiência da alteridade. A crítica já tem assinalado os efeitos de sentido das partidas de um membro da coletividade⁴ em datas que se vinculavam a atos sagrados ou, se submetidas a calendários pagãos, sublinhavam o renascimento das forças da natureza, promessas de cumprimento de missões políticas ou desafios pessoais, marcados por traços ritualísticos que dão ao “herói”-viajante um “testemunho solene” de pertencer à comunidade e de preservar a lembrança de que a ela deve retornar.

³ Ainda que em direção teórica diversa, cf. sobre o assunto *Le tour des horizons/ Critique et récits de Voyage*, de Adrien Pasquali (1994) e *Les modèles du récit de Voyage Littérales n. 7*. Centre de Recherches du Département de Français de Paris, 1990.

⁴ Cf. “Voyage et poétique”. Em Doiron, 1995, p. 149-186. V., igualmente, o prefácio de Pierre Brunel em *Métamorphoses du récit de voyage* (1986).

Cada relato dará à viagem uma forma singular, mesclando-se traços geográficos e históricos aos ficcionais. Vasta e complexa, quanto a sua sistematização na tradição literária, a temática recebe perspectiva e tom diferentes e o recorte aqui proposto diz respeito, particularmente, às trilhas das personagens “viajantes” de **Corpo de baile**, num sertão transfigurado graças à palavra ficcional, focalizando-se alguns de seus meandros em “Cara-de-Bronze”.

A escolha se faz em razão da confluência, no enredo da novela, de vários roteiros – termo aqui entendido nas acepções de “itinerários”, “indicações de vida”, “figuração de planos”, “seqüências”, “diálogos”, que evocam procedimentos da dramaturgia e da cinematografia,⁵ além do sentido conferido pela psicanálise, ou seja, “o de cenas imaginárias em que o sujeito se presentifica e realiza seu desejo (*inconsciente*)”.⁶ Rememorando *uma fala* de Riobaldo, o sertão é o espaço “onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”, ou seja, onde interagem terra, mato cerrado, chapadas, veredas e vãos oníricos, congregando-se espaço, tempo e imaginário, sem delimitações.

Na esteira freudiana, Lacan sustentará que criar um universo próprio, efeito do *imaginário*,⁷ não só dá prazer, mas também permite “barrar o trágico da existência e da morte”,⁸ aliás, um dos principais intentos de “Cara-de-Bronze”. À renomada mistura de formas literárias⁹ que engendra esse texto sinuoso e ambíguo, se integra uma espécie de jogo paradoxal: o desenredo dos roteiros em nome da poesia, aqui encarada como busca e contraversão do vivido, tendo em vista a (re)constituição da rede de afetos e desejos.

“Buriti – minha palmeira
Já chegou o viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou o viajor...” (p. 74)

Cabe, assim, cumprir a rota do ensaio. Desde a primeira edição de **Corpo de baile** (1946), ainda em volume único, a viagem fará parte, em maior ou menor

⁵ Tais analogias já chamaram a atenção da crítica. Além de Benedito Nunes (citado na nota 2) cf., entre outros, **Guimarães Rosa: as paragens mágicas** (Simões, [19--]).

⁶ Freud trata a questão em várias obras, contudo cumpre lembrar o ensaio “La création littéraire et le rêve éveillé (1908), tendo em vista nosso tema. (1976, p. 69-81).

⁷ “Imaginário” é aqui empregado como um dos três registros lacanianos, ligados ao inconsciente e peculiares ao universo do ser falante. Ao lado do Simbólico (o lugar da palavra, o “tesouro dos significantes”) e do Real (algo que retorna sempre, mas é inacessível à verbalização), o conceito comporta os “fenômenos da ilusão e do logro”, constituindo o “conjunto de representações” (filosofias, concepções de mundo, mitos etc) no qual se inserem a arte e a literatura. (Lacan, 1975, p. 142-147).

⁸ O assunto ganha tratamento mais amplo em Lacan, que considera o “bem” como a primeira espécie de barreira que nos separa do “campo central do desejo” e o “belo” como a segunda, identificando-o ao “fenômeno estético” em seu *Le séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (1986, p. 256-281).

⁹ Cf., entre vários, o ensaio de Davi Arrigucci Jr. “O mundo misturado/romance e experiência em Guimarães Rosa (nov. 1994, p. 7-30).

grau, da organização interna de suas sete estórias, estabelecendo relações com dados afetivos e estéticos. As primeiras páginas de “Campo geral” enfocam o protagonista, Miguilim, e as recordações da primeira viagem realizada para fora do Mutum, “triste recanto” onde nascera, considerado “feio” e “escuro” por sua mãe. Todavia, um moço desconhecido qualifica-o como “bonito” – opinião confirmada pelo tio do menino que não sabia distinguir “o que era um lugar bonito e um lugar feio”.

A abertura da novela insinua expressivo índice da trama e do desenlace. Miguilim partirá com um doutor de fora que diagnostica sua “vista curta”, empresta-lhe óculos, esclarecendo-lhe a dificuldade de percepção dos contornos espaciais. A mediação especular do estrangeiro lhe permite, enfim, descobrir a beleza da região. Logo, as viagens maiores marcam o destino da personagem; a primeira (conduzida por Tio Terez e ligada ao sagrado, pois determinada pela crisma) gera lembranças e reforça o enigma que o persegue: o conhecimento do belo como contraposição aos castigos paternos e enfrentamento da morte do irmão predileto; a segunda aponta a ruptura da névoa visual, reiterando-se a metáfora do olhar; a apreensão do outro (seres e lugar) constitui como que um rito necessário à passagem do meio rural para o urbano onde novo ciclo principia: o contato com as letras, em outro universo cultural.

Suspensos texto e futuro da personagem, é “Buriti” que vai recuperar o elo aparentemente perdido. Adulto, veterinário nos Gerais, Miguel realiza viagem de retorno a “outro lugar” em busca, uma vez ainda, dos fios de sua “estória”, tecidos por olhar e recordações afetivas. No caminho, a última cena vivida na fazenda “Buriti Bom” se recompõe, centrando-se nos “olhos de espera” da bela Maria da Glória, o passado próximo, que se mescla à memória da infância, representada pela imagem do “triste lindo lugar onde nascera” (v. “Campo geral”). Confluem a visão pessoal de outrora – contagiada pela materna e relacionada a lugar e tempo distantes – e a de cenas mais recentes, ligadas a promessas amorosas.

A viagem na *trilogia* rosiana entrelaça paisagens e devaneios, daí a mediação recorrente do olhar: o Imaginário de cada personagem ganha formas e reelaborações no tempo ocioso – favorável ao sonho – das idas e vindas pelo sertão. A fim de “admirar” o “Buriti-Grande”, de maneira literal, o moço “se voltava, fosse aprender a vida”, ou seja, a viagem propicia ensinamentos para além da rota geográfica, sustentando fantasias nas quais, sensualmente, se condensam a natureza e o corpo da amada.

Como Miguel, também Lala, cunhada de Maria da Glória, fizera uma viagem; viera da cidade, após o abandono do marido, trazida pelo sogro (Io Liodoro), cujo objetivo era reunir o casal. No entanto, o fazendeiro não alcança seu intento e deixa-se seduzir pela nora, oniricamente envolvido num jogo verbal que resulta na concretização da fantasia amorosa e na transgressão da lei do incesto. O restabelecimento das normas sociais ocorre com nova viagem – a moça regressa ao meio urbano – reinstaurando-se a lei patriarcal e rompendo-se a realização do desejo proibido.

Recurso análogo ocorre com o desenlace de Manuelzão – da novela homônima – que se reintegra à ordem parental e à do lugarejo por meio de uma viagem organizada para conduzir a boiada. Envelhecido, solteiro, trouxera para junto de si um filho natural, sua nora e netos. Contudo, não confia no primeiro; em contrapartida, sente forte fascínio pela moça, preferindo que tivesse permanecido “exato donzela” e se culpando por apreciar sua “formosura alegre”.

Na atmosfera noturna, escutando estórias de contadores, Manuelzão não controla os “maus pensamentos”, sugerindo-se elos de construção entre as ficções narradas e as individuais, suportes de desejos inconfessos. Em outros termos, as leis da língua articulam tanto “causos” ouvidos pelo povoado, quanto os fantasmas singulares de Manuelzão. Literalmente, o sono se “furtivava” e no lugar dele “manavam (...) o urdume das estórias”. De maneira semelhante, a dimensão imaginária do fantasma se desloca para a dimensão simbólica (a palavra), tornando-se a linguagem o ponto de conexão entre a lógica das ficções: pessoal e coletiva. E a fuga ao devaneio reitera o processo; unir-se aos vaqueiros, para a condução do gado, traz a ilusória impressão do desvio do olhar desejanete para o trabalho comum e, sobretudo, para os campos gerais.

Aliás, “A estória de Lélío e Lina”, iniciada pela viagem do jovem à procura de aventura e amor, termina de maneira similar: a retomada das trilhas dos Gerais, dando continuidade a incertezas e buscas. No entanto, se há alguma especularidade entre as estórias de Manuelzão e Lina, no que diz respeito à partida e ao desejo (velho/nora, velha/filho metafórico), a transgressão os distancia, pois Lina a concretiza, assumindo seu querer e acompanhando Lélío sem destino certo. Personagem dual, feérica (mocinha-velha) revela-se, a um tempo, responsável pela função materna e pelo amor cortês, despertado anteriormente no vaqueiro ao conhecer Mocinha, filha do antigo patrão e objeto de seu vagar pelo mundo. Os devaneios do par se delineiam na fala da mulher madura: “Pois vamos, Meu-Mocinho!” (...) “Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...” (...) “Parece até que ainda estou fugindo com namorado, Meu Mocinho...”. (p. 245)

Mais constantes e nem sempre simbolizados, os sonhos de Soropita de “Dão-Lalalão” mesclam-se ao papel de ouvinte/narrador de uma novela de rádio, em outro lugarejo, para transmiti-la aos moradores do seu. Viagens curtas do ponto de vista espacial, mais de imprevista duração no Imaginário de Soropita, giram em torno das paisagens e de Doralda, sua mulher e ex-prostituta. Obsessivamente, fatos pretéritos da vida da companheira retornam misturados a fantasmas particulares, figurados por “relances do vivido”, ao lado de um processo insistente no ciclo novelístico em que a geografia do sertão contamina os sonhos e, reciprocamente, deixa-se contaminar por eles:

(...) Doralda era um consolo. Uma água de serra – que brota, canta e cai partida: bela boa e oferecida. A gente podia se chegar ao barranco, encostar a boca no minadouro, no barro peguento, (amarelo, que cheira a gosto de moringa nova, aquele borbotão d’água grogolejava fresca, nossa, engolida. (p. 43)

A citação é apenas uma, entre tantas nas quais as imagens internas dos devaneios desenham-se aos olhos de todos. No final, a personagem ameaça de morte um negro por confundi-lo com um antigo freguês da mulher numa cena pessoal – e novelística – em que Soropita, diante dos ouvintes habituais, expulsa o suposto rival. Aqui o ato transgressivo se suspende, voltando-se às rotineiras “viagenzinhas” para a escuta radiofônica, supondo-se, com isso, o retorno dos devaneios e a persistência dos traços fantasmáticos que o obsedam.

Se a encenação propiciou o aflorar da dimensão simbólica, não se pode ignorar que tal episódio contém uma das metonímias-suporte da imensa metáfora – vinculada ao ciúme e ao “não saber” sobre o outro e sobre si mesmo – que domina a personagem e se presentifica em passagens do conjunto de *Corpo de baile*. Deslocamento, condensação e figurabilidade (cf. Freud, 1976; Lacan, 1966) constituem, portanto, recursos compositivos dos textos e elementos de convergência entre literatura e psicanálise.

Tais mecanismos surgem igualmente em “O recado do morro”. Embora todo o ciclo se volte para estórias, coplas, poemas, canções etc., não é nova a idéia segundo a qual, nessa narrativa, o leitor acompanha a construção de uma cantiga, *inspirada* em um recado provindo de um morro e transmitido por loucos, crianças e místicos, no percurso de uma viagem. Os fragmentos desconexos acabam chegando aos ouvidos de Laudelim, poeta que os transforma em versos.

A aparente “desordem” da linguagem dos recadeiros apresenta uma lógica própria a ser transfigurada pelo trabalho artístico, responsável por outra ordem: a poética, reveladora da “*estória*” de Pedro Orósio, o guia a ser morto em emboscada pelos companheiros. O poema não só consiste no trabalho de reconstrução dos fatos pretéritos e reunião de lógicas diferentes, como também no de *desfazer* a cegueira da personagem, iluminando sua segunda viagem, o regresso aos Gerais, “pulando de estrela em estrela”.

(...) o Grivo – receasse? Nada (...)
Ele virou o mundo da viagem. (p. 119)

Por sua vez, “Cara de Bronze se refere à POESIA”, com tentativas de defini-la pelos vaqueiros, ao lado de “exemplos de realização poética” e até de uma “brincadeira”, no dizer (discutível) de Rosa, “só mesmo para seu uso”, conforme carta ao

tradutor italiano.¹⁰ Aqui sua intenção confessa parece corresponder à leitura da crítica, pois a sutileza da composição assinala o procurar “(d)o quem das coisas”, nomeando, codificando, criando sentidos, graças a uma duplicidade fundamental em que o emaranhado de fios da trama e discursos se desenreda na arte paradoxal de capturar o inapreensível. Tal recurso provoca a sensação almejada: a do efeito poético recorrente, difuso e deslizante ao longo do texto e concentrado nas frases finais.

Do *corpus* ao rodapé, do “miudim” (paisagens, animais, diálogos menores) ao núcleo da estória (a *busca* enigmática das personagens) atua a mediação lírica. As várias formas literárias corporificam as imagens das fantasias, que preenchem espaços vazios por meio de cadeias sonoras, reiterações, analogias etc., ou seja, por procedimentos inerentes ao poético e a sua fatura. A um tempo, próxima e distante dos recursos que sustentam o “Recado do morro”, a novela gira em torno de um fazendeiro, objeto da conversa dos empregados, perplexos pela estranheza de seu viver. Somente nas passagens finais, revela-se que ele fugira, há quarenta anos, por acreditar ter matado o pai, deixando noiva e comunidade. A *ignorância* do passado o leva ao isolamento e à negação de trocas e afetos.

Focalizados por um narrador, que ora conduz o discurso, ora finge se omitir, diálogos contraditórios configuram a personagem – que jamais aparece – a partir de cenas nas quais seu perfil acaba se esboçando ambigualmente. Entremeadas tanto por cantigas de um violeiro, quanto pelo olhar narrativo que flagra cada seqüência e espaço numa escrita linear, as *falas* dos vaqueiros são igualmente rompidas por um *roteiro* imprevisto, visualizado textualmente (p. 92) e determinante da montagem de quadros, planos, sons. De modo expressivo, tal procedimento sugere a construção do texto, a da personagem e a do rastreamento de fatos pretéritos – tarefa legada ao companheiro Grivo que partira, há dois anos, a mando de Cara-de-Bronze com a tarefa de “buscar ou trazer alguma coisa”. Só não se sabe o quê... nem a rota seguida. Progressivamente, curiosidade e devaneios se intensificam.

Assim, ao lirismo das quadras se integram planos cênicos em constante movimento: o geral e aberto (a fazenda, o gado, a natureza) cede lugar ao particular e interno (o misterioso quarto do Velho, sua história pregressa e solidão de agora). Paralelamente, ao regressar, o relato de Grivo obedece à organização similar: *o que viu* é narrado de maneira gradual, da visão ampla (povoados, moradores, natureza, costumes) à mais singular (*pedaços* do passado “reconstituído” e vínculos com o presente), dos relatos explícitos para os companheiros à conversa com o patrão, a portas fechadas, sonogada ao leitor em sua inteireza.

Não pára aí a cadeia de substituições; o narrador (3ª pessoa) dá voz aos

¹⁰ A correspondência revela também passagens pontuais nas quais os vaqueiros tentam definir a poesia, certos jogos verbais e o resumo da novela. (Cf. Bizzarri, 1981, p. 60)

vaqueiros que divagam e respondem a questões de Moimeichego (“o eu que chega?”),¹¹ também *viajante* e um dos encarregados de conduzir à outra fazenda os bois comprados de Cara-de-Bronze. Entre muitas, questões centrais o intrigam: “Quem é esse, que canta?”, “O Velho?! Quem é o Velho?”, (...) como é que ele é, o Cara-de-Bronze?, “O Grivo? Quem é o Grivo?”. Nelas, confluem o enredo e o enigma do texto, composto por construções, indiciadoras dos elos literários entre o sertão e o mundo: a poesia, a dramaturgia, a epopéia apequenada (périplo do jovem vaqueiro), a narrativa/ “maranduba” (“história” de guerra, viagem ou contares fabuloso)¹² etc.

O vaqueiro Cicica: *De acordo, que diverte. É bom, é. Mestre violeiro.*

O vaqueiro Mainarte: *Diverte com os sentimentos velhos, todos juntos. Vai rastreando... (p. 79-80).*

O diálogo sobre o cantador ultrapassa o prazer momentâneo das trovas, que não apenas refletem a força do lirismo textual – cuja matéria se apóia, na maioria das vezes, no cotidiano da fazenda – mas recuperam a temática da viagem, de maneira distinta. Os “sentimentos velhos” podem sugerir as absorções de antigos temas e obras, permitindo ao leitor *viajar* pela tradição literária, daí o rastreamento, impreciso e suspenso por reticências. O violeiro cumpre a tarefa de propiciar o *esquecimento* com “modas novas”, contudo elas se elaboram também a partir do “velho”, acabando por despertar *lembranças...* Logo, as pequenas cantigas, aparentemente destinadas ao lazer, instauram uma importante dualidade entre o conhecido e o desconhecido, a dor e o alívio, o esquecimento e a rememoração, o pessoal e o coletivo – eixos importantes para o desenvolvimento da trama.

Não apenas o cantador desempenha um papel; o de cada um, pouco a pouco, se esboça. Perseguir “o quem das coisas” parece uma das metas de Grivo, cabendo às personagens – Moimeichego as representa bem – a função de *perguntar*, paralelamente, *imaginar* e *responder*: jogo que preenche o “não dito” pelo Velho e seu “sucessor”, contribuindo para a entrada em cena dos “atores” principais. As respostas – em geral, embaralhadas – geram mais dúvidas, intensificando o movimento novelístico. “Esse que canta” evoca, por exemplo, a tradição cultural dos antigos bardos e menestréis, recordando o louvador dos homens e feitos famosos da região,¹³ porém

¹¹ Na carta citada, Rosa explica que “Moimeichego” é uma brincadeira (moi, me, ich, ego), representando o “eu”/autor. A respeito das designações gerais dos vaqueiros, cf. Machado (1976, p. 85-94).

¹² O termo “maranduba”, oriundo do tupi “marã’dub”, contém ainda a acepção de “o que viu” (Cf. Martins, 2001, p. 321). É fundamental sublinhar que Grivo se faz responsável não só pela narrativa de viagem aos companheiros, mas igualmente pelo “olhar fino” que deve capturar as imagens desejantes e jamais visualizadas por seu patrão: dentre elas, “a rede da moça-noiva”; daí a relevância do rastreamento etimológico proposto.

¹³ Cabe sublinhar que Câmara Cascudo dedica um verbete, em seu *Dicionário do folclore brasileiro* (1954), aos cantadores populares, incorporando-os à tradição dos “bardos, menestréis, trovères, maistesängers, minnesingers, escaldos” e acentuando o papel que desempenham na louvação, pelo canto (memorizado ou impro-

com uma diferença peculiar: com todas as letras, o violeiro “é pago pra não conhecer sossego nenhum de idéia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer”.

Responsável por quadras, sutilmente relacionadas ao contexto, sua voz desloca a dos outros, dentro do mesmo processo compositivo: do geral ao particular (gado/ nome, chuva/ segredo etc.) ou ao contrário (viajor/ Gerais). Essa voz ora antecipa ora corrobora cenas e falas do grupo e, mais ainda, aflora para afastar a angústia, ocultando com seu lirismo o horror de fatos pretéritos inquietantes. Se “tudo contraverte”, segundo a observação arguta de Tadeu – o vaqueiro mais antigo da fazenda – a trajetória de Grivo *inverte* a de Cara-de-Bronze, pois se faz do *presente para o passado*, devendo conviver com as renovações e desdobramentos que implica a volta ao ponto de partida. Tal movimento possibilita expressivos encontros de viagens, dentre eles, a do jovem (geográfica e onírica), a da memória dos velhos, a da tradição literária etc.

Logo, textualmente, o poético contagia e é contagiado (tudo contraverte!) pela metáfora do *theatrum mundi*, procedente da Antigüidade pagã e de autores cristãos, fontes revisitadas na Idade Média. Cabe citar *Policraticus* de Salisbury que as incorpora, acrescentando-lhes a dúvida sobre a percepção da vida – “comédia ou tragédia”? – e a idéia de que “cada qual esquece seu papel e representa o de outrem”.¹⁴ Ao longo dos séculos XVI e XVII, vários escritores¹⁵ recobram o tema, contudo é Calderón de la Barca, em sua capital *La vida es sueño*, quem o faz objeto de um “drama” sacro. Embora obras posteriores continuem a se valer do assunto, interessamos o trabalho de ambos, pois mais afinados com traços pontuais de “Cara-de-Bronze”.

Num ambiente tão particular quanto o sertão, destacam-se passagens representativas desse “teatro do mundo”, reiterando-se a persistente díade da invenção de Rosa, o arcaico e o moderno. A seu modo, as personagens reavivam os temas da rivalidade pai-filho (que percorre a literatura há séculos) e o do sagrado, permitindo lembrar – implícita e especificamente – Calderón e Salisbury,¹⁶ dentro de um contexto em que “atores” desempenham papéis, representam o do outro, vinculados às

visado), dos homens famosos da região, de acontecimentos maiores, aventuras etc, tornando singular a cultura tradicional.

¹⁴ Em seu *Literatura Européia e Idade Média Latina* (1957), E. R. Curtius faz um levantamento histórico das “metáforas teatrais”, assinalando a importância de João de Salisbury por sua contribuição concernente tanto às questões que relacionam vida e formas literárias, perspectiva e tons, quanto ao papel do ator, visto como “uma tribuna para ampla crítica do tempo”. (p. 145)

¹⁵ Ainda com base no estudo de Curtius, v. as obras de Ronsard, Cervantes, Shakespeare, etc.

¹⁶ Para a leitura proposta, Salisbury é bastante significativo não só pelas reflexões já sublinhadas, mas também graças à retomada, em *Policraticus*, dos versos de Petronio: “A multidão representa num palco: dá-se a um o nome de pai, o outro chama-se filho, e há quem atenda pelo nome de rico. Logo depois, ao encerrar-se a página sobre esses papéis ridículos, volta o verdadeiro rosto, desaparece o simulado” (Cf. Curtius, 1975, p. 145). Da mesma forma, Calderón contribui para a tradição, na qual se incorpora “Cara-de-Bronze”, por meio de associações religiosas e temáticas. Em seu *La vida es sueño*, há conflito entre pai/filho, encarceramento do segundo em uma torre, recordando a solidão do Velho no quarto, além da impossibilidade de se fugir ao Destino. Em suma, a novela evoca ecos de grandes autores e a persistência de temáticas que ganham novas facetas nas mãos de Rosa.

questões sublinhadas: Grivo = Velho na juventude, Tadeu = a função de pai etc. A reelaboração rosiana não só mistura formas e tons, mas altera o dado religioso: a bênção paterna, tão desejada pelo fazendeiro, e a “Aleluia/alegria” final marcam um conagraçamento entre fazendeiro e vaqueiros, sempre mediados por Tadeu e Grivo. Ambos atenuam o desamparo de Cara-de-Bronze e revelam aos demais a ruptura de seu silêncio, traço fundamental para a mudança do “roteiro” teatral seguido até então. Aspectos da dramaturgia também sofrem recriações, pois, graças ao desenlace que privilegia o lírico, circunstâncias e tons ligados à “comédia” ou à “tragédia”, bem como a idéia de destino tornam-se objeto de aprendizagem, comunhão e causos a serem recontados em cadeia contínua.¹⁷

Nas primeiras edições, os textos de **Corpo de baile** recebem nomeações que desfazem a idéia de “gêneros”, pois aparecem como “(sete novelas)” no início, “poemas” no primeiro índice e, na última página, ressurgem sob a divisão “GERAIS” (romances)/ “PARÁBASE” (contos). Aqui se insere “Cara-de-Bronze”, escolha adequada se pensarmos em sua função na tragédia grega. A parábase era o momento em que o coro retirava as máscaras e vestimentas para interpelar a platéia em nome próprio ou do poeta. Ora, narradores, vaqueiros, violeiro, viajor estabelecem relações lúdicas com as máscaras e as revelações de experiências vividas (ou ouvidas) – sobretudo às concernentes ao Velho, intensificadas pela névoa do enigma que o envolve e da proximidade de seu fim.

No desfecho, agregam-se em torno de devaneios comuns, cujo centro é a virtual “gratificação” oferecida por ele, aliviado graças ao pranto que o relato da viagem de Grivo provocara. Metaforicamente, *dissolvida* sua máscara pelo choro humanizante, desfeito em parte o mistério que sustentava a fantasia dos diálogos, todos parecem voltar ao cotidiano humilde da fazenda. De atores/narradores passam a expor o pouco que almejam como vaqueiros – aliás, algo discretamente mencionado em outros momentos. Se não ocorrem interpelações literais ao público, a voz do *elenco* descortina a precária realidade sertaneja ali representada e a alegria geral não oculta mais o querer coletivo, nem o de cada um. “(...) ... *de mim, eu é que sei...*”, declara uma voz anônima, ou seja, insinua-se a troca de papéis (outro/ eu / comunidade) e da matéria teatral, caso a encenação continue...

Tais personagens configuram até aqui elos de uma linguagem transgressiva, apoiada na tradição (geral ou do folclore particular) e na substituição, adequadas às metafóricas ligações entre Cara-de-Bronze e Grivo. Nessa direção, é fundamental ressaltar que o primeiro não quis ter filhos, porém elege o segundo como tal, delegando-lhe a tarefa de recuperar vestígios de outrora, do “não vivido”, da moça noiva,

¹⁷ O tema da aprendizagem é uma constante na obra rosiana, tendo sido ressaltado por vários críticos. Dentre eles, v. Benedito Nunes e Irene Simões nos livros anteriormente mencionados.

da fantasia não realizada de um destino diverso – a ser desvelado antes da morte, ou, talvez, por causa dela. Intrigados, desde o início, a cada cena os vaqueiros acrescentam fatos, deduzidos ou adivinhados, contudo submissos ao que um deles define, primorosamente, como “conversaço no escuro, se rodeando o que não se sabe”, em contraposição ao Velho que, sem sair do quarto, “sempre sabe de tudo”.

Nem tudo! As viagens se efetuam em razão da procura de um saber lacunar, tornando a narração “difícultosa” para se contar e ouvir. Conforme se observou, a do Grivo tem fins precisos por determinação de Cara-de-Bronze, que aguarda os relatos da volta para dar curso a sua “estória” suspensa; no próprio Urubùquaquá, a “viagem” teatral dos vaqueiros se ancora nos ditos e divagações suscitados por enigmas alheios: o do patrão, o do Grivo, o da(s) noiva(s), podendo-se assinalar ainda a viagem dos leitores, ocupados em ordenar informações e devaneios obtidos fragmentariamente – à semelhança de Laudelim em “O recado do morro”.

As trocas verbais entre os recadeiros da novela citada comportam algo da organização dialógica de “Cara-de-bronze”. A começar pela polêmica de sua origem e de seu nome, espécie de jogo de passa-anel no qual cada um opina de acordo com seu entendimento e imaginário. Literalmente, “Cara-de-Bronze” é alcunha, todavia impregnada de sentidos: escolher o rosto como objeto a ser tomado no lugar do nome condensa, metonimicamente, as digressões fantasiosas sobre sua aparência e o jogo de máscaras que a encerra, reavivando-se, de certa maneira, o símile “teatro do mundo”.

“Baçoso escuro, com cara de bronze (...)” para um que jamais vira “bronze”, e “empalidecido”, “morenã” ou “amarelecido no tempo, feito óleo de sassafrás” para outros, a personagem recebe descrição, alternada, em ladainha. Ou seja, uma das funções do recurso “religioso” está em enumerar atributos de uma *imagem* que intriga; a cantilena marca, assim, fantasias, mistério, ritmo e ambivalências, alusivos a esse estranhamento e ao tom poético, norteador, da novela. A segunda parte do apelido, “Bronze”, consolida a idéia. Além de cor e impenetrabilidade – traço intenso no discretíssimo cotidiano do Velho – o termo evoca sugestões auditivas importantes.

Como se sabe, o metal é eminentemente sonoro, estabelecendo correlações metafóricas e inversões expressivas com uma antiga “alegoria” – a Fama.¹⁸ Dotada de grande número de olhos e bocas, essa figura (tardia na mitologia) se desloca voando com enorme rapidez – contrária, portanto, ao fazendeiro que pouco sai do quarto; todavia, em menor grau, uma de suas características é a “fama redonda” (?) que lhe atribuem no Urubùquaquá. E mais, embora não possua um palácio sonoro, “inteiramente de bronze” à semelhança da “deusa”, sua morada também se faz permeável a vozes e palavras (trazidas pelo violeiro e por empregados de confiança), permitindo que de seu interior supervise o mundo circundante.

¹⁸ Cf., a respeito do assunto, Grimal, 1979, p. 157.

Guardadas as devidas proporções, ambos são engrandecidos pelo imaginário popular. A comparação proposta se justifica ainda por outros dados. O exterior (palácio e rosto) de “Fama” e do Velho se compõem pela mesma matéria, o bronze. Do ponto de vista ficcional, a primeira já encantou, entre tantos, Virgílio, Horácio e Ovídio; absorvendo elementos da escrita sobre a divindade, Rosa os recria a partir da interação entre o arcaico – traços temáticos de grandes autores – e o moderno.

Reinventando-se a tradição de saberes, em contexto sertanejo, graças a recursos vários. Dentre eles, ganham corpo ressonâncias de “topos” e “figuras” antigas que retornam, sub-repticiamente, misturadas ao “novo”, no perfil das personagens. Se “Cara-de-Bronze” é apelido e uma das *máscaras* a ser desvendada, “Velho” é parte do “nome de lei”; os significantes que o complementam se alteram e se encadeiam até a nomeação “registral”: “Sigisbé”, “Sejisbel Saturnim...”, “Xezisbé Saturnim”, “Jizisbéu, só...”, “Zijisbéu Saturnim”, “Jizizbéu Saturnim”, “Sezisbério” e, enfim, o constante nos recibos, “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho”. Quanto ao “Filho ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...” informa Tadeu, secundado pelo vaqueiro Mainarte: “Não quis filhos. Não quer pai”.

(...) se esquecer, de si, por desimaginar (p. 98-9)

A fala de Tadeu, uma das chaves da trama, demanda outras vertentes interpretativas e, aí, a teoria psicanalítica pode iluminar uma delas, ampliando o leque de conhecimentos convergentes na elaboração novelística e focalizando, mais pontualmente, o tema da *viagem pessoal*, da reconstituição da “estória” singular, plena de fantasmas, equívocos e procura de esclarecimentos. Como já se apontou, os deslocamentos giram em torno de uma substituição maior, na qual Cara-de-Bronze assume imaginariamente o lugar do pai que pensara ter matado. O irônico engano da juventude provocara a perda da namorada, que se casara com outro, tendo agora uma neta “de toda formosura...”, suscitadora da dúvida: seria ela a esposa de Grivo?

“Velho” e “Filho” são marcas indelévels da presença paterna, tanto quanto a rasura, trechos de sua “estória” íntima, contada de maneira fragmentária e ambígua por Tadeu que exerce, metaforicamente, a função do pai ao confirmar o nome “registral” do fazendeiro, evocando a força de lei e o reconhecimento do verbo que determina Cara-de-Bronze como sujeito, sempre oscilante entre a aceitação e a recusa do lugar que lhe caberia. A rasura aponta tal conflito, porém, “testemunha de um processo de luto” e, paralelamente, de um “processo de criação”, gera “um branco”, espécie de silêncio produtor de sentidos e do vazio a ser preenchido.¹⁹ Não por acaso, a

¹⁹ As funções do “branco” e da “rasura” e seus vínculos com o silêncio, na construção textual, são objeto de análise nas convergências entre literatura, psicanálise e crítica genética/ “ato criativo” – analogias importantes para alguns aspectos aqui anunciados. V., entre os estudiosos brasileiros, Willemart, 1993.

palavra “Filho” é escrita, abolida ou riscada “por sua mão”, parte do corpo a instaurar a cisão de alguém que não consegue centrar tudo em si, reconhecendo, “só depois” (perto da morte?), a necessidade de Grivo/filho para ajudá-lo a recompor as linhas de sua existência e de seu nome, traços de uma subjetividade renegada.

Por vezes, o ato destruidor (?) da rasura favorece a possível reorganização interna, na qual o “eu” se transfigura. Cabe lembrar a inversão da releitura do pensamento cartesiano, explícita na proposta de Lacan “penso, portanto sou” e seus poéticos desdobramentos: “sou onde não penso e penso onde não sou”.²⁰ Analogicamente, tal processo se instaura na tentativa de o Velho vislumbrar experiências pretéritas num tempo e lugar deslocados (onde *não pensa*, mas é!, não importando a cronologia dos fatos). Tais experiências configuram-se suportes de seu Imaginário, responsável pela gama de silêncios que engendram o texto. Seu queto confinamento gera diálogos e “causos”, não se desvinculando do desejo e da resistência – relativos ao que pode ser dito, a culpa e a luta contra o pai, em algum momento inesperado – nem do impossível de ser verbalizado: o nó que não se desata durante anos, persistindo, inclusive, após o desfecho.

Instaura-se aí uma importante rede significante, pois a culpa impede Cara-de-Bronze de verbalizar fatos, alguns porque “pedaços” de um “não saber” radical e outros produtos da censura a ser rompida. Por meio do simbólico, e só por ele, Grivo e Tadeu se encarregam de o fazer, graças a meios dizeres. O segundo, representante da *memória viva* entre os vaqueiros, é quem abençoa Grivo, após três pedidos insistentes, que quebram a linearidade da “estória” refeita e obedecem à própria demanda do padrão: “Eu queria alguém que abençoasse”. Assim, um triângulo se perfaz: o Velho, Tadeu e Grivo (sucessor de ambos?); o primeiro mantém o sobrenome, ora incorporando *nome e lugar* paternos – negando o *Filho* como se “apagasse” sua posição dentro de uma relação penosa – ora os preservando. Tal oscilação na assinatura reforça um conflito crucial: aceitar ou não a lei do pai?

Ignora-se o motivo “concreto” da desavença entre os dois, bem como a rejeição de Cara-de-Bronze em continuar sua descendência, voltando-se à angustiante questão: o termo “Filho” o inscreve na ordem de sucessão de tempo e troca; já a rasura ou o branco, que ocupa o espaço da palavra incômoda, permitem a apropriação de um lugar indevido, indiciando a “segunda morte” paterna (ou, talvez, a primeira, fantasmática e única?), sugestiva de uma intensa ambivalência afetiva. Ao longo dos anos, a dúvida paralisa o fazendeiro; desejo e interdição parecem atuar graças a reticências e lacunas textuais, encobridoras de seu segredo nodular.

Sintomaticamente, “o espelho da velhice” e a proximidade da morte o le-

²⁰ Lacan trata do problema ao longo de seus seminários. À guisa de exemplo, elencamos dois que, embora inéditos, merecem leitura: *Le séminaire XIV. La logique du fantasme* e *Le séminaire XVI. De l'un à l'Autre*.

vam à procura de equívocos e vazios da mocidade, assinalando a necessidade de pontuar certas passagens e “ressignificá-las”. Contraopondo-se a Jéia Filho, sem nome, sobrenome, ou “estória” obscura, Grivo é escolhido “para o remitir”, resgatar fatos pretéritos inconclusos e dar-lhes continuidade, forma de validar uma existência que se esvai. Tirar (supostamente) a vida do pai impõe um preço doloroso, a perda “simbólica” da própria vida, impregnada de punições.

Desde a fuga de sua terra – *viagem* primordial e matéria dos devaneios dos vaqueiros – “amontoar riquezas” cumpre a função de fazê-lo “esquecer, de si, por desimaginar”, porém o que amealha não anula nem preenche o que é de outra ordem (a afetiva), não foi simbolizado e, ao contrário da palavra explícita, não o deixa escapar das *lembranças* e do *imaginário*. Perseguem-no, insistentemente, “culpas em aberto”, doença, solidão, a carga trágica do destino e a demanda fantasmática da bênção. A isso se opõe o viés lírico, presença transfiguradora do cotidiano que, embora incessante, não elimina desejos e angústias. Não por acaso, cabe a Grivo refazer – graças ao olhar, ouvir e saber – a trajetória que permite *vislumbrar* o destino interrompido. E, aqui, os caminhos se confundem, pois aflora também o desejo do moço, seja como “massa de lembranças” ou ilusória *realização* – sublinhada pela incerteza de todos a respeito de seu casamento e da noiva ausente.

Na tríade, cabe a *Pai Tadeu* questionar o viajante sobre “antigas notícias” de um “senhor Jéia Velho” (o pai “real”) e conceder ao moço a bênção tão almejada por Jéia Filho, que percebe a impossível “completude” do desejo, pois a fracassada tentativa de assassinato, paradoxalmente, não extingue o ato desejante de eliminar o “rival” imaginariamente. Por que tantos anos sob cegueira, equívocos e afetos reprimidos? A pergunta parece conter um dos pontos textuais indecifráveis – ironia fulcral para a sorte de uma personagem, dominadora e respeitada, quase “onipotente”.

E, ainda, embora as duas figuras mais velhas detenham *supostamente* o saber das coisas (representações maiores de mando, mistérios e memória) na perspectiva dos vaqueiros, quem volta à origem do “causo” é Grivo, cuja juventude insinua o retorno ao tempo *resguardado* do patrão, que lhe cede o lugar, sugerindo o reconhecimento de seus limites e a sujeição ao princípio de realidade: saber de si exige a troca, o contar e a escuta alheia... Além de comportar a dolorosa ilusão de uma demanda que não é mais mera “repetição” da trajetória anterior, Grivo constitui a alteridade por excelência; o outro pelo/no espaço, tempo, viagem e querer pessoais.

Solitário, segue seu “roteiro”, “cumprindo lei” – em busca da cena faltante a ser representada? Sintomaticamente, a narrativa prima pelo tom vago e teatral; reiteram-se as dúvidas quanto aos acontecimentos, pois a palavra (diálogos, relatos) não consegue dar conta do passado nem apreender o Real, pensado aqui como um dos registros lacanianos, vinculado ao nó indissolúvel e fantasmático do existir de Cara-de-Bronze e, por extensão, do moço-viajor, perspicaz o bastante para afirmar,

após a bênção: “Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalho...”. (p. 126)

O regresso a lugares e situações de outrora ocorre pela mediação do presente e do verbo alheio, alcançando-se somente a reconstrução de resquícios do perdido... Aliás, a impossibilidade de tudo saber se verifica na ambivalência do ato de Tadeu – “absolvição” ou “condena”, no dizer de Grivo – suscitando a pergunta: o intento de matar o pai não teria o mesmo peso que o fato, se consumado? Difícil tornar-se sujeito sem assumir o desejo, apoiado nas leis do pai (o interdito) e da linguagem (a ausência da verbalização de ações do passado). Difícil romper amarras, dar seguimento às conseqüências do desejo, em particular as afetivas e sociais. Em parte, Grivo o consegue, já o fazendeiro não. Textualmente, não se captura sua voz ou imagem, o acesso a ele é permitido a poucos, aos mensageiros ou transmissores de suas ordens.

Logo, para se constituir sujeito, a personagem precisa também seguir o “roteiro de leis” que antes não cumprira. “Só depois”, as lacunas da mocidade e a busca de “saber” de si se impõem perturbadoras. Preencher o lugar vazio do filho, aceitar a paternidade, visitar simbolicamente o passado, religando fatos desconexos, e receber a bênção paterna – ainda que mediada pela demanda “filial” – configuram-se etapas e formas tanto de resgatar o não vivido, quanto de corporificá-lo, submetendo-se ao tempo e à ordem do humano para que sua “estória” ganhe um ponto final. De todas, a mais penosa viagem! Do outro lado da ciranda, Grivo cumpre sua sorte. Persegue o próprio desejo, mas autorizado pela ordem paterna (o Velho e Tadeu) e pela linguagem: contar o visto, o ouvido, “o crido, o havido”, eis a função básica de sua viagem, a um tempo, análoga e distinta da realizada por Cara-de-Bronze.

O regresso do jovem ao espaço do “outro” implica a volta ao ponto de partida, refazendo percursos, acumulando aprendizado, causos e lembranças, encerrando o ciclo que o patrão não completara, bloqueado pelo ato infrator (o “suposto” assassinato) cuja dimensão se mostra ampla, ao insinuar uma questão ética, ou seja, a do sentido do desejo de Cara-de-Bronze, entregue a certa destruição, consolidada pelo cultivo de mal/entendidos, daí a submissão a inter/ditos (ou mal/ditos?), recordados por Tadeu – “o bom pai”? – graças ao desenredo do instante transgressivo pela ética do *bem dizer* e do próprio Grivo (“o filho adotado”?). Vivenciando experiências não só em conformidade com as mudanças temporais, o vaqueiro mescla seu desejo ao alheio, porém se distancia da transgressão a fim de “obter”, a seu modo, o que parece lhe pertencer.

(...) Enquanto o Velho senesce. O Velho espera.
Ele ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos.
Para chorar noites e beber auroras (...) (p. 110)

Uma vez ainda a metáfora da viagem consiste numa trilha ambivalente: “Só estava seguindo, em serviço de Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem”. A de quem, se pergunta o leitor, a de Grivo ou a do fazendeiro? A errância, o amor e o lirismo diante das menores coisas (o raminho orvalhado, por exemplo) transfiguram o passado que se desdobra no momento do relato e se altera pela voz e pelo tempo, condensando experiências do Velho e do viajor. O primeiro, então, “chora [ou] pranto” – manifestação inesperada de fragilidade (alívio?), desfazendo-se a máscara de enigmático.

Em seguida, os versos do cantador tratam do “nascimento” de um bezerrinho no Buritizal, desviando, aparentemente o eixo da cena. No entanto tratam do nascimento e do boi, aglutinando o momento da mudança da personagem e um dos elementos da natureza mais presentes em seu cotidiano. Aspectos internos e externos se enleiam na cadeia propiciadora de importantes sentidos textuais. Reforçando a leitura, Grivo convida os amigos para dividirem “alegria” e Tadeu o intensifica, incentivando a “Aleluia de alegria”, numa clara alusão à Páscoa e à ressurreição de Cristo, parecendo responder afirmativamente à pergunta de um companheiro sobre o pranto da personagem: “Vigia só... Por pranto de choro, então? Ganho recebido?”.

Recuperando passagens anteriores, o leitor percebe que, da ausência de família à reclusão de Cara-de-Bronze, do apelido ao nome oficial, do perfil e passado intrigantes ao preenchimento de lacunas do imaginário de todos, a novela revisita elementos da tradição do viajor e os reconstrói em contexto sertanejo: buritis, bois, trabalhos e repouso – pleno de diálogos e coplas – vão reatualizando situações antigas, possíveis graças ao cotidiano dos vaqueiros, caracterizado pelo deslocamento nos Gerais para conduzir a boiada, pela espera que engendra o ócio nas fazendas, fundamental à escuta de cantigas e “causos”. De um lado, preserva-se o “velho” (temas, ritos, transportes lentos, pausas propiciadoras de percepções intensas dos sentidos, paradas em povoados algo feéricos, crenças folclóricas, etc.), de outro, convive-se com o “novo”, acasos e reversões pontuais na multiplicidade de encontros e contatos inesperados.

À guisa de exemplo, análogo a personagens de velhos contares, Grivo parte “no tempo das águas, quando o chuaral desdizia d’ele ir”, especialmente escolhido para a tarefa. Vale lembrar que a tempestade, bem como o caráter de exceção do viajante, estão presentes em inúmeros rituais de partida, desde a antiguidade. Além disso, a meta é a descoberta de coisas ignoradas, questões sagradas ou experiências com o outro e, portanto, aguardadas pela comunidade com anseio. Paralelamente, há o

risco de que esse representante não conserve as tradições do corpo social ou as altere em função do “novo”. Portanto, preservação e alteridade geram ambíguas sensações em seus pares. O viajor se constitui um ser duplo; de um lado, respeitado pelos relatos das experiências apreendidas, de outro, temido por virtuais mudanças.²¹

A novela rosiana absorve e reconstrói tais relatos. Segundo a tradição, Grivo parte à procura de algo ignorado, despertando a desconfiança dos demais, já que estabelece cumplicidade com o Velho ao obedecer suas veladas orientações, porém a duplicidade – aspecto recorrente na produção do autor mineiro – se manifesta em vários níveis, apontando diferenças. Não bastasse a mescla de formas literárias, seres e situações se espelham de modo vário e peculiar: Grivo/ vaqueiros, Grivo/ Cara-de-Bronze, Tadeu/Cara-de-Bronze, etc; por intermédio da duplicidade dos contares que, relativos ao mesmo percurso, se alteram conforme os ouvintes (companheiros ou patrão), os temas (sobre os Gerais ou sobre o “feitiço” da busca) e os espaços (a céu aberto ou na intimidade do quarto) etc.

Os fins das personagens não confluem integralmente, entretanto objeto semelhante os reúne: a serviço do fazendeiro, com roteiro estabelecido, Grivo cumpre o “mandado”, transformando-o em seu ao invertê-lo, seja por “vir(ou)ar o mundo da viagem”, seja por acumular “lembranças” intransferíveis e matéria de seu narrar. A principal delas insinua, novamente, a presença dos elos especulares mencionados, pois centrada na “estória da moça que Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia (...) *a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, Muito Branca – de-todas-as-cores (...) a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem (...)*”.

Tão paradoxal quanto a descrição do Velho, o perfil da moça – ausente como ele – se mostra intrigante não apenas por falta de informações, mas pela insistência do recurso cromático que também o caracteriza (o amarelo-bronze), contaminando todo o texto – inclusive o pé de página, pleno de nome de flores a aguçar as *pulsões de ver e ouvir*, propiciadoras de devaneios e de *certo saber* sobre as coisas de outros lugares. Os contadores se substituem tornando o ato de narrar múltiplo e complexo: das cantigas e sonhos à descoberta de mistérios que, resolvidos (?), sublinham a dolorosa noção da existência, sempre oscilante entre o saber e o engano.

Na cadeia de enigmas mais um se presta a nossos devaneios, como uma espécie de sutil ritornelo: a esposa do Grivo faria parte da “estória” do patrão? Ora, Cara-de-Bronze permanecera solteiro e sua grande curiosidade se centraliza na rede de moça – “que moça noiva recebe, quando se casa”, cabendo ao vaqueiro satisfazê-lo: “é uma rede grande, branca com varandas de labirinto...”. O que se fazia impossível para o primeiro, não é para o segundo, provocando a questão: na ciranda de desejos, Grivo teria realizado o do Velho? E qual seria seu próprio desejo? A missão fi-

²¹ Cf., sobre tais ambivalências do viajor, as notas 2 e 3.

nalizada, a aprendizagem, o contar, o amor, a poesia? Até que ponto as ficções dos desejos de ambos se refletem? Paradoxalmente, os limites do texto apontam para sua amplitude: tais “nós” não se desatam! O presente mostra que só a mediação da palavra pode, ao reconfigurar o passado, reter a “rede que não tem fios”, graças aos “causos” de Grivo, os quais, transmitidos aos companheiros, remetem à interpretação lúdica da busca: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?”.

Aí, Zé, opa! (p. 126)
[brinca o vaqueiro Andino]

Na epígrafe, o jogo anagramático camufla e sublinha a procura já explicitada na carta de Rosa ao tradutor: “a po e zia”. A confissão apenas confirma a elaboração da novela, ancorada em formas distintas, sugerindo, análoga à fala de Andino, que Grivo deve ler a “estória” do Velho conforme ele o solicita: do fim para o começo, do presente para o passado. A inversão constitui um processo de espelhamento compositivo, os tempos interagem, desdobram-se, alterando-se mutuamente, pois “a vida é certa no futuro e nos passados...”. Mas onde estaria aí o presente? Sua ausência parece relacionar-se ao fato de que, furtivamente, ele sempre escapa, pois pontua o instante fugaz do desejo, da incerteza e do inapreensível. A lógica interna da novela aproxima-se, portanto, dos devaneios que contém. Do interior do quarto, Cara-de-Bronze ordena a procura do “não sabido”, suscitando enigmas, suportes de conversas, fantasiosas ou não, dos empregados – possibilitando “viagens em cadeia” até extrapolar o próprio texto e evocar a tradição literária, outro modo de embaralhar tempos e lugares.

Em meio a diálogos explícitos com Goethe (**Fausto**), Dante (**Divina Comédia**) e até consigo próprio, velado pelo anagrama – Soares Guiamar²² – nos pés de página, pode-se associar sua “viagem ao redor do quarto” ao título da obra de Xavier de Maistre – respeitados contexto e singularidades de cada criação. Espaço privado, interdito à maioria dos empregados, o quarto configura-se igualmente lugar da espera e do sonho, bem como a vasta, descrita a partir de tomadas de cena quase “cinematográficas”. O segredo do Velho sintetiza temas (amor, interdições, morte, etc.) e formas (lírica, dramática, narrativa, etc.) vastos e experimentados por muitos. Basta lembrar que Grivo transforma o roteiro encomendado em objeto de seus quereres. Perspicaz, o narrador coloca seu relato sob suspeita: “Narrará o Grivo por metades?” O que permite a duplicação da suspeita: E o narrador, contará igualmente “por me-

²² Além dos anagramas realizados com o próprio nome, em “Cara-de-Bronze”, Rosa cria igualmente poetas como João Barandão. Para Walnice N. Galvão, tal recurso constitui “Personas de poetas envergonhados (...) negação de máscaras e disfarces em que se entremostam, ocultando-se e desvelando-se”. V. “Heteronímia em Guimarães Rosa”, em seu *Desconversa/ensaio crítico*. (1998, p. 83-95)

tades”? De novo, o que não se sabe, ao lado da certeza de que na fala/escrita nem tudo se diz...

Um paradoxo chave merece aí olhar acurado. Os silêncios, as ausências e demandas ignoradas de Cara-de-Bronze são compensados pelo diversificado leque dialógico: das falas dos vaqueiros – peculiares ao ambiente e aos costumes sertanejos – à presença de grandes autores, dos diálogos do *corpus* às interferências sugeridas nos rodapés, da tradição às buscas pessoais. Logo, o narrador propõe a diversidade da arte como meio de neutralizar algo dos brancos do vivido, dos vazios internos e íntimos.

As cenas teatrais, os roteiros cinematográficos, nos quais as sensações visuais e auditivas se impõem, com frequência ligadas ao espaço geográfico, constituem suportes do saber e da demanda do Velho ao Grivo. Convém resgatar o início da novela e o jogo cromático entre a “mata escura”, a casa “clara de cal” e a vista “verde-jante”, provocadora de “gozo forte” e prenunciadora da sinestesia final. Além disso, o texto se perfaz em torno de uma “narrativa de viagem” (e não da viagem), permeada pelas cantigas, rimas e sons que vão ecoando até o desfecho – não por acaso, uma frase sinestésica (reunindo homem, gado e sensações) a insinuar a alteridade supostamente “plena” no interior do discurso.

Ao suspender a vida, concentrando-se em amontoar riquezas, Jéia Filho percebe-se doente e só. Ao pagar cantadores para “esquecer de si” e “desimaginar”, descobre o desejo de saber de si. O “quem das coisas” deixa de ser mera procura factual para pontuar o reconhecimento dos limites humanos frente ao Imaginário e, sobretudo, criar a necessidade de usufruir o lado ignorado do prazer poético, que acaba impregnando fatos e personagens. Nesse pequeno “teatro do mundo” revifica-se a preocupação de Salisbury: as cenas comportam elementos do trágico, do cômico e, acrescentamos, sobretudo do lírico que vai dominando o teatral, o cinematográfico, os contares épicos até alcançar seu instante máximo nas passagens finais, tais como o verbo lúdico de Andino, o pranto de Cara-de-Bronze, a Aleluia-alegria de Tadeu, etc.

Enfim, desenreda-se o passado, canta-se o futuro e desatam-se os fios das formas literárias pela presença forte do poético – mola propulsora das mudanças, eixo da linha da vida do viajor e do Velho, recomeço de nova fase para o primeiro, preparação da morte para o segundo. Aos bloqueios psíquicos e afetivos contrapõe-se a abertura estética, questionando o senso comum e a lógica tradicional, graças a mecanismos oníricos e transgressões responsáveis por “novos” efeitos de sentido.

Complexas e impregnadas de ensinamentos, as *viagens* pelos Gerais sem “fechos” proporcionam às personagens o deslocamento para lugares e tempos que funcionam sob lógicas diferentes, nas quais afloram angústias ou produções imaginárias agradáveis, tornando o sertanejo tão *flâneur* quanto qualquer homem do mundo, tão íntimo da poesia – o “tesouro do sujeito” retomando Freud – quanto

muitos escritores. Alteram-se apenas alguns aspectos da matéria de suas composições, cabendo ao vaqueiro criar versos – sem o saber – congregando o universo pessoal e o vasto espaço que contagia sua sensibilidade levando-o a “escutar a sede do gado” – fala final e mais um ponto lírico na rede labiríntica tecida por Rosa.

ABSTRACT

Travel is a recurrent theme in the seven novels of Guimarães Rosa's *Corpo de baile*. Though not ignored by the critics, it seems not to have been sufficiently analysed in what concerns the links between geographic spaces, narrators'/characters' reveries and literary tradition. This essay aims at highlighting those links, mainly some aspects of “Cara-de-bronze”, considering the wide convergence established between the travel theme and literary forms, as well as the *appropriation* of other art fields (theatre, cinema, etc.) and areas of knowledge, especially psychoanalysis.

Keywords: “Cara-de-Bronze”; *Corpo de baile* (Guimarães Rosa); Literature and psychoanalysis; Travel theme and reveries; Literary tradition.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado/romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos*. Cebrap, 40. São Paulo: Cebrap, nov. 1994, p. 7-30.
- BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1981.
- BRUNEL, Pierre. Prefácio. In: _____. *Métamorphoses du récit de voyage*. Paris-Genève/Champion: Slatkine, 1986.
- CALDERÓN de la Barca, Pedro. La vida es sueño. In: _____. *Autos sacramentales I*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A, 1957. p. 123-195.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1954.
- COUTINHO, E. F. (sel.). Pedro Xisto “À procura da poesia”. In: _____. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ INL, 1983. p. 113-141. (col. Fortuna Crítica, 6)
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.
- DOIRON, N. Voyage et poétique. In: _____. *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*. Paris: Klincksieck, 1995. p. 149-186.
- FREUD, S. *L'interprétation des rêves (1900)*. Paris: PUF, 1976.

- FREUD. La création littéraire et le rêve éveillé (1908). In: _____. **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Gallimard, 1976. p. 69-81. (Col. Idées, 243)
- GALVÃO, Walnice N. Heteronímia em Guimarães Rosa. In: _____. **Desconversa/ ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 83-95.
- GRIMAL, P. **Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine**. Paris: PUF, 1979. p. 157.
- LACAN, J. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.
- LACAN, J. **Le Séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud**. Paris: Seuil, 1975.
- LACAN, J. **Le séminaire, livre VII. L' éthique de la psychanalyse**. Paris: Seuil, 1986.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**. Leitura de Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.
- NUNES, Benedito. A viagem de Grivo. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 181-196. (Col. Debates, 223)
- NUNES, Benedito. A viagem. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 173-180. (Col. Debates, 223)
- PASQUALI, Adrien. **Le tour des horizons/ Critique et récits de Voyage**. Paris: Klincksieck, 1994.
- PASQUALI, Adrien. **Les modèles du récit de Voyage Littérales n. 7**. Centre de Recherches du Departement de Français Paris: Nanterre, 1990.
- ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In: _____. **No Urubùquaquá no Pinhém**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. p. 73-127.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.
- SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva/MCT CNPq, 19--. (Col. Debates, 17)
- WILLEMART, P. **Universo da criação literária**. São Paulo: Edusp, 1993.