

A Comunhão da palavra em “Cara-de-Bronze”*



André Vinicius Lira Costa

Doutorando/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo: numa interpretação do conto “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, buscamos observar a dimensão essencial da linguagem na poética rosiana. Percorrendo uma via hermenêutica, entraremos em diálogo com vários autores que mostrem a sinergia de Rosa com uma tradição ocidental genuinamente poética, pois vincula, de maneira inexorável, a bênção do destino humano, suas possibilidades, e o consórcio libertador com a poesia.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Cara-de-Bronze; linguagem; interpretação.

Abstract: reading the short story “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, we’ll try to observe the essential dimension of language in Rosa’s poetics. Walking down the path of hermeneutics, we’ll discuss authors who point to Rosa’s synergy with a genuinely poetic occidental tradition, since it bonds, in an inexorable way, the blessing of human destiny, its possibilities, and the liberation partnership with poetry.

Keywords: Guimarães Rosa; Cara-de-Bronze; language; interpretation.

Resumen: en una interpretación del cuento “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, buscamos observar la dimensión esencial del lenguaje en la poética rosiana. Recurriendo una vía hermenéutica, entablaremos diálogo con varios autores que presenten la sinergia de Rosa con una tradición occidental genuinamente poética, pues vincula, de modo inexorable, la bendición del destino humano, sus posibilidades, y el consorcio libertador con la poesía.

Palabras-clave: Guimarães Rosa; Cara-de-Bronze; lenguaje; interpretación.

* Recebido 12 de junho de 2012. Aprovado em 6 de novembro de 2012.

Propomos, para uma interpretação de “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, deitar os sentidos sobre um diálogo platônico muito precioso, o *Íon* (Platão 1988). Avisamos de antemão, contudo, que o sertão rosiano pouquíssimo tem da tradição dicotômica que atribuímos a Platão. Não se trata, portanto, de encaixar o platonismo nas sagas rosianas ou vice-versa. Em outras palavras, na discussão de algumas passagens do *Íon*, veremos como a poesia e seus servidores possuem um estatuto sacro, privilegiado, em ambas as obras.

O tema central do diálogo é a questão da interpretação. Pela dialética, Sócrates leva Íon a reconhecer que um “conhecedor” de poesia entenderia de todo tipo de poesia, o que não é o caso, pois Íon apenas se entusiasma pelos cantos homéricos. Mesmo em Homero, quando a canção envolve aritmética, adivinhação ou medicina, Íon diz que um especialista em cada uma dessas áreas seria melhor intérprete do que ele. Ironicamente, Sócrates, como que perguntando “o que você sabe, então?”, conclui que o rapsodo e o poeta não interpretam poesia por técnica ou conhecimento teórico, mas por inspiração das Musas. Essa inspiração não pode nem deve ser compreendida no sentido romântico, de uma suspensão de todas as faculdades da razão, para o livre fluir dos sentimentos. No mundo grego de então, a subjetividade que conhecemos dá lugar ao *thaûma*, ao dar-se surpreendente do próprio real. É o espanto, nas epifanias divinas, que forma e conforma o sentido naturante de tudo que é, do homem inclusive.

Como, então, compreender a inspiração das Musas? O Sócrates platônico apresenta a figura do magneto como uma força irradiante capaz de atravessar, atrair e repelir, formando uma corrente. As Musas imbuiriam, como o magneto, aqueles em sua proximidade e escuta de tal força. Toda a corrente, explica ele, deriva sua força da pedra original. Os poetas e rapsodos, portanto, na palavra encantada que apresenta a própria coisa — e não um referente abstrato nem uma representação —, manteriam, cuidariam dos acontecimentos, das coisas. Aqueles que eram conclamados por sua música compartilhariam, ritualisticamente, do fulgor e do esplendor da *phýsis*, do reino das brotações. A palavra conteria a capacidade de adentramento, concentração e manutenção desse vigor das coisas. Dito de outra forma, ela nos entenece, mas também pode não enternecer. É o que acontece com Íon: não é por uma análise detalhada e lógica dos poemas homéricos que o rapsodo reverencia seus versos. Mesmo que as questões da poesia sejam recorrentes, sua forma de realizá-los é radicalmente distinta, o que dá a diferença de todas as obras de arte. Por isso, mesmo que só cante inspirado por Homero (e nenhum outro), Sócrates não diminui a compreensão e talento de Íon. Pelo contrário, o rapsodo é tido como um sábio.

É difícil, no vulgo, aceitar a premissa de que não só a palavra seja poética, isto é, ela brota e corresponde à dinâmica da realidade, mas também que ela tenha poder, seja essencial para a existência humana. Isso se dá porque, desde há muito, a poesia é interpretada como um tropo retórico, “doce e útil”, na cifra de Horácio. Contudo,

isso não quer dizer que grandes obras tenham deixado de ser criadas. O lugar conferido aos poetas e rapsodos numa sociedade é que se altera; o lugar em que habitam, bem próximos à atração magnética da linguagem, não se modifica. Ainda que se argumente que as visões de mundo, ao longo da História, se sucedam, parece que a referência homem-poesia não advém, jamais, de um dado historiográfico, mas de uma situação ontológica permanente e persistente. Aprendemos, na saga rosiana, a necessidade da poeticidade da vida para a plenificação do ser humano. Tentaremos mostrar como essa aprendizagem se dá não pela transmissão de uma doutrina da vida, mas pelo poder das histórias e como os personagens são bailados pelas histórias que contam e ouvem.

A compreensão rosiana do sertão — o lugar mítico que o homem ocupa e carrega consigo, “os Gerais do ô e do ão [...] os Gerais do trovão, os Gerais do vento” (Rosa 2001:107-8) — se aprofunda na importância que confere à Musa como potência principiante. Rosa concebe a música como o que é próprio da Musa, ou seja, da linguagem. Nela, signo e coisa não se opõem, mas se reúnem na efígie do dizer, da palavra cantada. Ela é autorreferencial. O mesmo encaminhamento dá Antonio Jardim:

Música diz fundamentalmente o estabelecimento de sentidos a partir da apresentação de si mesma. A música é, assim, em sua substantividade mesma e própria. Dela, a rigor, só se pode dizer que é. A música não admite qualquer formulação predicativa. Ela é a apresentação de si mesma e nesta apresentação se dá o sentido (Jardim 2005:151).

Na narrativa rosiana, não se irá contar uma história que se passa no sertão, por exemplo. Na história, o sertão vem a ser sertão — de uma maneira inteiramente nova. Os “Gerais” tornam-se um mundo “que desmede os recantos” (Rosa 2001:107). O lugar ganha lugares no tempo da história. Assim como a viagem do vaqueiro-poeta Grivo é essencialmente uma viagem na e em busca da poesia. Ele viaja, traz e mantém a “[moça] muito branca-de-todas-as-cores” quando conta sua história. Aí, uma viagem especial realizada é correlativa a uma viagem poética apresentada. Fundamentalmente, há a reverberação da memória e como ela traz à presença:

A linguagem — que é concebida e experimentada por Hesíodo como uma força múltipla e numinosa (sagrada) que ele nomeia com o nome de Musas — é filha da Memória, ou seja, este divino Poder traz à Presença o não-presente, coisas passadas ou futuras (Torrano 1992:29).

Nesse sentido, portanto, o consórcio entre linguagem e memória funda a criatividade e historicidade do mundo. Percebe-se aí a referência a Hesíodo, assim como já fizemos aos rapsodos homéricos. Ocorre que tais autores dialogam entre si por retraçarem sua herança às Musas, na dimensão constituidora de mundo a que estamos nos referindo. No mundo rosiano, a palavra tem poder de ser, e é nessa compreensão que o homem se faz homem e lhe é dado um destino. De maneira alguma, portanto, a linguagem vem a ser comunicação, expressão de ideias, nem tampouco a Musa um conceito vago de poesia e de inspiração (Curtius 1996).

A perda do sentido ontológico da linguagem pode ser atribuída ao percurso ocidental com a escrita. Na celebração liderada pelo cantor, os ouvintes não eram leitores passivos e destacados daquilo que ouviam. Pelo contrário, “the oral audience participated not merely by listening passively and memorizing but by active participation in the language used. They clapped and danced and sang collectively” (Havelock 1986:78). A poesia, nesse sentido, seria a co-memoração de mundo com canto, palavra e dança: “oral societies have commonly assigned responsibility for preserved speech to a partnership between poetry, music and dance” (Havelock 1986:72). Contudo, quando a escrita surgiu de maneira decisiva, na formação do alfabeto grego, e se difundiu processualmente pelas sociedades gregas, o que a poesia cantada tinha de manutenção mítico-histórica de um povo foi aos poucos transferida para a escrita, sofrendo um forte abalo. É nesse contexto que a poesia de maneira crescente irá ser fundada cada vez mais na retórica e nas técnicas, ou na inspiração subjetiva. O *theós* que outrora surgia diante do poeta e do rapsodo e os arrebatava se tornou uma ideia súbita na mente do escritor. A diferença é notável: a palavra deixa de comparecer na coisa, mas passa a requerer ser referida a ela.

Como Havelock intui, a Musa “aprendeu a escrever”. Ela mantém sua força de presença, mas não da mesma forma que antes. Como deixaremos mais claro, a linguagem de Rosa manifesta o som, o ritmo, a dança das coisas. Em sua obra, o poético continua sendo o elo articulador pelo qual a linguagem não cede à estaticidade da escrita,

mas faz da história escrita o próprio palco. Isso só é possível porque a linguagem, independentemente de seu suporte, continua a falar.

O que é esse arcaico sentido de linguagem que estamos indicando? Como dissemos, a linguagem não se prende a um suporte, seja ele oral, escrito, gestual... É na necessidade do sentido que se estabelecem as diferentes línguas; estas, por sua vez, significam, criam signos. Não haver língua sem linguagem quer dizer que há uma relação muito especial entre as duas instâncias. Normalmente, concebe-se a linguagem como a capacidade de falar e articular sons. Contudo, essa compreensão enquadra a linguagem num sistema lingüístico, confundindo signo/significado e sentido. Para a compreensão do poético como essência da linguagem, devemos compreender a palavra como lugar de presença: “O reino vigoroso da palavra consiste em dizer, isto é, em mostrar, em trazer para um aparecer a coisa como coisa” (Heidegger 2004b:187).

A palavra também conserva velada a coisidade da coisa, pois não a faz um ente. Pelo contrário, nos situa, enquanto homens num relacionamento cuidadoso com a palavra, em sua dobra. A palavra, dessa forma, indica o que a coisa é e retira o que não é, como diz sua própria etimologia: *pará-bállo*. O *bállo*, *bállein* chama a atenção para o aspecto verbal de palavra, pois se é um lançar-se em, próximo a, entre, também é um não mais estar (no silêncio). Não há separação entre palavra e coisa, nessa dimensão. No presentear-se e retirar-se da coisa oferecido pela palavra, é que se podem formar significados, ideias, identidades. Isso não faz, contudo, a palavra prescindir das coisas.

Na conjunção sacra que se estabelece entre o homem e o real, a palavra é poética porque carrega e rega a semente das coisas. O lugar humano, aí, não é de ente qualquer, mas também não o de dominador dos demais entes. Ele é aquele a que foi doado a alegria e tristeza do viver, a necessidade de cantar. No mundo que configura, a palavra surge como uma aprendizagem — uma interminável aprendizagem sobre o ser. Nessa postura, a linguagem vem a ser não um dado objetivo do homem, mas um dado subjetivo. Subjetivo, aí, claro, no sentido próprio de sujeitar, de dar possibilidades de formação e manutenção. A abertura que a linguagem propicia às coisas entrega cada um, também, ao seu próprio destino. Ao nos familiarizarmos com o sentido de saga da existência, todo limite é posto diante de seu não-limite originário, e nessa determinação dançam, se reconfiguram. É somente nesta dimensão em que é dada a cada um de nós a felicidade. Ela está entranhada na ponta de um mistério.

O sentido da saga rosiana, a partir do vigor da história, é bastante próximo ao que estamos aludindo: “*Sagan*, a saga do dizer significa: mostrar, deixar aparecer, deixar ver e ouvir” (Heidegger 2004a:202). Como Heidegger propõe, trata-se então de deixar eclodir a coisa como coisa, de ver na eclosão seu próprio sentido e dimensão. Nessa eclosão, a coisa diz algo de si mesma de uma maneira não-significativa. As compreensões e entendimentos que temos desse dizer mantêm esse princípio enigmático da coisa na palavra. Às vezes, porém, aquilo que nos vêm ao encontro nos vem como ordinário, como sem importância, o já conhecido que não nos impressiona. Esse é

o mesmo sentido da palavra *sígnica*, que faz referência ou denota algo que já temos de antemão. Entretanto, quando a palavra nos traz outra vez a coisa, ela surge ressurgindo, a divindade comparece das profundezas da terra e algo poeticamente acontece: “Todo acontecimento é um fenômeno fundamental da humanização do homem. Ele nos remete para o caminho do Ser. Nesse caminhar o homem chega a ser o que é” (Castro 1982:58).

A poética rosiana, como nos aponta Souza (2008) ao ressaltar o caráter seu caráter *paideumático*, está repleta desse sentimento entusiástico com o poder mundificante da palavra. O homem se põe diante dela, assim como diante da realidade, como eterno aprendiz e consorte. Ela quebra com o humanismo ocidental, no sentido de que vê o homem como destituído de fundamento último, mas entregue à aventura de viver a vida, tal como diz Leão: “A essência do homem é não ter essência [...] o homem não tem identidade: o homem conquista apenas identificações. Suas identificações são os percursos e as peripécias desta impossibilidade” (Leão 2001:14). Veremos na saga em questão, “Cara-de-Bronze”, a indissociabilidade entre o ético e o poético no homem — como o velho que permitiu ser envelhecido com o tempo busca as raízes rejuvenescedoras da terra.

A previsão racional tirou o véu do mundo, matou seu Deus e aposentou, a princípio, todas as suas instâncias de ilimitação, seus regentes. Deus, aqui, é menos uma referência teológica do que o sentimento telúrico de pertencimento e proveniência. Poderíamos chamá-lo terra, Gaia ou sertão — a última palavra devemos à Rosa.

No sertão proposto por Rosa, o homem é mais uma vez uma ponte, não uma meta (Nietzsche 2008:22), as suas possibilidades de superação não repousam no exercício racional ou na adoção coletiva de uma doutrina/ideologia, mas numa aprendizagem pessoal de escuta do mundo em mudança e em sua multiplicidade.

“Cara-de-Bronze” trata da recuperação do sentido da vida pela riqueza da poesia. O Urubuquaquá, maior fazenda de gado da região, é caracterizada como vasto e abundante: “Ali havia riqueza, dada e feita. [...] Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros a vaz, seria gozo forte, o verdejante” (Rosa 2001:108). Souza (2008:205) mostra que Urubuquaquá significa “lugar dos urubus, indicia o reino da morte”. Ora, como conciliar os campos verdejantes e um reino da morte? A resposta está na figura de Cara-de-Bronze, o fazendeiro que controla as terras da região. O paradoxal está em que Cara-de-Bronze, dentro da Casa, está no trono e rege sua fazenda abundante, mas não a possui. A *phýsis* se reserva à experiência do fazendeiro, mas ainda assim ela se afigura como muito próxima. O sertão lhe dá a sensação de poder, de sucesso, até sua alimentação, seus prazeres. Mas Cara-de-Bronze deixa o tempo depositar-lhe cinzas, entopem os sentidos. Ainda assim, os ricos campos à sua frente podem lhe dar as mais arcanas possibilidades de existir.

Numa vida em que o tempo oportuno, kairótico, cede ao cronológico, dos fazeres, o tédio se revela como o destino fatal de não ter o que fazer. Atualmente, essa realidade é cada vez mais presente e oprime. Um mundo que se acelera não vê função para os freios,

sempre se quer chegar a algum lugar e cada vez mais rápido. Esta é a experiência de Cara-de-Bronze: vasto e rico como suas terras (daí sua proximidade com elas), mas simetricamente reduzido e pobre. Seu caminho foi o de tomar uma coisa pela outra: as conquistas em lugar do sabor da conquista. Seu desespero é o de perceber que sua posse do paraíso é a prisão no inferno. O rei da cidade estável e controlada dos mortos, como Hades, quer se tornar o jovem visitante do mundo dos vivos, como Dioniso. Na busca da transitividade do mundo, Cara-de-Bronze procura a maternidade da poesia.

O narrador delinea a figura do Cara-de-Bronze como um deus do submundo. Sua forma humana é evanescente, a começar pelo seu nome. Ele é quem “ninguém quase não vê” (Rosa 2001b:111), e os vaqueiros, em disputa, apresentam vários de seus traços, por vezes conflitantes (Rosa 2001b:124-7). Percebemos que Cara-de-Bronze é invisível e in-forme, rico de doenças e de decrepitude, imortal, pois “parece que está pensando e vivendo mais do que todos [...] parece uma pessoa que já faleceu há que anos” (Rosa 2001b:125). Os vaqueiros tentam apreender o que há de vivo nele. O perguntar pelo o seu nome, corpo e história é um caminho de decifração de quem é Cara-de-Bronze, habitante de uma região fronteira e alheia à vida. Já os outros vaqueiros, que carregam consigo vestes feitas do buriti, a árvore da vida, se comprazem em contar histórias, “imaginamentos de sentimento” (Rosa 2001b:123).

Cara-de-Bronze é destituído de corpo. Na esteira de compor Cara-de-Bronze como um personagem “divino”, ou seja, sem as graças

do homem, o vaqueiro Mainarte apresenta a recusa do Cara-de-Bronze de seu estatuto mortal, já que “não quis filhos. Não quer pai” (Rosa 2001b:114). O curioso é como, ao mesmo tempo, o fazendeiro é chamado de Velho e Filho — por seu nome, “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho”, no qual “Saturnino” também aponta para a sua melancolia e tédio. Que homem não tem pai? Já com filho, a situação é distinta — até certo ponto, pode-se optar por não ter filhos. Mas, no caso, não se pode fugir a ter pai, nem mãe. Na obra de Guimarães Rosa, não ter pai nem mãe é não poder ter filho, é estar desconectado e alienado de sua proveniência telúrica, negar o horizonte rico do destino. Pode-se ficar velho, mas aí há uma criança crescida, a promessa de vida que se fez e continua a se fazer com o mesmo vigor: “O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo” (Rosa 2001b:138). Do outro lado está o Velho, imortal, decrépito e miserável.

Contudo, o corte no qual opera e controla sua vida, a dizer, a separação da alma e do corpo, de si e da realidade, não é e nunca é completa nem permanente. Germina, na sua própria forma de vida enquanto *bíos* a possibilidade de reinvenção, dada pela ascensão simples do sol na linha da terra. E quem lhe aponta essa possibilidade é o Grivo. “Quem é o Grivo? Vaqueiro” (Rosa 2001b:116), responde o vaqueiro Cicica ao Moimeichêgo. O Grivo realiza o ser vaqueiro no ser poeta. Há uma conversa entre ser, poeta e vaqueiro que entenderemos melhor na viagem do Grivo.

Grivo vem de Grifo — o guardador, em algumas mitologias, como a grega, do tesouro e da abundância. O grifo, composto de águia e leão, defende e mantém a riqueza do céu e da terra. Ele transita livremente pelas terras fartas e pelas palavras graves do Cara-de-Bronze. É ele quem faz e pode fazer a aprendizagem da entrega da terra e lhe conserva o sentido, acordando o fazendeiro para a poeticidade da palavra. Na obra de Rosa, é por ter o nome que ele vem a ser o que é. O Grivo recebe sua mobilidade e força do mundo em movimento ao qual está atento. Da mesma forma, só por isso pode contar as histórias que conta.

O sentido de recondução à fonte da vida está presente de maneira especial em um dos entrecruzamentos narrativos da saga. São apresentadas cantigas do violeiro João Fulano em diversos momentos. Em uma delas (Rosa 2001b:112), diz: “Buriti, minha palmeira: / mamãe verde do sertão — vou soltar meus tristes gados / nesta alegre pastação”. O hino à árvore mostra como o cantor faz sua reverência ao fulgor dos pastos e sua capacidade de inebriação. No nexos entre tristeza e alegria se situa o cantor, que vê as duas dimensões e celebra a unidade na diferença. Temos aqui a Musa em festa na música, que dá tristeza ao gado e alegria ao pasto, apresentando-se como um interlúdio coral de louvor à vida.

Em que medida a viagem do Grivo foi para “trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bronze” (Rosa 2001b:118)? A viagem não é mera aventura para encontrar uma relíquia ou artefato. Na catábase que realiza, Grivo sai em busca da essência da poesia. Mas o que é a

essência da poesia, onde está? O conto figura esse princípio poético como uma jovem, com a qual o vaqueiro-poeta teria se casado. Num dos diversos fios da história, o narrador autoral recebe a voz e esclarece:

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. Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada (Rosa 2001b:137).

O cerne da saga, se seguirmos esta indicação, é a noiva. A alvura sem fim contém o conjunto de cores. Do ponto de vista da lógica narrativa, nunca chegamos a conhecer a Noiva. Os vaqueiros se interrogam onde ela está, perguntam a quem trabalha na Casa, com a esperança de saberem algo. O Grivo, em determinado momento, refaz seus passos na história de sua viagem. A circunstância de uma história se centrar em algo que não se revela, aparentemente, também comenta o narrador: “Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. [...] Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto” (Rosa 2001b:135). Essa passagem elucida bastante do sentido da obra, além da seguinte: “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” (Rosa 2001b:163). Acontece que a lógica não nos dá uma explicação

satisfatória. É que sua viagem de noivado não é para buscar algo que está fora.

Para que seria então? Para desabrochar algo que carrega consigo, que foi dado a ele, apenas. Ainda assim, a história não é sobre o Grivo; é sobre a história. No que a estória de Rosa se orienta para a revelação da história do Grivo, pode-se ver que o “objeto” da viagem foi a própria viagem e a aprendizagem da poesia que nela se fez. Vivemos dia após dia, em sucessão, temos vitórias e derrotas. Mas somente a poesia nos restitui ao novo dia, no qual morremos e revivemos “todo dia, toda manhãzinha” (Rosa 2001b:170). O desafio são as “palavras muito trazidas” (Rosa 2001b:170), a experiência de questionar a apatia e a mundanidade das coisas instrumentais. O princípio da poesia é, como verdade, nos conduzir àquele “ponto final”, ao “mais longe do que o fim; mais perto”. Ela exige o cuidado consigo mesmo. O limite da palavra a que a poesia conduz leva à sua morte, à nossa morte. A palavra sígnica ganha ritmo, o significado não é claro, e subitamente a estamos entoando em adoração. Compartilhamos e nos servimos dela. Dentro do jogo ritual que se impõe à leitura genuinamente poética e não meramente decodificadora, se insinua uma força, uma ligação, uma ternura essencial. Amor, amor de ser, na sutileza do remorrer.

No mistério que se instala em torno das palavras do Grivo ao Cara-de-Bronze, o poder da palavra é um sol que é mais sentido quanto mais se conserva como sol. Só assim pode ser o iluminante. Nesse contexto, a saga rosiana é a dádiva e o convite ao Cara-de-

Bronze para o rejuvenescimento. Diante do supremo júbilo, nada mais do que reconhecer sua importância, sua sacralidade. Cara-de-Bronze diz, pela boca do Grivo: “Eu queria alguém que me abençoasse” (Rosa 2001b:173). Ele recebe a bênção pelas “palavras trazidas” do Grivo. Não lhe “pertencem”, no sentido possessivo. O que dá bênção são as palavras e não o abençoador que as profere. Por isso, parece se insinuar uma familiaridade recuperada ou evidenciada entre o vaqueiro-poeta e o fazendeiro.

Esta é a genuína comunicação, o genuíno contexto, que integra em torno da palavra e dá sentido à vida. Grivo não é nenhum sacerdote no sentido cotidiano, nem um poeta que vai educar, transmitir aquilo que tem valor. A palavra exige um sacerdócio diferente. Ela nos dá nos tirando de nós mesmos. Tudo que é conserva a mim mesmo como memória, porque também são, mesmo que o que não sou. Dividimos entre nós o enigma de ser, ao qual sempre estamos sujeitos. Abridor de amplitudes e de dimensões, a história o celebra e concretiza. Assim, Cara-de-Bronze chora na bênção, e o Grivo se emociona. Compartilham a alegria de viver, sendo que o destino de cada um, por ser próprio, reside também nesse compartilhamento. No que a palavra poética do Grivo o religa ao sagrado da existência, ele deixa o chão sólido e o tom circunspecto. Recupera pai e mãe, e chora como se nascesse outra vez: ele quer o de novo, o outra vez.

O matrimônio com a poesia, dessa forma, é constante! A viagem se faz e pode ser feita toda vez. Daí o tom circular da história, que

sempre pode ser contada e recontada. A saga rosiana de “Cara-de-Bronze” enfatiza o poder de permanência na multiplicidade próprio da história, em que há um entretecimento de passagens autorais, roteiro de cinema, os róis de plantas, diálogos dos vaqueiros etc. Nessa dinâmica, podemos pensar numa educação poética.

Na sociedade em que vivemos, a história rosiana parece meio fora de lugar. Por um lado, a sabedoria popular que Rosa conserva cada vez mais cede lugar aos lugares-comuns fabricados pela indústria cultural. Somada a isso, o tipo de vida urbana e pós-moderna que se globalizou só tem espaço para o consumo. Num ritmo acelerado, o mundo se virtualiza, numa tentativa de assegurar o domínio e o poder da razão, da calculabilidade e previsibilidade. Cada vez mais se abstrai da própria coisa.

Como sublinha Carneiro Leão, “se esgotaram as fontes de criação e todos os espaços da convivência são sendo ocupados pela repetição automatizada de autômatos” (Leão 2001:7). A dimensão tecnológica só aceita o que dela emana e é apreensível. Aqui, a saga rosiana ganha outros relevos, pois podemos lê-la como um augúrio de nossa história. Todas as instâncias sociais apontam para a formação de vários Cara-de-Bronze: homens que consumaram seu poder, sua riqueza e seguiram as recomendações morais, mas não são felizes. O ensinamento do Grivo é o “raminho com orvalhos” (Rosa 2001b:173), o que é, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexo do que o arcabouço teórico propagado pela educação formal. Assim como a viagem só se viaja viajando, a vida só se vive vivendo. A estória mostra

como os conhecimentos sobre o mundo não nos dão o mundo: só a palavra pode fazê-lo. No sistema coercitivo do ensino como continua a ser concebido, o professor está numa posição de poder indemovível e os alunos devem assimilar seus conhecimentos. Mas cada aluno está num percurso de vida próprio. Aquilo que a poesia abre uma possibilidade é o educar a viver, não como sistema moral, mas uma profunda reflexão ética, pois poética.

A educação para a vida precisa, portanto, educar para ser. Isso nenhum professor pode conseguir por completo e igualmente a todos, já que sua tarefa se resume, no fundo, em ser um guia, fazer sugestões, trazer para fora, em alguma medida, aquilo que o aluno pode ser. Temos essa relação com tudo com que somos dispostos a aprender. Daí, mais uma vez, a paideia poética que nos oferece Rosa, em que o homem e o real recuperam seu princípio, e a vida efetivamente acontece de novo, posta em moção. Nela, o ensinamento do Grivo mostra que, uma vez que o humano é inegavelmente conectado à terra, independentemente da circunstância, ele está entregue ao seu silêncio e pode se permitir sorrir: “O Cara-de-Bronze tinha uma gota-d’água dentro de seu coração” (Rosa 2001b:138). A fonte da humanidade nunca seca porque não jaz numa subjetividade. O homem é sempre do húmus, da terra.

A grande dificuldade, portanto, jaz na aprendizagem perpétua e singular de cada homem cultivar seu destino. Nesse sentido, dissemos que o noivado do Grivo já desde sempre se fez, mas também nunca é plenamente consumado. Como diz o vaqueiro Calixto, o Grivo

“aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu” (Rosa 2001b:143). Trata-se de um tipo de saber diferente do saber teórico, cuja transmissão depende única e exclusivamente do talento do professor e do interesse do aluno. O saber concreto, diversamente, depende da experiência do aluno de determinada questão, muitas vezes sem interferência ou controle do professor. Saber, portanto, é amadurecer a partir de si, é um diálogo no qual todo saber não é forma estática, mas é sabente. É um saber de corpo todo, existencial, sem que se possa diferenciar o saber da experiência de saber, o caminho e o para onde se caminha. O rumo quem dá é a própria terra: “Acompanhei um gado, de longe, para poder me achar [...] Todo buriti é uma esperança” (Rosa 2001b:151). O sentido fulcral da poética do sertão de Rosa é que o sentido da terra e o sentido do homem são o mesmo, não há regionalismo, nem realismo, no sentido de uma figura humana destacada que descreve o sertão. O homem só se realiza ao ir descobrindo a extensão do sertão que ele é.

É por essa trilha que podemos dizer ser a obra de Guimarães Rosa profundamente ética. Ela não opera a partir de ou tendo em vista um sistema moral, que depende de sua aceitação para se efetivar. Assim, corresponde a um sentimento extraordinário de amor pelos homens. Sua obra fala a partir da terra e da paixão de vida que emana dela, perpassando os animais, as plantas, os homens, o vento... E assim o cosmos se magnetiza uno e múltiplo, pela pulsão do amor. Esse é o palco no qual radica todo o percurso (ou história) humano. Nesse lugar, o amor é a oferta superabundante. Poderíamos dizer que

há homens mais e menos atentos a essa condição amorosa. Mas esse seria um corte no mundo dos homens, que o sertão, como sertão, não comporta. Daí ser ilimitado: “O Gerais tem fim?”. O sertão alimenta todos os sonhos dos homens — suas moléstias e desgraças também. Não há uma coisa sem a outra, mundo (puro) sem terra, como a teologia cristã faz acreditar.

Por radicar o mundo na terra, podemos dizer que não só a compreensão rosiana é ética, mas também mítica. No mistério como princípio podemos entender melhor essa noção de mito:

É, portanto, um início que se vela e, na medida em que não se deixa conter e apreender por uma representação, se mantém vigorando como aquilo que dá ensejo ao que se inicia: isto é o que se diz com a palavra “princípio”. Neste sentido, também, liga-se aos cultos de mistério em que o homem se inicia, assinalando, portanto, também, a intimidade entre o mito e o sagrado. Este aceno originário é o acontecimento do silêncio da linguagem (Braga 2008:184).

O entendimento do amor em “Cara-de-Bronze”, portanto, não pode ser resumido a um amor por alguma coisa ou alguém. O único e primeiro amor é o amor da linguagem, da terra. Os amores que temos ao longo da vida também são manifestações desse amor, mas só uma porção dele. Este é o sentimento infinito da vida, que nos lança em tantas procuras e realizações, em vista de vivê-lo, consumá-lo! Como diz Antonio Jardim, “o viver é condição *sine qua non* de qualquer possibilidade de realização e é como condição de possibilidade que ele não pode ser desnecessário, embora possa não ser suficiente” (Jardim 2005:43). E justamente porque não é suficiente sobre-viver

que nos interrogamos sobre o sentido do viver, estamos descontentes. A história de cada ser humano é a inconformação ética de buscar corresponder ao apelo da vida. Justamente por essa abertura ao amanhã, a saga de Rosa enfatiza a possibilidade que a vida dá a cada homem de lutar pelo seu destino.

Se a obra rosiana encena o seio maternal e acolhedor dos homens, por que há, em sua diferença, os Grivos, os João Fulano e os Cara-de-Bronze? Voltamos à questão do Íon, do conhecimento do cantador. Ainda que se possa estar na poesia (aqui na acepção de mobilidade originária, *poíesis*), há diferentes modos de fazer sua experiência, de compreendê-la, em sentido lato. Na obra de Rosa, muitos homens se desvencilham da terra na truculência da opressão e da violência, até mesmo nos afazeres cotidianos. Porém, o cantar sempre se oferece em todos eles como a via apropriante de retorno à terra. A condição de “sábio” ou de “telúrico”, própria do cantador ou poeta, contudo, é mais que um designador de um conjunto de saberes ou vivências. Dessa maneira, após introduzir a noiva do Grivo, diz o conto, ainda pela voz do narrador autoral:

Os vaqueiros ignoram. Ignora-o mesmo o Cantador, o violeiro João Fulano, com cara de larápio, com sua viola de tabebúia [...] Pode ser que esconda um frasco, nas abas da rede, tome um gole, e é para si que toca um alegrável, falam que é bebedice de cancionista. [...] Também ele não sabe, só escuta, à vez, pancadas na parede; se não, assim não descantava (Rosa 2001b:137).

Cantar a poesia não significa compreendê-la como *poíesis*, a palavra grega para agir, tornar, criar. O Cantador, tal como Íon, convida ao espanto, ao aparecer da palavra como palavra. Como diz o narrador, João Fulano apenas sorve da essência da vida, é divinamente tomado por ela, cantando. Ora, como se difere de Grivo? O Grivo faz uma viagem ao encontro de céu e terra para realizar o que lhe é dado como Grivo: de estar perto das riquezas do ser e guardá-lo na palavra. É por isso que se pode dizer que faz uma catábase: de um cantor inspirado, como João Fulano ou os outros vaqueiros-poetas, ele se torna o noivo do raminho de orvalho. No genuíno vaqueiro que vem a ser, tem ouvidos para a “vacação”. O que ele é e as palavras que proferem, o que vê e sente são um só: o sertão. E ainda assim é tão esplêndido e maior do que ele, que sua resposta em profundo respeito é a alegria do canto, mesmo nos infortúnios. Como disse o menino Dito de “Campo Geral”, “a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!” (Rosa 2001:119).

O sentido de tornar-se, sublinhamos, é o desabrochar das possibilidades e nunca é negativo, apenas reúne no delinear da história o acontecer de uma vida. Por isso que a mudança não é uma coisa que acomete o Grivo e ele “muda”, deixa de ser alguma coisa para ser outra. A referência de cada homem com o ser que é é sempre principiante. Em outras palavras, não há como segmentar ou compartimentalizar a existência de ninguém a ponto de fazer-lhe

oposições definitivas. Até porque, seja lá o que se tornar, ainda é filho da linguagem, acontecimento da verdade no homem: “O *ato fundamental no modo de ser do homem* é que ele compreende previamente o ser e a essência das coisas, isto é, o *acontecimento fundamental da verdade*” (Heidegger 2007:187). A verdade e a não-verdade providenciam ao homem a abissalidade do ser — o tornar nunca esgota o ser, não consome na criatividade a possibilidade. Por outro lado, realiza-o, vislumbra-o. Nas palavras do Grivo estão a interpretação e consumação de sua viagem, oferecida ao Cara-de-Bronze. Porque nunca se canta com ideias, temas ou mensagens, o poeta Grivo só pode cantar com o que ele é. A palavra, como poesia, mantém a união essencial com o que as coisas e o próprio cantor são. Por isso, elas são verdade, acontecem como o vento.

Por mais que conheçamos o vento pela análise científica, apenas no sertão o vento é a palavra de deus: “E o vento? (O poder que ele lôa, a palavra que ele executa.)” (Rosa 2001b:156). É o ar mesmo, em movimento, surgindo, impondo-se. Mesmo no sentido botânico de semear o pólen entre as flores, o vento indica em si mesmo a nascença. Ao inverso, na Casa do Cara-de-Bronze o ar “era triste, guardado pesado” (Rosa 2001b:136). É também, por conseguinte, seu reino sem palavra e sem vida. Mais uma vez, a estória ensina: “Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento” (Rosa 2001b 135). Aí há a interconexão entre riacho, vento e palavra/história. O riacho, assim como o vento, pode ser lido como a fonte manifestante de vida, que está sempre em movimento. Para além da

dimensão material, o Riacho do Vento perfaz o encontro de céu e terra, da mobilidade das terras (riacho) e da mobilidade do céu (vento). O essencial nessa conexão é como o movimento das coisas se liga diretamente ao movimento da história: procurar o fim da história, sua significação ou estrutura fundamental quer dizer sair do tempo da história, estar à margem das próprias coisas que vêm à tona nela.

Lidar com o que “acontece acontecendo” parece ser um grande desafio da vida humana. Mas o desafio só é grande porque também é grande a sabedoria que dele pode ser aprendida. Hodiernamente, no mundo restrito da pós-modernidade que recortamos para nós, o acontecer involuntário por vezes compromete nossos planos e tentamos eliminá-lo. Um bom mundo, nesse sentido, é aquele em que o planejado corre bem e tudo se rege com perfeição, na miséria da ausência de surpresa. Na contramão de negar o mundo dos acontecimentos em prol de uma vida sem tempo, destacada da terra, o sertão nos lança de volta ao entusiasmo infantil de nos encantarmos com as coisas que surgem. O homem ainda é possível, a realidade ainda é real: são sentenças que ecoam a partir do ensinamento da interpretação do sertão. Não há uma realidade em si que se consiga compreender e delimitar. O homem está posto para tudo que existe numa realidade interpretativa — inclusive ele. É a exigência da própria realidade. Acima de tudo, o sertão é o que o olho de um menino pode ver e o que não pode ser visto. Mesmo que seja um menino crescido, como o Grivo.

Nessa dimensão, a comunhão da palavra por Cara-de-Bronze revela-lhe a diferença entre o ter as coisas e o ser tomado por elas, o ter material e o ter essencial. No percurso ocidental de assenhorear o homem no comando dos demais entes, ter significa possuir, segurar, manter numa posição, supervisionar, entre outros significados (Glare 1968:1919). O que se tem ao alcance da mão pode facilmente ser solto e dado ou tirado. Podemos observar sobre ângulos diferentes, fazer juízos. Mas e o que não se tem? Nessa acepção, o que não se tem não entra em nossa jurisdição: em termos práticos, não poderíamos perder uma coisa se não a tivermos antes.

Em consonância com isso, nos fala Marco Aurélio, em suas *Meditações*: “Um homem não pode perder nem o passado nem o futuro, pois como pode alguém tirar dele o que ele não tem?” (Marco Aurélio s/d:35-6). Nesse entendimento tripartido de tempo, o presente é o único reduto que se tem e efetivamente está. Isso, contudo, faria do homem uma sucessão de momentos que, certo dia, termina. Entretanto, não é necessário que o homem tenha seu passado e o seu futuro para ser presente? A capacidade de tê-los não é o desdobramento de sua historicidade? Um certo homem pode não ter consciência de seu passado ou de seu futuro, mas ele jaz na superabundância de sua temporalidade. Ele tem a sua história e não a pode perder. Ele é a sua história. Em tensão com a reflexão de Marco Aurélio, Carneiro Leão, revendo o princípio “ninguém dá o que não tem”, propõe:

Para os relacionamentos criadores, i. é, para as relações originárias de ser e realizar-se, ocorre precisamente o contrário: *nemo dare potest, quod habet*: “ninguém pode dar o que tem”. Pois, se desse, o que tem não daria e sim tiraria do outro a possibilidade de ser outro e, com isso, qualquer condição tanto de receber como de recusar. Assim, para dar, alguém só pode dar o que não tem (Leão 2002:71).

Assim, a relação entre ter e ser é reconduzida para seu lugar originário, tal qual se percebe na viagem do Grivo e no choro genesíaco do Cara-de-Bronze. Portanto, o Grivo não “cura” o Cara-de-Bronze com algo que ele possua, tenha, ou seja: as palavras cantadas. O que ocorre é que as palavras não são propriedades do cantor, mas apropriam o cantor de si mesmo. Posto de outra maneira, há duas viagens em uma: a poesia do canto é o método pelo qual a poesia da vida se revela para o Grivo e o Cara-de-Bronze. Como aponta Souza (2008:205-6), eles são, respectivamente, o ator e o autor da viagem. A ligação fundamental é a viagem, isto é, a história, a palavra descoberta em sua poeticidade. Na saga em questão, o ter é devolvido ao ser. Só podemos ter o que somos. E o que somos?

Como dar ao outro a sua história? Não podemos dar o passado nem o futuro, é verdade; não porque não os temos, pelo contrário: só podemos ter aquilo que nos constitui. E o que é o tempo, para nós, senão a nossa experiência de mundo? Como diferenciar quem vê daquilo que é visto? Se temos a impressão de perder o tempo ou de não o ter, é porque já o podemos conceber, já o temos a partir da própria presença. Se só perdemos esse estatuto da presença na morte derradeira, a partição e a medição do tempo se tornaram formas de

lidarmos com as diferentes presenças. Não fomos ontem o que poderemos ser um dia. Mesmo com tantas mudanças, há um vento que nos conduz em unidade à nossa completude. Esta, a reserva do ser, é a condição e graça maior da história. As histórias podem ser contadas porque as coisas que nomeia são e, também, não são. O paradoxo do ser que precisa não ser para ser se acena no fazendeiro que descobre todas as trevas do mundo positivo que vivia. Mas a poesia pede um outrar-se do mesmo, pede a treva brilhante.

Na inviabilidade dos opostos excludentes, pois radicam num mesmo movimento, Cara-de-Bronze é sempre ele mesmo não o sendo. Isso vai além de sua determinação, seu controle, suas terras. Há uma intimidade enorme entre ele e as coisas de sua terra: não mais num sentido de posse, mas de co-pertencimento. Ele pertence à terra, sua visão pertence às coisas. Nesse sentido, ele é possuído, propriedade daquilo que vê. E o seu lugar, ainda que muito especial, é um entre muitos. O reconhecimento dessa perda e ganho de identidade é doloroso, mortal. Como o conto propõe, descobrir-se do mundo e da terra é uma viagem, uma trilha incansável de que não podemos abdicar.

Para a questão da palavra, essa aprendizagem é muito importante. Compreendida como a presença e o poder da presença, deixa de ser apenas um sinal, uma coisa que um homem deseja dizer. Revela-se o surgir da coisa em sentido: quando chove, “Deus é menino em mil sertões” (Rosa 2001b:115). Daí que é a chuva não possuindo uma simbologia estabelecida, um significado profundo na

mente dos homens, que no sertão ela pode aparecer, na poética de “Cara-de-Bronze”, como Deus-menino. Ela é mais chuva e continua sendo chuva. Todas essas possibilidades, quem dá é a chuva, como palavra. E a intuição do Cara-de-Bronze dessa sincera liberdade o deixa como uma criança perplexa: o mundo exige que dancemos no vigor da palavra. Podemos nos alienar desse chamado, como fez o Cara-de-Bronze por muito tempo. Contudo, justamente pela exigência — e pela “gota d’água” no coração do Velho — é que a viagem se fez e se irmanaram o fazendeiro com o vaqueiro. A semente da vida vigente em cada um dos dois amadureceu à sua forma, sob o acolhimento do sertão. A poesia cuida e faz brotar os homens possíveis.

Referência bibliográfica

- BRAGA, D. 2008. *A poética do mito*. Dissertação de Mestrado — Faculdade de Letras/UFRJ.
- CASTRO, M. A. 1982. *O acontecer poético — a história literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Antares.
- CURTIUS, E. R. 1996. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp/Hucitec.
- GLARE, P. G. W. et al. 1968. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- HEIDEGGER, M. 2004^a. “O caminho para a linguagem”. In: *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: EdUSF.
- _____. 2004b. “A palavra”. In: —. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: EdUSF.
- _____. 2007. “Da essência da verdade”. In: *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: EdUSF.
- JARDIM, A. 2005. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- LEÃO, E. C. 2001. “A crise da ética hoje”. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 146.
- _____. 2002. “A experiência grega da verdade”. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 150.
- MARCO AURÉLIO. S./d. *Meditações*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- NIETZSCHE, F. 2008. *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis: Vozes.
- PLATÃO. *Íon*. 1988. Ed. bilíngue. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito.
- ROSA, J. G. 2001a. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 2001b. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SOUZA, R. M. 2008. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- TORRANO, J. 1992. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras.