

Tradição auditiva e mimesis: uma possível aproximação da linguagem de Guimarães Rosa

Regina Lúcia de Faria

I

Em 1956, além de *Grande sertão: veredas*, são publicados os dois volumes de *Corpo de baile*, pela editora José Olympio, reunindo neles sete estórias.¹ Em 1960, surge a reedição da obra em um único volume. Como o autor não aprovou a nova organização, para terceira edição de *Corpo de baile*, em 1965, o próprio Guimarães Rosa propôs sua divisão em três volumes e uma nova disposição das estórias, surgindo aí os livros *Manuelzão e Migulim*, *No Urubuquaquá e no Pinhém* e *Noites do sertão*. Esse último formato se consolidou, ganhou várias reedições e reimpressões ao longo dos anos, inclusive foi seguido pela Nova Fronteira, que passou a publicar a obra de Rosa a partir de 1984. “Cara-de-Bronze”, uma das sete narrativas de *Corpo de baile*, figura como poema na primeira e na segunda edições da obra. Já na terceira, aparece como conto, ao lado de “O recado do morro”, constituindo o volume *No Urubuquaquá e no Pinhém* (a terceira narrativa que forma o volume é “A estória de Lélío e Lina”, identificada como romance).

Desde que veio a público, “Cara-de-Bronze” mereceu especial interesse dos críticos. Paulo Rónai, em “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, resenha a *Corpo de baile*, também publicada em 1956, por ocasião de seu lançamento, deixa para o fim os comentários ao conto, por considerá-lo “o mais difícil dos três” que integravam o segundo volume da obra. Aliás, no próprio conto, o narrador adverte o leitor para tal dificuldade: “Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no areoso”.² Certamente, essa dificuldade decorre da perturbação provocada pela linguagem,

¹ Acatando a distinção do autor entre “estória” e “história”, explicitada no primeiro prefácio de *Tutaméia: terceiras estórias*, “Aletria e hermenêutica”, usarei o termo “estória”. Cf. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-17.

² ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 113.

pela organização da narrativa que, ao romper as expectativas do leitor, impede a leitura automatizada. Como já chamaram atenção vários estudiosos, o tratamento que o autor confere à linguagem, expressão de sua profunda consciência do caráter de ficcionalidade da literatura, promove um estranhamento, como diriam os formalistas russos, que garante à prosa rosiana um lugar diferenciado na produção literária brasileira.

Neste ensaio, ao ler “Cara-de-Bronze”, pretendo mostrar que a linguagem inventiva de Rosa apresenta uma base auditiva, conforme postulado por Luiz Costa Lima. Para isso, valendo-me de sua reflexão teórica, procurarei articular auditividade, mimesis e metáfora para abordar a linguagem rosiana.

II

Ao lado da teorização acerca da mimesis, do controle do imaginário, do estatuto da ficção, a reflexão sobre a tradição auditiva, traço caracterizante da cultura e do sistema intelectual brasileiros, surge de forma menos sistemática na obra teórico-crítica de Luiz Costa Lima. De caráter mais operacional, acredito que essa questão apareça pela primeira vez em “Quem tem medo de teoria?”,³ publicado em 22/11/1975, no jornal *Opinião*, artigo que provocou naquela ocasião o que se costumou chamar entre nós de “a polêmica da teoria” ou a “polêmica do estruturalismo”. Nesse ensaio, Costa Lima, em resposta aos ataques lançados contra a crítica universitária, que na época era acusada de usar uma linguagem cifrada em sua abordagem do texto literário, ao defender o uso de uma reflexão teórica no tratamento da literatura, aponta a fraqueza do nosso sistema intelectual. Tratado aí de forma breve, o tema volta à pauta do crítico, agora de maneira ampliada, em artigo de 1978, “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”,⁴ em *Ensaio de Opinião*. Os dois artigos, em versão mais desenvolvida, são republicados em 1981 no livro *Dispersa demanda*. O assunto é retomado em escritos posteriores, incluídos em obras de cunho mais ensaístico, isto é, em obras que, como *Dispersa demanda*, apresentam o exame crítico de escritores e assuntos diversos, depoimentos e entrevistas do autor, como *Pensando nos trópicos* (1991), *Intervenções* (2002), *Frestas* (2013) e na última parte – “Pequenas intervenções” – do recentíssimo *Mimesis e arredores* (2017). É interessante notar que há entre os livros mencionados um intervalo aproximado de 10 anos, com exceção do

³ LIMA, Luiz Costa. Quem tem medo de teoria?. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 159, p. 24, 21 nov. 1975.

⁴ LIMA, Luiz Costa. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. *Ensaio de opinião*, Rio de Janeiro, v. 7, 1978.

último, cujo intervalo em relação ao anterior é apenas de quatro. Pode-se dizer então que, embora de forma não sistemática, o assunto se mostra recorrente na reflexão do autor. Aliás, em entrevista concedida ao canal Saúde da Fiocruz, em 27/09/2016, acerca do livro de entrevistas organizado por Dau Bastos – *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, Luiz, por conta de uma pergunta sobre a linguagem capoeira machadiana, chega a lamentar não ter explorado merecidamente esse ponto em sua reflexão, cuja rentabilidade não é menor comparada às outras questões por ele estudadas e analisadas. Vamos a ela.

Em linhas gerais, a tradição auditiva se caracterizaria pela produção de textos que, embora compostos em um tempo em que a escrita já seria dominante, portanto, em uma era tipográfica, apresentavam uma linguagem argumentativa ainda subordinada à formulação oralizada. Partindo da discussão engendrada por Antonio Candido em “O escritor e o público” (1985), entre nós isso decorreria do fato de, desde o período colonial, a literatura sempre depender de públicos disponíveis: no primeiro momento de nossa colonização, dos catecúmenos – público dos autos de Anchieta; em seguida, ao longo dos séculos XVII e XVIII, dos auditórios – de igrejas, academia, comemoração. O escritor não tinha, portanto, um papel social definido. Como já observara Candido, sua atuação enquanto escritor era uma atividade secundária, desenvolvida em paralelo a outras exigidas “pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador”.⁵ Mesmo as Academias do século XVIII desempenharam um papel dúbio, uma vez que seus integrantes, além de exercerem outra atividade social, eram “ao mesmo tempo grupo criador, transmissor e receptor”.⁶ Foi apenas ao final do século XVIII e início do XIX, período que antecede a autonomia política do país, que o escritor brasileiro alcançou reconhecimento social, reconhecimento esse turbinado com a independência (1822) e com o movimento romântico (1836), por meio de sua participação em campanhas cívicas, no papel de tribuno ou de jornalista. Por outro lado, sendo o grupo de leitores extremamente restrito, já que a maior parte da população era formada de analfabetos, o público era constituído mais de auditores do que de reais leitores. Assim, dispensando a intermediação da página impressa, o escritor oitocentista desenvolveu, em prosa ou em verso, uma expressão leve, ligeira, de formato oral, grandiloquente, patrioteira e sentimental, prejudicando entre nós a formação de uma

⁵ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985. p. 73-88; 78.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

literatura complexa que exigisse leitura atenta. Daí, Costa Lima configurar o discurso de base auditiva como um discurso híbrido que, apesar de estar fundado “em moldes escriturais”,⁷ arrebatava o receptor não por demonstrar claramente o desenvolvimento das premissas em que se sustenta, mas por “conter uma palavra empolgada, entusiasta e logo sentimental”,⁸ que entra mais pelos ouvidos, não exigindo do receptor inteligência para segui-lo. Conforme suas palavras, “a cultura auditiva é, portanto, fundamentalmente uma cultura que se transmite sem as cadeias demonstrativas. De (a) passa-se para (y), sem que o auditório perceba ou questione ou se interesse em questionar a ausência dos elos”.⁹ Através desse traço auditivo, característico de nossa cultura e, conseqüentemente, de nossa prática discursiva, podem ser entendidos tanto a debilidade teórica e o dogmatismo estreito de nossa produção crítica, o autoritarismo e o gosto pelas polêmicas de nossos intelectuais oitocentistas (gosto esse que ainda fascina alguns grupos contemporâneos), certa resistência à reflexão em nosso meio acadêmico em geral, quanto o estilo leve e fácil de nossa literatura.

Porém, se, nos escritos das décadas de 1970 e 1980, Costa Lima considerava apenas negativa a predominância da tradição auditiva, anos depois, ao resenhar as crônicas machadianas reunidas por John Gledson, verifica que essa singularidade de nossa cultura podia assumir uma feição positiva. Típico de um estágio híbrido da língua, se, por um lado, o auditivo mantém “os hábitos mais banais da oralidade, dentro de um molde de aparência escritural”,¹⁰ em Machado, por exemplo, por ser proposital e experimentalmente praticado, o efeito provocado seria bem diferente, pois seu uso romperia com a lógica proposicional de uma argumentação linear, cujo modelo seria “se a, b, c, então d”, e criaria um encadeamento proposicional solto, “embora sintaticamente bem estabelecido”,¹¹ conduzido por um princípio que Costa Lima chamou de “constelacional”: “Por princípio constelacional entendemos a conexão de blocos proposicionais diversos, que, entretanto, se interligam por um motivo comum; este motivo os “ilumina” por uma luz diversa da que seria apropriada a cada bloco”.¹²

⁷ LIMA, Luiz Costa. *Quem tem medo de teoria?*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 17.

¹⁰ LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 327-340.

¹¹ *Ibid.*, p. 335.

¹² *Ibid.*, p. 335.

A auditividade, quando proposital, ao suspender as cadeias demonstrativas do discurso, já que a afirmação (a) gera (b) que gera (y) perturba a lógica proposicional, confere à linguagem uma instabilidade semântica *ad infinitum*, semelhante às invenções produzidas pela mão esquerda descritas nos versos de João Cabral de Melo Neto no poema “O sim contra o sim”, citado pelo teórico no ensaio “Dependência cultural e estudos literários”.¹³ Tal instabilidade semântica promovida pela auditividade lançaria o leitor num terreno movediço na medida em que o sentido, nunca estabilizado, se dobra e se desdobra indefinidamente.

Nesse ponto, faremos aqui um corte para apresentarmos, resumidamente, a reflexão do autor sobre mimesis, com o intuito de mostrar como o esquema da mimesis pode se aproximar do modelo discursivo promovido pela auditividade. Procuraremos, então, demonstrar que, se há uma relação entre a configuração da mimesis e a ausência ou insuficiência de conceitos, a escrita resultante da auditividade proposital propiciaria o engendro de uma linguagem alusiva, não conceitual, típica do fenômeno da mimesis e, por extensão, da metáfora, base da linguagem da ficção literária.

III

De forma bastante abreviada, desde que Aristóteles liberou o poeta da condenação platônica, já que ele “deve[ria] ser antes o artífice de enredos do que de versos, pois é poeta em virtude da mimese e porque elabora a mimese de ações”,¹⁴ a reflexão sobre mimesis não se tornou menos problemática na tradição ocidental. A tradução latina *imitatio*, ao ser adotada quase que exclusivamente no Renascimento, fez com que a palavra passasse a ser entendida como “imitação da natureza”. Como já observou Luiz Costa Lima, isso levou a noção de mimesis a ficar subordinada ao “fenômeno de multiplicação de semelhança”, contra o qual a tradição moderna se insurgirá. Daí, a partir do Romantismo, o conceito de mimesis sofrer um verdadeiro processo de desterro: entendida como “imitação”, condenou-se a mimesis, uma vez que interditaria a criação. Como o processo de criação se opunha ao de imitação, no Romantismo, consolidou-se uma exigência para a produção artística, cujo fundamento se encontrava na singularidade do sujeito. O poeta torna-se então o gênio por excelência. Se na tradição clássica o poeta estava a serviço da obra – elaborada de acordo com regras eternas

¹³ LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos: dispersa demanda ii*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 273.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 99.

e imutáveis e destinada a determinados fins de ordem moral e catártica –, no Romantismo, a obra valida-se enquanto revelação íntima do criador, conforme Anatol Rosenfeld e Jacob Guinsburg.¹⁵ Assim, a exigência romântica da centralidade do “eu” metamorfoseou-se na experiência de hostilidade às expectativas e linguagem comuns. Desde Baudelaire, a poesia, livre dos limites impostos pela *imitatio*, busca cada vez mais apoderar-se de “experiências e de uma linguagem anormais”.¹⁶ O afastamento da linguagem comum transformou a linguagem no próprio objeto da poesia, isto é, “a linguagem se converteu no centro a explorar e sua conquista se media por sua ductibilidade”.¹⁷ Esse processo, iniciado entre os românticos, radicalizou-se nas primeiras décadas do século XX com os movimentos de vanguarda, quando o repúdio pela *imitatio* e a negação da referencialidade foram levados às últimas consequências na produção da obra de arte.

Para entender tal processo, Costa Lima engendrou uma reflexão teórica e crítica a respeito da mimesis fundamental para os estudos literários. Para tanto, reelaborou o conceito tendo como ponto de partida o contexto sociointelectual em que foi estabelecido na Grécia Antiga, pois só assim seria possível surpreender os fatores que possibilitaram a vinculação entre mimesis e representação e a conseqüente subordinação da primeira à segunda. Como notou, a ocorrência de tal subordinação decorreria do fato de essa vinculação ter sido plasmada “no interior de uma concepção metafísica do mundo, em que a Ideia ou o Arquétipo aparece como ponto nodal e inalcançável pelo objeto mimético”.¹⁸ Pensar a mimesis fora de uma visão essencialista do mundo constituir-se-á em uma das questões centrais de sua produção intelectual. Dialogando com intérpretes do pensamento clássico, Costa Lima coloca-se em oposição a uma tradição que leu o conceito aristotélico privilegiando estrita e exclusivamente o vetor da semelhança. Nessa perspectiva, a teoria do reflexo e a estilística exemplificam satisfatoriamente “essa junção tradicional entre representação e obra mimética”, já que tais abordagens sempre observam o objeto artístico a partir de algo que lhe é anterior. Se, por um lado, se diferenciam pelos polos que privilegiam, por outro, coincidem na maneira como estabelecem as relações entre obra de arte e realidade: a teoria do reflexo enfatiza a realidade social condicionante na

¹⁵ ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 261-274.

¹⁶ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 319.

¹⁷ *Ibid.*, p. 319-320.

¹⁸ LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*, p. 216.

medida em que o valor de uma obra está na sua capacidade de espelhar essa realidade social que a condiciona; já a estilística, compreendendo a realidade social enquanto “quadro psicológico do autor” (Sptizer) ou enquanto “quadro social idealisticamente interpretado como nação” (Vossler), concentra na obra entendida como “figura de estilo” e “esquece a realidade que a condiciona ou se limita a tomá-la como quadro”.¹⁹

Supondo a reflexão que desenvolve da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, Costa Lima afasta-se simultaneamente da teoria do reflexo e da estilística, e repensa o conceito de mimesis a partir da combinação de dois fatores antitéticos: semelhança e diferença. Já na *Poética*, como assinala, pode-se vislumbrar que o prazer que sentimos ao contemplar imagens de “situações dolorosas” – “formas de animais mais ignóbeis e dos cadáveres” – não decorre “em função da mimese, mas do resultado, ou da tonalidade obtida, ou de qualquer outra causa desse mesmo tipo”.²⁰ Em outras palavras: a mimesis não se confunde com a reprodução de algo pré-dado; o que se ressalta não é a fidelidade da representação do objeto, mas o efeito que a representação do objeto produz sobre os receptores, pois entre um objeto dado e o resultado de sua representação há sempre hiatos, vazios a serem suplementados. Constituída de vazios, toda representação pressupõe, então, um efeito para o qual concorre tanto a imaginação de criadores quanto a de receptores. Centrando sua teorização na obra de arte, mais especificamente, na obra de ficção literária – na mimesis verbal –, é a configuração do conceito representação-efeito que lhe permite distinguir, sem estabelecer uma hierarquia entre elas, mimesis da produção da mimesis da representação. A mimesis da produção, mais rara, ao apresentar a cena, promove a “mais flagrante transgressão do ‘horizonte de expectativas’ do receptor”,²¹ na medida em que “deixa de corresponder a uma representação-efeito, previsível pela própria tradição poética, para produzir algo que antes se confundia com um jogo múltiplo de luzes e sensações”.²² Já a mimesis da representação, não sendo entendida como a imagem fiel de algo previamente dado, seria resultado do efeito que esse algo produziria no sujeito, pois, de acordo com suas palavras, ela não se confundiria nem “com o re-presentar uma cena do mundo, nem tampouco com o atualizar

¹⁹ LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*, p. 218.

²⁰ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 57.

²¹ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. rev. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 226.

²² *Ibid.*, p. 229.

um 'horizonte de expectativas', como acontece em um teste projetivo".²³ Nesse sentido, ao combinar simultaneamente apresentação e representação, "que se cumprem em um sujeito que, por ser multiplamente fendido, não comanda as representações que acolhe e tampouco os efeitos que nele se processam",²⁴ não é possível separar mimesis e mundo. Daí afirmar: "Rua de mão dupla, a mimesis não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha".²⁵ Em outras palavras, em sua produção, a mimesis absorve o mundo e, ao mesmo tempo, lhe devolve com seus elementos um conjunto que esse mundo não se reconheceria. Não tendo, portanto, compromisso com a reprodução do objeto, sua atualização se cumpre em um sujeito fendido que interfere na representação, já que uma das propriedades da mimesis é só se completar levando em conta o efeito que provoca em um receptor. O papel do receptor em sua reflexão sobre a mimesis, conforme admite, encontra ressonância na importante teorização de Wolfgang Iser acerca da obra literária/da obra de arte. De acordo com Iser, o texto literário é uma estrutura constituída de vazios a ser ocupada pelo leitor, já que os espaços vazios de um sistema só podem ser ocupados por outro sistema.²⁶

Por outro lado, sua sistematização e releitura do conceito de mimesis corrobora para pensar os usos da linguagem, mais especificamente, para sua investigação acerca da metáfora. Apoiado na metaforologia desenvolvida por Hans Blumenberg, Costa Lima defende que, apesar de tradicionalmente atribuir-se à linguagem um "caráter piramidal em cujo topo estaria o conceito", ela se constitui de dois eixos: "o primeiro culmina no conceito, o segundo extrapola o formato do conceitual e encontra seu ápice na formulação metafórica".²⁷ Sem termos aqui a pretensão de distinguir a variedade dos textos escritos e como neles se estruturam esses dois eixos da linguagem, verifica-se que o conceito puro organiza, de forma modelar, o discurso das ciências exatas, por exemplo, o da matemática, enquanto a metáfora é um recurso decisivo, mas não exclusivo, do discurso da ficção literária.²⁸

²³ Ibid., p. 230.

²⁴ Ibid., p. 27.

²⁵ Ibid., p. 233.

²⁶ ISER, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Tradução de J. A. Gimbernat, Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987. p. 263-264.

²⁷ LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 12.

²⁸ Ibid., p. 14.

De acordo com Blumenberg, “observada a partir do curso do plano da informação que um texto deve produzir, a metáfora [...] é um estorvo”.²⁹ É um estorvo na medida em que, impossibilitando a leitura mecânica do texto, surpreendentemente rompe com as expectativas de informação que um determinado predicado deveria oferecer a certo tema e obriga o leitor a reconstruir as conexões que foram bloqueadas pela perturbação por ela gerada. Do ponto de vista da linguística, deve-se essa perturbação ao fato de a metáfora ser uma anomalia semântica em função do contexto em que surge, pois a palavra por ela expressa é empregada com um sentido diverso do seu uso corrente, rompendo com a expectativa do leitor ou do ouvinte.³⁰ Como bem nota, tal emprego só é possível em um contexto cuja determinação é “bastante fraca” e, para ilustrar, declara: “A metáfora é impossível, por exemplo, em um texto legal, que se destaca ou pelo menos deveria ser destacar por sua determinação forte”.³¹

Tal qual a mimesis, a metáfora é também constituída de vazios, pois, similar àquela que presume a transformação do mito em ação humana, a metáfora, ao pressupor o transporte de sentido na linguagem verbal, ocupa o lugar de um termo inexistente no léxico. De acordo com a exposição de Aristóteles na *Poética*, faz-se o transporte de sentido ou por meio “do signo para a espécie, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia”.³² Por sua vez, a analogia acontece “quando o segundo termo está para o primeiro assim como o quarto está para o terceiro, pois o poeta poderá empregar, em vez do segundo, o quarto, ou em vez do quarto, o segundo”.³³ Se esse esquema exemplifica a metáfora corriqueira, do tipo “fulano(a) é uma flor”, há outros em que a metáfora criada, rompendo com a relação analógica, preencherá o “lugar vazio”.

Acompanhando argumentação desenvolvida na *Poética*, segundo o filósofo grego, algumas vezes, pode o poeta acrescentar o termo a que se refere a palavra substituída pela metáfora, como, por exemplo, quando se diz que “a ‘taça’ está para Dionísio assim como o ‘escudo’ está para Ares, e então se dirá: a taça, ‘o escudo de Dionísio’; e o escudo, ‘a taça de Ares’”.³⁴ Outras vezes ainda, a analo-

²⁹ BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 162.

³⁰ *Ibid.*, p. 108.

³¹ *Ibid.*, p. 109.

³² ARISTÓTELES. *Poética*, p. 169.

³³ *Ibid.*, p. 171.

³⁴ *Ibid.*, p. 171.

gia acontece mesmo que um dos termos da relação analógica não exista, como em “semear a luz divina”: “lançar sementes” é ‘semear’, mas para a ‘luz que vem sol’ não há um nome; porém essa ação tem a mesma relação com o sol que semear com a semente”. E, finalizando, oferece outra maneira de se produzir metáforas:

Há outro modo de fazer uso desse tipo de metáfora, que consiste em atribuir a alguma coisa um nome que lhe é estrangeiro, privando esse nome de uma de suas qualidades próprias, como se alguém chamasse o escudo não de “taça de ares”, mas de “taça sem vinho”.³⁵

Conforme ressaltam comentadores da *Poética*, para Aristóteles, a modalidade de metáfora complexa, a associada à linguagem literária, efetiva, a partir de um jogo entre semelhança, o sentido denotativo de um termo – “uso corrente” – e o salto executado por aquele que sabe “bem expressar-se em metáforas”, ou seja, sabe “bem apreender as semelhanças”.³⁶ É interessante destacar que o filósofo grego observa também que um poema composto apenas com metáforas torna-se um enigma, pois “a acepção própria do enigma consiste em dizer coisas reais com associações impossíveis”.³⁷ A aproximação da metáfora com o enigma nos possibilita retomar a reflexão de Luiz Costa Lima sobre a metaforologia desenvolvida por Hans Blumenberg. O teórico brasileiro nota que a noção de metáfora absoluta do pensador alemão “está em plena concordância” com as concepções de Aristóteles expressas nas últimas citações retiradas da *Poética*.³⁸ De acordo com Blumenberg, a metáfora estabelece “um modo de relação expansivo com o mundo”.³⁹ Pode-se dizer que, no caso da metáfora absoluta ou explosiva, tal relação não se dá por contiguidade, mas por saltos. São esses saltos metafóricos

³⁵ *Ibid.*, p. 171.

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

Menciona aqui R. Dupont-Roc e J. Lallot, editores franceses da *Poética*, e Jean-Pierre Vernant, citados por Luiz Costa Lima, que, por sua vez, afirma que “a metáfora é possibilitada por um jogo entre o sentido comum de um termo e o salto que executa o agente bem dotado”. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis*, p. 32. Paulo Pinheiro, em sua tradução da *Poética*, publicada pela Editora 34 em 2015, na nota nº 249, observa que “para Aristóteles, a metáfora depende de uma apreensão extralinguística. Consiste, pois, em perceber ou apreender (“ver”, *théorein*) a semelhança com algo que não deve limitar-se às palavras de um enunciado”. ARISTÓTELES, *Poética*, p. 183.

³⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 177.

³⁸ LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem*, p. 127.

³⁹ BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*, p. 146.

que permitem tornar o indecidível temático. Entende-se por indecidível aquilo que, por apontar para “horizontes totais”, não pode ser conceituável, como, por exemplo, o termo “mundo”.⁴⁰ Em contrapartida, conforme assinalado anteriormente, como a mimesis, a “metáfora absoluta”, de acordo com conceituação de Blumenberg, ou a “metáfora explosiva”, como também a chama Costa Lima, além do indecidível, apresenta em sua constituição um vetor analógico/de semelhança, pois sem ele a metáfora tornar-se-ia impenetrável para o receptor. Citando diretamente Luiz Costa Lima:

Afirmo que a metáfora absoluta contém, em sua formulação, o indecidível porque o dizível é sempre passível de ser conceituado. Mas a reiteração não quer dizer que a metáfora absoluta, mesmo em sua espécie “explosiva” – que explora a “coincidência dos opostos” – não contenha uma base analógica, ainda que estreita. Devo então acrescentar: por mais rala que seja a base analógica, ela é indispensável porque, em sua ausência, a metáfora deixaria de ser um dito escuro (formante de um *trobar clus*) para se tornar impenetrável.⁴¹

Como a mimesis, conforme já exposto anteriormente, a metáfora, tanto a corriqueira quanto a absoluta ou explosiva, se constitui a partir da tensão entre semelhança e diferença. Porém, de acordo com Costa Lima, por estar assentada na contiguidade de sentido, o efeito da metáfora corriqueira é fraco; já a “metáfora absoluta” ou “explosiva” por fundar-se numa transformação, pois seu transporte decorre de saltos, seu efeito, além de “transgredir uma organização argumentativa”, “cria um enredo que antes seria tido como inverossímil”.⁴² Daí a metáfora explosiva ser ingrediente fundamental para a configuração da ficção literária. Por outro lado, não se pode esquecer que, assim como a mimesis de produção não é “pura diferença em relação a um referente”, a metáfora explosiva “tampouco é idêntica à pura transgressão”.⁴³

Nesse ponto, suponho que seja possível retomar o começo dessa exposição para evidenciar a hipótese expressa na parte I deste ensaio: a linguagem auditiva pode vir a ser um vetor eficaz para o discurso literário ficcional uma vez

⁴⁰ LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem*, p. 217.

⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

⁴² *Ibid.*, p. 174.

⁴³ *Ibid.*, p. 197.

que, ao estabelecer uma ruptura com as cadeias demonstrativas e, por isso, se constituir de saltos lógicos, promove uma profusão de imagens que, apontando ao mesmo tempo para direções contrárias, confere ao texto camadas de leitura que exigem do leitor um trabalho de escavação da linguagem. Isso porque essa profusão de imagens em ação produz o que Costa Lima chama de “máquina da mimesis”, que, por sua vez, no discurso verbal, opera “por superar as semelhanças em que de início se apoiou”, para fazer “emergir uma imagem final em que domina algo incompreensível do ponto de vista das categorias apenas perceptivas”.⁴⁴ O choque de imagens promovido pela auditividade deixa entrever na superfície do texto planos que tornam flagrantes as diferenças do enunciado que, observadas a partir de um determinado contexto, colocam em xeque a leitura automatizada. Pois a suspensão das cadeias demonstrativas instaura vazios que são preenchidos pela imagem resultante dessas imagens díspares que, por seu turno, simultaneamente evidencia a transgressão de uma lógica argumentativa e cria outra que, embora esteja assentada na diferença, não rompe por completo com a verossimilhança, conforme os esquemas anteriormente apresentados da mimesis de produção e da metáfora absoluta. Exemplos: “Cara-de-Bronze” e “A terceira margem do rio”. O primeiro título, apresentando base analógica aparentemente mais evidente, talvez aponte, no plano do enunciado, para o aspecto físico do personagem Segisberto Jéia – o Velho. Porém, no plano da enunciação, pode remeter, igualmente, para a “astúcia da palavra”,⁴⁵ pois, ao exigir do leitor um trabalho de arqueologia, abre, transversalmente, um leque para possíveis associações, fazendo rememorar a decadência das eras tematizada por Hesíodo (a idade do bronze) e o conseqüente decaimento da palavra. Nesse sentido, a viagem de Grivo,⁴⁶ configurando-se como a busca do poético, procuraria restaurar a poesia perdida para o personagem que empresta seu nome ao título da estória, o que, de certo modo, é anunciado pela terceira epígrafe (“pedra-de-ouro no caminho/beleza do sapo/sisudez da rosa/brinquedo dos espinhos”).⁴⁷ Já o sintagma

⁴⁴ LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 191.

⁴⁵ Expressão usada por Luiz Costa Lima em “Machado, a palavra que dribla”. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e arredores*. Curitiba: Editora CVR, 2017. p. 263.

⁴⁶ Alckmar Luiz dos Santos relaciona o nome Grivo a Grifo, animal mitológico, meta de águia e meta de leão que, devido a sua semelhança, é associado à esfinge, que remete ao enigma da linguagem e à sabedoria. SANTOS, Alckmar Luiz dos. Anotações acerca de uma leitura do “Cara-de-Bronze”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, p. 81-94, 1996. p. 86. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/307780251_Anotacoes_acerca_de_uma_leitura_do_Cara-de-bronze>. Acesso em: 28 ago. 2020.

⁴⁷ ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In: _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. 13. ed. Rio de

“A terceira margem do rio”, título de outro conto do prosador mineiro, é imagem transgressora, assentada na diferença, sem rastro no mundo perceptível, criando, portanto, “um enredo que antes seria tido por inverossímil”.⁴⁸ Passemos, então, para a leitura do conto “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa.

IV

“Cara-de-Bronze” é introduzido por três epígrafes⁴⁹ em forma de cantiga que, sem minimizar sua opacidade, funcionam como farol, lançando uma luz na organização polimórfica da narrativa estruturada com elementos líricos, dramáticos, dispondo, inclusive, de um roteiro de cinema, de ladainha e notas de rodapé, conforme ressaltado pela crítica.⁵⁰ A primeira – *O jogo* – é uma variação de uma brincadeira infantil; a outra – *Cantiga: alvissaras de alforria* –, como a anterior, tem a forma de diálogo; e a terceira, uma sextilha – *Cantigas de serão* –,⁵¹ é a única assinada por um autor, João Barandão.⁵² O tema do conto é a viagem, que, sob diferentes formas, se mostra presente tanto em *Grande-sertão: veredas*, único romance e obra-prima do autor, quanto em outros que compõem seus livros, desde *Sagarana* a *Primeiras histórias*. Porém, já salientado por Benedito Nunes em ensaio em que se debruçou sobre o conto em questão, a viagem, aí empreendida, tem a ver com a busca “da Palavra e da Criação poética”⁵³: iniciando-se no Urubuquaquá, por ordem de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – nome

Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 89.

⁴⁸ LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem*, p. 174.

⁴⁹ “– Boca-de-forno?!/– Forno...!/– O mestre mandar?!/– Faz!...!/– E fizer?!/– Todol” (*O jogo*); “– Mestre Domingos,/que vem fazer por aqui? (bis)/– Vim buscar meia-pata/pra tomar meu parati (*Cantiga. Alvissaras de Alforria*); “Eu sou a noite p’ra a aurora,/pedra-de-couro no caminho;/sei a beleza do sapo,/a regra do passarinho;/acho a sisudez da rosa;/o brinqueado dos espinhos” (*Das Cantigas de Sessão de João Barandão*). ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhéim (Corpo de Baile)*, p. 90.

⁵⁰ Cf. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 181; SANTOS, Alckmar Luiz dos. Anotações acerca de uma leitura do “Cara-de-Bronze”, p. 82-84; AUGUSTO, Daniel Sampaio. *Um assunto de silêncios: estudo sobre o “Cara-de-Bronze”*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p. 81-82.

⁵¹ A nota 7, inserida na narração do conto, faz referência a uma outra sextilha das *Cantigas de Sessão*, de João Barandão. Cf. ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhéim (Corpo de Baile)*, p. 132.

⁵² Daniel Sampaio Augusto, em sua dissertação de mestrado, vê o autor da cantiga – João – como uma máscara do autor do conto, isto é, João Guimarães Rosa. AUGUSTO, Daniel Sampaio. *Um assunto de silêncios*, p. 27.

⁵³ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, p. 182.

completo do personagem, segundo o vaqueiro Tadeu –⁵⁴, o Cara-de-Bronze, dono daquelas terras de muito gado, velho e doente, quem, vivendo recluso num quarto da casa-grande, manda um de seus vaqueiros, Grivo,⁵⁵ trazer-lhe os nomes das coisas.⁵⁶ A escolha de Grivo para a execução de tal tarefa se deu por meio de torneios organizados por Segisberto Jéia. Parafraseando a síntese dada por Benedito Nunes, de acordo com os vaqueiros, os assuntos desses torneios eram “mariposices” e “bobeias”, como, por exemplo, “mudar os nomes dos lugares, batizar aqueles sem nome, perceber qualidades raras, de esquiwa definição, ou arrancar, por meio de um jogo especial, com palavras soltas, jogo que nem diverte nem rende, mas dá prazer e contentamento, os sutis aspectos da Natureza”.⁵⁷ Para esses torneios, então, Cara-de-Bronze convocou alguns de seus homens mais hábeis nessas práticas de “imaginamento”, Mainarte, José Uéua, Noró, Abel e Grivo. Como quisesse saber “o porquê de tudo nessa vida”, e acreditasse em mentiras, “mesmo sabendo que mentira é”, Cara-de-Bronze pedia a esse grupo de vaqueiros por ele selecionado, para efeito da contemplação, os nomes de coisas desimportantes:

Por exemplos: – A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fosse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrelas. Urubus e as nuvens em alto vento: quando eles remam em voo. O girar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre...⁵⁸

Grivo foi o escolhido para ir à busca do “quem das coisas”, pois sabia “jogar nos ares um montão de palavras, moedal”.⁵⁹ Encerrada a viagem, cabe-lhe, então, “relatar os seus acontecidos”,⁶⁰ isto é, relatar todas as coisas vistas, apre-

⁵⁴ Cf. ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 95.

⁵⁵ Grivo é também personagem no conto “Campo Geral”, no qual aparece ainda menino. Cf. ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. 3. ed. Rio de Janeiro: 2010, p. 13-156. v. I.

⁵⁶ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, p. 182.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 117.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 113.

endidas e imaginadas que vão sendo nomeadas, uma a uma, detalhadamente. Isso é realizado no quarto de Cara-de-Bronze, já que, conforme dito acima, ele, Cara-de-Bronze, por motivo de doença, há muito vivia recluso na casa-grande. Por outro lado, nós, leitores, não temos acesso ao diálogo entre o dono da fazenda, patrão de todos que ali se encontram, e o vaqueiro; o detalhamento das coisas vistas e apreendidas na viagem é elencado em nota de rodapé e o relato de Grivo aos amigos depois de o encontro ter acontecido é bastante sumário. Aliás, embora o personagem dê o título ao conto, Cara-de-Bronze não tem voz na estória; tudo que dele sabemos nos é fornecido pelos comentários dos vaqueiros que trabalham, sob o sol e a chuva, “em dias de dezembro, em meia-manhã”,⁶¹ na separação do gado, enquanto especulam a respeito do real motivo da viagem de Grivo e de seus resultados. Massacongo, o cozinheiro de boiada, afirma que uma Noiva havia sido trazida por Grivo, mas nada se sabia ao certo, a não ser que a viagem terminara. Em contrapartida, como bem atentou Benedito Nunes, a Noiva que Grivo buscou e entregou ao velho é feita desses “nadas aéreos”, que são as palavras.⁶² Retomando a articulação das epígrafes com a organização da narrativa, enquanto as duas primeiras apontam ludicamente para a relação entre Cara-de-Bronze e os vaqueiros – “mestre”/“patrão” e empregados ou “suserano” e “vassalos”, como indicou Benedito Nunes –,⁶³ a última anuncia o resultado da viagem – “pedra de ouro do caminho” –, pois Grivo lhe traz “na volta, como único bem, ‘a viagem da viagem’, o relato poético do que viu, ouviu e imaginou”.⁶⁴

Por sua vez, a narração se dá em dois planos que se articulam internamente:⁶⁵ um comandado por um narrador em terceira pessoa, é o da narrativa propriamente dita, mais ampla – por meio da qual tomamos conhecimento dos personagens (Cara-de-Bronze, Grivo, vaqueiros) e do espaço em que se desenvolve o enredo da estória –, gira em torno do dia do retorno de Grivo à fazenda localizada no Urubuquaquá depois de um período longo de ausência, viajando por ordem do patrão, para buscar “o quem das coisas”; o outro plano é o da “a narrativa da narrativa”, “a viagem da viagem”, conforme o caracteriza Nunes, enigmático para o leitor, já que seu teor é contado apenas a Cara-de-Bronze, personagem que, já dito

⁶¹ Ibid., p. 90.

⁶² NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, p. 184.

⁶³ Ibid., p. 183.

⁶⁴ Ibid., p. 179.

⁶⁵ De acordo com Benedito Nunes, “o conto divide-se em dois focos concêntricos que se movem um em função do outro”. Ibid., p. 185.

anteriormente, não tem voz no conto.⁶⁶ Como é arquitetada por diferentes modalidades de discursos (narração em terceira pessoa, os versos do violeiro, peça de teatro, roteiro de cinema, ladainha, notas de rodapé), seu foco narrativo é bastante diluído na medida em que surgem múltiplos narradores que assumem provisoriamente a condução da estória, impregnando-a com variados pontos de vista, o que lhe confere uma natureza multifacetada. Para ilustrar a afirmação, uso os momentos iniciais da narrativa, quando o narrador, após delinear o espaço em que se desenvolve o enredo, volta seu olhar para trabalho dos vaqueiros na separação do gado. Aí a narração estrutura-se a partir de diferentes encaixes discursivos: inicialmente temos a voz do narrador que, depois de configurar a cena do trabalho dos vaqueiros, introduz a copla do violeiro João Fulano, que, por sua vez, é seguida pela voz direta dos vaqueiros como numa peça teatral, marcando o encaixe por parênteses, de novo justapõe-se outra copla do violeiro, depois, mais uma vez indicada por parênteses, a narração é assumida diretamente pelos vaqueiros, para finalmente a narração voltar ao comando do narrador em terceira pessoa, que deixa infiltrar em sua narração, via o discurso indireto e por meio da nota de rodapé, a conversa entre os vaqueiros e suas interjeições e falas no domínio dos bois. Os dois planos da narração mostram-se, então, repletos de subtendidos/vazios, não apenas porque não se tem acesso direto ao diálogo entre Grito e Cara-de-Bronze, mas também porque as diferentes formas discursivas justapostas impedem uma visão totalizante da matéria narrada, seja ela sobre o personagem que dá o título ao conto, seja sobre o resultado da viagem, seja ainda sobre o trabalho dos vaqueiros na separação do gado naquela manhã de dezembro. Não se pode esquecer que entre os gêneros discursivos, o dramático e o roteiro de cinema, por exemplo, em letra escrita, não passam de esboços já que pressupõem a representação em palco ou a projeção do filme em tela.⁶⁷ O que temos são fragmentos, estilhaços de discursos, passagens sem transições, fugindo o sentido da estória tanto dos leitores quanto do narrador em terceira pessoa; aliás, a própria estória se completaria independente do narrador nos horizontes longínquos:

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁷ Daniel Sampaio Augusto, em sua dissertação de mestrado, ao identificar a técnica de exposição como alegórica, observa que a utilização dessas formas discursivas evidencia o indício formal de que o implícito domina o explícito na composição do conto. AUGUSTO, Daniel Sampaio. *Um assunto de silêncios*, p. 50-51.

queriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto.⁶⁸

Benedito Nunes observa que a diversidade desses entrecchos funcionaria como “amarras, ligando o maravilhoso à realidade ambiental”, porém “nem essa realidade [seria] dominante, nem o maravilhoso, que se infiltra por vários pontos, por vários momentos, a suplanta[ria]”.⁶⁹ Sem descartar a leitura do teórico paraense, a que se empreende aqui se dará por outro viés: ao constituir-se como princípio formal na construção da estória, a mistura dessas formas discursivas justapostas imprime no texto traços da oralidade, típicos da tradição auditiva, propiciando “saltos” na linguagem, próprios tanto do registro oral, quanto da mimesis e dos transportes metafóricos. Tais encaixes discursivos heterodíticos favorecem o acúmulo de sequências desordenadas, pequenos entrecchos, que se interligam por um motivo comum – a viagem de Grivo, que chegara naquele dia após longo período de ausência –, e promovem um choque de imagens que produz um objeto que, ultrapassando o universo rural da sociedade brasileira, como um esquema, se projeta sobre os fragmentos da cena, por meio de uma linguagem alusiva, resultante dessa pluralidade de vozes. Não é possível saber o real motivo ou o desfecho da viagem de Grivo, isto é, o que ele trouxe, nem o propósito ou o resultado dos jogos propostos pelo dono daquelas terras e daquele gado, nem configurar ao certo quem é Cara-de-Bronze – Segisberto Saturnino Velho, Filho – cuja ambiguidade mostra-se inscrita nos sobrenomes que trazem a dupla posição de velho e filho: Saturnino contém a noção de tempo; Velho “não é alcunhas, é nome-de-lei”; Filho, “ele mesmo põe e tira: por sua mão e depois risca... A modo que quer, que desgosta... [...] A ser, nessa idosa idade... [...] Não quis filhos. Não quer pai”.⁷⁰ Quando solicitados por Moimeichêgo (encarregado de vir buscar o gado vendido) a descrever Cara-de-Bronze, os vaqueiros da fazenda do Urubuquaquá deixam de ser gradualmente nomeados, e a alternância das respectivas falas é apenas marcada por travessões. O trecho recebe o título “Ladainha”. Como ladainha é

⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 113.

⁶⁹ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, p. 186.

⁷⁰ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 94.

uma forma discursiva que remete a estruturas litúrgicas, é provável que o encaixe aluda à demarcação social entre patrão e empregados (“*Inhô Ti*: Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose”).⁷¹ Aliás, nessa ladainha, só a fala de Moimeichêgo é nominalmente informada:

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

O vaqueiro Adino: Os traços das feições?

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

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

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

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

Moimeichêgo: Que assuntos são esses?

O vaqueiro Adino: Mariposices... Assunto de remondiolas.

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

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

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

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

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

⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

O vaqueiro Tadeu: (rindo) É deveras, minha gente... Só num mutirão para deletrear. Eh, ele é grande, magro, magro, empalidecido...

O vaqueiro Adino: Muito morenãõ...

Moimeichêgo: Mas, é pálido, ou é moreno?

O vaqueiro Doím: Mão de inveja caiu a cara dele!

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

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

Outro vaqueiro: Palidez morena...

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

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

LADAINHA (Os outros vaqueiros, alternados):

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

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

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

— Mas careca não é.

— Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado.

— Os olhos são pretos. Dum preto murucêgo.

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

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

— Ah, e os beiços muito finos. Ele não ri quase nunca... O queixo todo vem p'r'adiante... Gogó enorme... As bochechas estão cavacadas de ocas.

— O queixo é que é desconforme de grande!

— Os olhos são danados!

— Um olhar de secar orvalhos.

— Amargo feito falta de açúcar!

— Ele é zambezonho.

— Ele não aquieta o espírito.

— Ele parece que está pensando e vivendo mais do que todos.

— Ele parece uma pessoa que já faleceu há que anos.

[...]

— Ele ouve pouco. Surdoso.

(MOIMEICHÊGO: Mas não ouve os cantos e a viola?)

— É. Surdoso, não. Surdaz...

[...]

- Quer saber o porquê de tudo nesta vida.
— Mas não é abelhudo.
[...]
— Gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário...
— Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é.
— Ele não gosta é de nada...
— Mas gosta de tudo.
— É um homem que só sabe mandar.
— Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...
[...]
— É um homem parecido com os outros homens, um homem descontente de triste.
— O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta...
Moimeichêgo: — Favas fora: ele é ruim?

Os vaqueiros:

- Homem, não sei.
— Achado que: ruim não é. Será?
— Que modo-que?
— Em verdade que diga...
— Ruim como um boi quieto, que ainda não deu pra se conhecer...
— Só se é uma ruindade diversa.
— Dissesse que ruim é, levanta falso.

Moimeichêgo: Então, ele é bom?

Os vaqueiros:

- Faço opinião que...

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

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

O vaqueiro Mainarte: Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho...⁷²

O longo trecho aqui transcrito pretende mostrar que os “traços das feições, os modos, os costumes” são menos descritos que expostos/encenados por meio do choque de imagens (verdadeiro curto-circuito), sem que uma predomine sobre

⁷² *Ibid.*, p. 102-106.

outra, resultando uma imagem caleidoscópica, que se altera continuamente, tornando-se impossível qualquer categorização definitiva a respeito do personagem que intitula o conto. A linguagem não linear e não conceitual, sempre fugindo do banal, alcança a liga poética e confere a Cara-de-Bronze uma dimensão hiperbólica, transitando do heroico ao grotesco, por meio de recursos diversos.

É notável na exposição/encenação o emprego do conectivo “mas” ou de expressões antitéticas que afirmam e negam as declarações (“toque de viola sem viola”; “a gente tem é coisas igual a que nunca em mão se pode ter pertencente”; “só se for inveja mas do que ninguém tem”; “É. Surdoso, não. Surdaz”; “É um homem que só sabe mandar./Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...”) ou paradoxais, “palidez morena”.

Além de antíteses e de paradoxos, com frequência, o autor “violenta a língua”, conforme já observou Davi Arrigucci Júnior, para moldá-la à sua necessidade expressiva.⁷³ Como quisesse escapar da insuficiência do instrumento linguístico, ele cria neologismos ou distorce discretamente expressões de uso corrente, perturbando a leitura mecânica do receptor que, por sua vez, é obrigado a ativar sua imaginação, sua capacidade de associação para significar os novos termos produzidos. Por exemplo, enquanto “imaginamento”, “mariposices”, “remondiolas” sublinham o exercício de imaginação na busca da “palavra e da criação poética” requerido aos empregados por Cara-de-Bronze, exigência realçada por meio da substituição “de alto a baixo” por “de alto a alto”, “ruimatismo”, “corcundado” acentuam a dor física, o aspecto grotesco do personagem; “murucêgo” (“— Os olhos são pretos. Dum preto murucêgo”), a impossibilidade de revelar qualquer reação, sentimento. Um outro tipo de neologismo empregado é o que apresenta valor onomatopaico. Esse tipo surge tanto no nome da localidade onde se desenrola o enredo da estória quanto na caracterização de Cara-de-Bronze quando chegou ao Urubuquaquá: “Vestia paletó de ganga azul e calça da cor das calças da gente. Mas já tinha também um pilhote de dinheiro – quinculinculin...”. “Quinculinculin” lembra o tilintar de moedas. Já “Urubuquaquá” seria uma aglutinação de urubu com o grasnar dos patos.

Muitas vezes também os neologismos surgem em enunciados em que a escrita segue mais o fluxo do pensamento do que as normas sintáticas: “É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao

⁷³ ARRIGUCCI JÚNIOR. Guimarães Rosa e Gôngora: metáforas. In: _____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. p. 131-137.

Grivo...”/“Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; – depois aquilo deu um silêncio-zim, dele, dele –: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes...”⁷⁴ Os vazios são realçados pela combinação da elipse dos nexos com as repetições de termos e pelas reticências, sinal de pontuação recorrente no conto.

Repetições, termos expletivos, inversões sintáticas e de termos, comuns na fala, além de romperem com as normas gramaticais, contribuem não apenas para produzir uma visão hiperbólica da personagem central, mas também para agigantar o caráter estético do vocábulo, ganhando a linguagem realce em si mesma; o que importa não é o que é dito, mas como é dito; o sentido nasce do fluxo verbal: “No coração a gente tem coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas?”;⁷⁵ “Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve...”;⁷⁶ “Você foi, foi aonde na terra dele, natal?”;⁷⁷ “Trouxe pessoa de mulher alguma?!”⁷⁸

Todos os recursos mencionados acima conspiram para a composição de um discurso que, ao incorporar o acúmulo dos mais diversos segmentos mais ou menos autônomos, valoriza a palavra de tal forma que, por um processo de transtorno, a libera de seu uso corrente e, através dos transportes metafóricos, restaura a possibilidade de “dizer coisas reais com associações impossíveis”, conforme lição apreendida na *Poética*: “Um olhar de secar orvalhos”;⁷⁹ “Eh, ele espia o fumeço do ar nos alentos do cavalo”.⁸⁰ Ao criar um novo léxico, as invenções semânticas rosianas se projetam na narrativa, promovendo uma ruptura não apenas com a linguagem comum, mas também com o pressuposto teórico da prosa regionalista da geração de 1930. Essas invenções, por sua vez, assentam-se numa linguagem híbrida de cunho auditivo, plasmada,

⁷⁴ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Piném (Corpo de Baile)*, p. 103.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 177.

⁸⁰ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Piném (Corpo de Baile)*, p. 104-105.

nesse conto, por meio do curto-circuito decorrente da mistura, do acúmulo de sequências discursivas heterogêneas.

Em ensaio acerca de *Buriti*, republicado em *Escritos de véspera*,⁸¹ Luiz Costa Lima afirma que “o próprio do discurso literário é viver sob o regime de tensão: de a tudo querer declarar, ao mesmo tempo que o mais declarado mais se redobra, no esforço de se manter à parte do regime da consciência”.⁸² Acredito poder aproximar o movimento do conto rosiano em questão a esse regime singularizador do discurso literário, pois a representação-efeito, em sua captação dinâmica de diferentes estados do que é ali encenado, “absorve o mundo e, ao mesmo tempo, cria com seus pertences um conjunto em que o mundo, afinal, não se reconhecera”, conferindo à mímesis efetiva amplitude em seu processo de representação.⁸³ Ou, dizendo com Rosa, por “divertir na diferença semelhante”,⁸⁴ a estória “escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.⁸⁵ A palavra recupera, portanto, sua força criadora, visto que “demuda de nome quase em cada palmo de légua, por aí...”.⁸⁶ Impelidas por uma força transformadora, as palavras combinam-se imprevisivelmente nos subentendidos, produzindo uma linguagem metafórica que se esquia do banal e que se desdobra em múltiplas camadas de significação, alcançando realce por si mesma. Assim, é na própria linguagem que a estrutura da narrativa de “Cara-de-Bronze” está centrada; a estória apoia-se no “não-senso”; e o “não-senso reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”.⁸⁷ Ao final da tentativa de deletrear o Cara-de-Bronze, o vaqueiro Muçapira diz: “Estou escutando o caminhar de gados...”; depois do relato de Grivo sobre a viagem, declara “Estou escutando a sede do gado”,⁸⁸ o que nos permite vislumbrar o não-senso, o indizível, aquilo que não pode ser conceituável, metáfora absoluta.

⁸¹ LIMA, Luiz Costa. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: _____. *Escritos de véspera*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 73-133.

⁸² LIMA, Luiz Costa. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: _____. *Escritos de véspera*, p. 78.

⁸³ LIMA, Luiz Costa. *Mímesis*, p. 118.

⁸⁴ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 102.

⁸⁵ ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica In: _____. *Tutameia: terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7.

⁸⁶ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 124.

⁸⁷ ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica In: _____. *Tutameia: terceiras estórias*, p. 8.

⁸⁸ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá e no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 144.