

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

EDUARDO DE FIGUEIREDO VIDAL

O GRIVO FAZ OBRA DE ATROVO: experiência estética em “Cara-de-Bronze”,
de João Guimarães Rosa

BELÉM
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

EDUARDO DE FIGUEIREDO VIDAL

O GRIVO FAZ OBRA DE ATROVO: experiência estética em “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Belém
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

V648g Vidal, Eduardo de Figueiredo.
O Grivo faz obra de atrovo : Experiência estética em “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa / Eduardo de Figueiredo Vidal. — 2021.
x, 93 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Belém, 2021.

1. “Cara-de-Bronze”. 2. João Guimarães Rosa. 3. Hans
Robert Jauss. 4. Experiência estética. I. Título.

CDD 016.869934

FOLHA DE APROVAÇÃO

EDUARDO DE FIGUEIREDO VIDAL

O GRIVO FAZ OBRA DE ATROVO: experiência estética em “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: Belém, 29 de janeiro de 2021

Conceito: Aprovado

Banca Examinadora

Professor (a): Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Orientador/Universidade Federal do Pará (UFPA)

Professor (a): Profa. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões

Instituição: Membro interno/Universidade Federal do Pará (UFPA)

Professor (a): Profa. Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva

Instituição: Membro externo/Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

RESUMO

“Cara-de-Bronze” é uma das sete narrativas de *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), ela contém elementos que a torna singular em meio às demais, porque hibridiza os gêneros lírico, épico e dramático, apresenta paratextos e notas de pé de páginas que potencializam sua linguagem poética e seus virtuais sentidos. Como alternativa teórica e metodológica, as investigações de Hans Robert Jauss (1921-1997) no campo da Experiência estética (1979; 1986) e da Hermenêutica literária (1983) nos subsidiam no processo interpretativo da obra, pois segundo o teórico, toda experiência com a arte resulta do prazer estético, que se manifesta por meio de três funções: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, ou seja, as funções produtora, receptora e comunicativa da arte. Dessa forma, a presente pesquisa objetiva interpretar como ocorre às três funções da experiência estética em “Cara-de-Bronze”, que se manifestam na relação do personagem Grivo, criador da obra, com os vaqueiros e com o fazendeiro Cara-de-Bronze, expectadores dela. O método hermenêutico considera o aspecto diacrônico da recepção da obra, por isso os diálogos com textos críticos sobre a narrativa rosiana compõem o último momento da interpretação, eles percorrerão da recepção clássica — Benedito Nunes ([1967] 2009) e Dirce Riedel (1971) — a contemporânea — Sofia Elaine Cerni Baú (1996), Clara Rowland (2003), Parreira Duarte (2006) e Yudith Rosenbaum (2011). Com isto, busca-se ampliar o horizonte interpretativo da narrativa “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa.

Palavras-chave: “Cara-de-Bronze”; João Guimarães Rosa; Hans Robert Jauss; Experiência estética.

ABSTRACT

“Cara-de-Bronze” is one of the seven narratives of *Corpo de baile* (1956), by João Guimarães Rosa (1908-1967), it contains elements that make it unique among the others, because it hybridizes the lyrical, epic and drama, presents paratexts and footnotes that enhance its poetic language and its virtual meanings. As a theoretical and methodological alternative, the investigations of Hans Robert Jauss (1921-1997) in the field of Aesthetic Experience (1979; 1986) and Literary Hermeneutics (1983) support us in the interpretive process of the work, because according to the theorist, every experience with art results from aesthetic pleasure, which is manifested through three functions: *poiesis*, *aisthesis* and *katharsis*, that is, the producing, receiving and communicative functions of art. In this way, the present research aims to interpret how the three functions of the aesthetic experience in “Cara-de-Bronze” occur, which are manifested in the relationship of the character Grivo, creator of the work, with the cowboys and with the farmer Cara-de-Bronze, her spectators. The hermeneutic method considers the diachronic aspect of the reception of the work, so the dialogues with critical texts about Rosa’s narrative make up the last moment of the interpretation, they will go through the classical reception — Benedito Nunes ([1967] 2009) and Dirce Riedel (1971) — the contemporary — Sofia Elaine Cerni Baú (1996), Clara Rowland (2003), Parreira Duarte (2006) and Yudith Rosenbaum (2011). With this, we seek to expand the interpretative horizon of the narrative “Cara-de-Bronze”, by João Guimarães Rosa.

Keywords: “Cara-de-Bronze”; João Guimarães Rosa; Hans Robert Jauss; Aesthetic experience.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. COMO BURRO NO ARENOSO: TEORIA E MÉTODO	13
2.1. Historização das três funções da experiência estética	13
2.2. Experiência estética como descoberta, subversão e ambivalência	21
2.3. O método hermenêutico e seus três horizontes de leitura	26
3. <i>O QUEM DAS COISAS</i> : INTERPRETAÇÃO DE “CARA-DE-BRONZE”	32
3.1. <i>Difícil de se letrear</i> : enredo e estrutura de “Cara-de-Bronze”	32
3.2. <i>Essas plenipotências...</i> : a produção da obra do Grivo	40
3.3. <i>Assuntos do Cara-de-Bronze</i> : a recepção da obra do Grivo	49
3.4. <i>Tudo, de agora, vai mudar?</i> : a função social da obra do Grivo	57
4. <i>VIAGEM DESSA VIAGEM</i> : A RECEPÇÃO DE “CARA-DE-BRONZE”	64
4.1. Gral das palavras ou a busca da palavra poética em “Cara-de-Bronze”	64
4.2. A poesia como resistência e recriação em “Cara-de-Bronze”	71
4.3. O silêncio é a temática de “Cara-de-Bronze”	76
5. CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS	87

1. INTRODUÇÃO

A obra ficcional e poética de João Guimarães Rosa (1908-1967) além de ser quase toda ambientada no sertão brasileiro, mais especificamente em Minas Gerais, também congrega outra característica, uma terceira margem que conduz os críticos a variados itinerários interpretativos. Isto ocorre devido à construção da linguagem e do processo de estruturação e montagem dos textos que, no plano do conteúdo e da expressão, produzem a palavra poética e dialogam com a tradição e com a teórica da modernidade.

No Banco de Dados Bibliográficos¹ sobre o escritor e sua obra, organizado e disponibilizado pela Universidade de São Paulo (USP), foram contabilizados quase seis mil textos, que estão distribuídos em livros, parte ou capítulos de livros, prefácios, dissertações, teses, etc.

Apesar dos inúmeros estudos sobre *Grande sertão: veredas* (1956), outros textos do escritor ainda não tiveram a merecida atenção da crítica, como as narrativas que compõem *Sagarana* (1946) e o ciclo novelesco *Corpo de baile* (1956), sem contar as narrativas curtas de *Primeiras estórias* (1962) e *Tutaméia* (1967), e ainda as que integram os livros póstumos: *Estas estórias* (1960), *Ave, palavra* (1970), *Magma* (1997), *Antes das primeiras estórias* (2011) e outros inúmeros textos presentes em periódicos, diários, cartas, relatórios, etc., que pouco a pouco começam a ganhar maior fortuna crítica, mostrando a complexidade tanto do ato criativo do escritor, quanto do pesquisador de sua obra.

Em 1956, quando foi publicado, o projeto gráfico de *Corpo de baile* o dividia em dois volumes. No primeiro deles constavam as narrativas “Campo geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”, já no segundo, “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Por ocasião da terceira edição da obra, no ano de 1964, Guimarães Rosa optou por reorganizá-la à maneira da edição francesa; desde então ele está dividido em três tomos, a saber: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites no sertão*, os dois últimos publicados um ano após o primeiro, em 1965.

Na correspondência com Edoardo Bizzari, tradutor de *Corpo de Baile* para o italiano, Guimarães Rosa comentou sobre esta nova concepção da obra:

Você precisa saber que escrevi a eles [à editora] sugerindo que publiquem o livro em três volumes, seriados ou independentes, como estão fazendo, por sugestão minha, as *Éditions du Seuil*, na França, e a *Livros do Brasil Ltda.*, em Lisboa; e como vai fazer também *Verlag Kiepenheuer & Witsch*, na Alemanha. (ROSA, 2003, p. 26)

¹Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>. Acesso dia 16/03/2021

Ao tripartit-la também foi estipulada uma nova ordem para as narrativas, “Cara-de-Bronze”, que era a penúltima, ficou estabelecida no centro de *Corpo de baile*. Se tratando de Guimarães Rosa este deslocamento não foi feito de forma arbitrária e vale lembrar que uma das epígrafes do livro é uma citação de Plotino (203-270 d. C.) que dá ênfase à importância de estar no centro:

“O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso — diz ele — que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua”. (PLOTINO apud ROSA, 1976, p. V)²

“Cara-de-Bronze” inicia com o retorno de um vaqueiro chamado Grivo, que empreendeu uma viagem que tinha dois objetivos, o primeiro deles foi investigar o passado do seu patrão, o Cara-de-Bronze³, concomitante a este, foi transformar o mundo em linguagem, isto é, em poesia. Por meio da arte, ao recriar todas as belezas que viu, ouviu e imaginou durante a viagem, o personagem poeta transformou a sua existência, a do fazendeiro e dos demais personagens da obra.

Segundo Benedito Nunes (1929-2011), “Cara-de-Bronze” é a obra mais experimental do autor de *Grande sertão: veredas*, pois ela apresenta “verdadeira síntese da *concepção do mundo* de Guimarães Rosa, onde certas possibilidades extremas de sua técnica de ficcionista se concretizam” (NUNES, 2009, p. 173). Isto se dá devido sua estrutura polimórfica que hibridiza os gêneros épico, dramático e lírico e suas variações na modernidade.

“Cara-de-Bronze” destaca a poesia e o ofício do poeta, se tornando importante no conjunto da obra do escritor por permitir aos pesquisadores à reflexão sobre a poética rosiana e seus mecanismos de criação. Assim como assegura seu lugar entre as obras mais experimentais da tradição literária brasileira, por exemplo, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade (1890-1954) e *Crônica de uma casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso (1912-1968).

Os ensaios “A viagem do Grivo”, de Benedito Nunes, e “Processo da linguagem, processo do homem”, de Rui Mourão, foram os primeiros textos críticos sobre “Cara-de-Bronze”, ambos de 1967, onze anos após a publicação de *Corpo de baile*. Na década de 1970, a obra ganha mais duas interpretações, uma de Dirce Côrtes Riedel em 1971, nomeada “A

²Todas as referências retiradas da obra de João Guimarães Rosa irão manter o uso dos sinais ortográficos e de pontuação, o negrito e o itálico, assim como a grafia das palavras utilizadas pelo escritor nas edições da editora José Olympio.

³Sempre que “Cara-de-Bronze” estiver grafado sem aspas, refere-se ao personagem.

busca da palavra poética”, e outra de Heitor Martins em 1973, intitulada “No Urubuquaquá em colônia”. Estes quatro textos constituem a exegese clássica da recepção crítica de “Cara-de-Bronze”, no entanto, frisamos um espaço de destaque para o texto de Benedito Nunes, citado quase unanimemente pelos pesquisadores da obra.

Apesar da pouca atenção dos críticos e pesquisados, a fortuna crítica de “Cara-de-Bronze” se expandiu consideravelmente no final da década de 1990, até então os textos interpretativos eram curtos, principalmente artigos que circulavam em periódicos. Com as dissertações de Mestrado *O simbolismo de Eros e Tântos em "Cara-de-Bronze"* (1997), de Lumi Arlete Ota, e *"Cara-de-bronze": a viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros* (1999), de Sofia Elaine Cerni Baú, a obra ganhou um novo momento de recepção e maior espaço no debate acadêmico.

O corpus crítico da obra se fortaleceu na primeira década deste século com as dissertações *Um assunto de silêncios: estudo sobre o "Cara-de-bronze"* (2006), de Daniel Sampaio Augusto, *Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: uma análise intersemiótica de "Cara-de-Bronze" e "Famigerado"* (2007), de Enio Luiz de Carvalho Biaggi, e, *A Contradança Poética: Poesia e Linguagem em "Cara-de-Bronze"* (2007), de Carlos Alberto Corrêa Dias Júnior.

Em 2010 e 2011 surgiram duas novas dissertações sobre a obra, uma delas abordando questões relacionadas à forma literária como sedimentação da matéria histórico-social, *A narração dificultosa — "Cara-de-Bronze", de João Guimarães Rosa* (2010), de Emmanuel Santiago, e outra, *Arte-experimento: o bailado discursivo de "Cara-de-Bronze"* (2011), de Larissa Thomaz Corá, a interpretando com base nas teorias da semiótica francesa.

A dissertação mais recente, *Hibridismo formal na formação poética de "Cara-de-Bronze"* (2020), de Rodrigo de Oliveira Salles, pesquisa os aspectos formais da narrativa, concluindo que as formas de representação nela presentes se dão somente fora do livro, como o cinema, o teatro e a canção, criando com isso uma tensão insolúvel entre texto e performance.

Passados mais de 50 anos da publicação de *Corpo de baile*, “Cara-de-Bronze” ainda não teve seu horizonte interpretativo devidamente explorado. As leituras que enfatizam a relação da obra com mito de Édipo, com o cinema, com a semiótica, dentre outras, nos auxiliam na compreensão da mesma e nos motivam a investigar outras margens interpretativas.

Dessa forma, a proposta desta dissertação tem como objetivo geral interpretar “Cara-de-Bronze” com base nas três funções da experiência estética de Hans Robert Jauss (1921-

1997). Como objetivos específicos, busca-se definir como ocorrem as três funções da experiência estética, *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*; interpretar, com base no referencial teórico, o processo comunicativo da experiência estética na obra; e interpretar um *corpus* da recepção crítica que dialogue com a proposta hermenêutica da dissertação.

“Cara-de-Bronze” questiona a importância da arte para seus personagens, por isso se objetiva interpretar como ela se relaciona com eles nos polos da produção, recepção e comunicação. Sendo assim, a obra se abre para perguntas que pedem uma resposta, tais como: Por que a viagem do Grivo é tão importante? Quais as implicações que ela traz para o cotidiano destes personagens?

Partindo desses questionamentos a pesquisa busca responder a seguinte pergunta de investigação: *como ocorre e qual é a importância da função comunicativa da experiência estética para os personagens de “Cara-de-Bronze”?* Para instrumentalizar a resposta, a dissertação está dividida em três seções:

A **primeira seção**, intitulada “*Como burro no arenoso: teoria e método*”, é o momento da exposição de questões teóricas e metodológicas do campo da Experiência Estética e Hermenêutica literária investigadas por Hans Robert Jauss. Dividida em três subseções, as duas primeiras visam apresentar um panorama histórico, as funções e alguns aspectos da experiência estética com base nos textos “O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*” (1979) e “¿Qué significa experiencia estética?” (1986), já a última é relacionada ao método hermenêutico, que precisa passar por três momentos de leitura: compreensão, interpretação e aplicação, subsidiada no “O texto poético na mudança de horizonte da leitura” (1983).

Finalizadas as proposições teóricas, a **segunda seção**, “*O quem das coisas: interpretação de ‘Cara-de-Bronze’*”, objetiva interpretar o processo de comunicação estética que envolve o Grivo e os demais personagens da obra. A subdivisão da seção será feita em quatro momentos, o primeiro sobre seu enredo e estrutura, seguido da análise da obra por meio de cada uma das três funções da experiência estética, subsidiadas nos ensaios de Jauss “*Poiesis: el aspecto productivo de la experiencia estética*” (*construire et connaitre*) (1983), “*Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética*” (*voir plus de choses qu’on n’em sait*) (1983) e “*Catarsis: la función comunicativa de la experiencia estética*” (*movere et conciliare*)” (1983).

A **terceira seção**, “*Viagem dessa viagem: a recepção de ‘Cara-de-Bronze’*”, se desenvolverá por meio da apresentação diacrônica da fortuna crítica da obra, momento indispensável da hermenêutica literária no qual pretendemos interpretar alguns textos críticos

que dialoguem com a proposta desta dissertação. O *corpus* selecionado abrange estudos clássicos de Benedito Nunes, “A viagem do Grivo” ([1967] 2009), e Dirce Riedel, “A busca da palavra poética” (1971), que abordam principalmente a forma da narrativa e como se dá a busca pelo poético, e também textos cronologicamente mais atuais, cujas questões são relacionadas à poesia como resistência e recriação, com base nas interpretações de Sofia Elaine Cerni Baú, “‘Cara-de-Bronze’: palavra poética e resistência” (1996), e Clara Rowland, “A cor do bronze: narração recriação e poesia em ‘Cara-de-Bronze’” (2003), e aos temas do silêncio e do segredo, por meio dos textos críticos de Lélia Parreira Duarte, “Assuntos de silêncio ou poesia em ‘Cara-de-Bronze’” (2006), e Yudith Rosenbaum, “A cena proibida de ‘Cara-de-Bronze’” (2011).

Sendo assim, a presente pesquisa bibliográfica será desenvolvida conforme os princípios do método hermenêutico, por meio das leituras de compreensão, de interpretação e de aplicação. Com isso, cristalizando mais uma interpretação à fortuna crítica de “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa.

2. COMO BURRO NO ARENOSO: TEORIA E MÉTODO

Hans Robert Jauss é um teórico da literatura que tem seu nome associado principalmente à teoria da Estética da Recepção, Experiência Estética e Hermenêutica Literária, desdobramentos da sua pesquisa inicial relacionada à literatura francesa e medieval. Mariana Lage Miranda em *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea* (2007) pontua os quatro momentos dos estudos desenvolvidos pelo intelectual: A apologia da literatura medieval, a partir de 1961; a apologia de um novo método de pesquisa fundamentado na estética da recepção, a partir de 1967; a apologia da experiência estética, a partir de 1972, e, a partir de 1980, a apologia hermenêutico-literária. A seção a seguir, tripartida, subsidia-se com base em duas delas, açambarcando tanto à apresentação do referencial teórico, quanto à metodologia da pesquisa. As duas primeiras subseções apresentam os fundamentos da Experiência estética com base nos textos “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” (1979), no qual Jauss faz uma exposição diacrônica sobre a construção teórica de alguns autores acerca das funções da experiência estética, atualizando-as, e “¿Qué significa experiencia estética?” (1986), no qual investiga o funcionamento da Experiência Estética como descobrimento, subversão e ambivalência, tudo isso por meio de exemplos históricos que ilustram o lugar e o feito da arte na vida dos artistas que a produzem e do público que a contempla e interpreta. À última se refere à hermenêutica literária, com base no ensaio “O texto poético na mudança de horizonte da leitura” (1983), quando será exposto o método que necessita, para que uma obra seja interpretada, perpassar três momentos da leitura: compreensão, interpretação e aplicação.

2.1. Historização das três funções da experiência estética

O ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” é desenvolvido por meio de uma exposição diacrônica de inúmeras assertivas teóricas acerca do prazer estético, que açambarca autores da antiguidade clássica a contemporaneidade.

A exposição da historização do prazer estético proposta por Jauss tem como elemento-chave o leitor, agente responsável por garantir à existência da obra de arte. Dessa forma, o teórico se reporta a uma margem de análise diferente da que estava em vigor até então, que era pautada nas dicotomias prazer e conhecimento, conhecimento contemplativo e conhecimento cognitivo, obras da cultura e obras da destruição, dentre outras.

Para fundamentar uma possível gênese à história da experiência estética, Jauss recorre a três autores e suas teorias, Aristóteles (384-322 a. C.) e o descobrimento da *katharsis*, Górgias (485-380 a. C.) e o poder de persuasão que o discurso poético tem sobre a alma do expectador, e por fim, Agostinho de Hipona (354-430) e a *concupiscentia oculorum*.

Posteriormente pontua a forma como Martinho Lutero (1483-1546), Friedrich Schiller (1759-1805), Karl Marx (1818-1883), Theodor Adorno (1903-1969), Roland Barthes (1915-1980), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Sigmund Freud (1856-1939) assimilaram o prazer estético, para só assim atualizar os conceitos das três funções da experiência estética: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

Na antiguidade, Aristóteles foi um dos autores de grande importância à história do prazer estético. No capítulo IV da *Poética*, ele questiona a razão do prazer perante a contemplação de objetos feios. Também constata a polaridade do caráter estético-recepcional que consiste em admirar “uma técnica perfeita da imitação, mas também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado” (JAUSS, 1979, p. 65), ou seja, duas formas diferentes de efeito, ligadas ao saber empírico e intelectual.

A experiência estética, no entanto, não pode ser circunscrita à capacidade de reconhecer o que está sendo representado, pois “o expectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*)” (JAUSS, 1979, p. 65), logo, a experiência estética não é passiva, uma vez que tem a capacidade de afetar diretamente o expectador.

O legado teórico antigo mais importante para o poético foi à fundamentação teórica da *katharsis* desenvolvida por Aristóteles, foi por causa dela que Platão (428-347 a. C.) condenou a arte e expulsou os poetas da sua república utópica, tento em vista o perigoso poder de ela tem de afetar quem a contempla. Este conceito aristotélico, ratificado pela estética psicanalista, nos subsidia na compreensão do prazer gerado ao contemplarmos não apenas as positivities da obra, mas também os acontecimentos trágicos.

A pesquisa do sofista Górgias acerca do rapto de Helena, personagem da epopeia homérica, constata não apenas o poder persuasivo da linguagem literária, mas também a face sensível da língua. Com base nisto, ele criou a teoria do poder da fala e concluiu que ela é capaz de afastar o medo, terminar o sofrimento, gerar alegria e provocar compaixão, constatando assim o poder do discurso retórico.

Os estudos de Górgias acerca do poder do discurso e da poesia dialogam com a *katharsis* aristotélica. Em contrapartida, seu interesse não se volta nem à libertação da psique,

nem ao estado de ânimo daquele que contempla a tragédia, mas sim à preparação do expectador “de um discurso e na transposição de seu esforço apaixonado para uma nova convicção” (JAUSS, 1979, p. 67), que constitui sua alma conforme seu próprio desejo.

É por meio destas exposições que Jauss começa a atualizar o conceito de *katharsis*, ou seja, da função comunicativa da experiência estética. Segundo ele, “o prazer estético dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia é a tentativa de deixar-se persuadir pela transformação do *pathos* arrebatador na serenidade ética” (JAUSS, 1979, p. 67). Em outras palavras, este discurso causa um efeito no expectador que pode transformar sua visão de mundo, por isso, o efeito engloba não apenas a experiência no que diz respeito ao campo da arte, mas também se amplia para o campo ético, exercendo assim uma função social.

Segundo Górgias, o discurso só pode alcançar o *pathos* e o *ethos*, isto é, a empatia e a ética do expectador, por meio da *katharsis*. Ele tem o poder de evocar o inacreditável e o desconhecido diante do expectador, com isso, instaurar uma nova crença no sujeito. Ele chama atenção para casos externos ao campo artístico, por exemplo, nos processos judiciais, mesmo que o exposto seja a descrição exata do factual, o discurso “pode influenciar a alma como um veneno ao corpo e enfeitiçar o ouvinte para um bom objetivo, quanto conduzi-lo para o mau” (JAUSS, 1979, p. 68).

Na Idade Média, Agostinho foi o pensador que mais contribuiu à história do prazer e autoafirmação da experiência estética, na obra *Confissões*, redigida por volta do século IV, ele discorre acerca da *concupiscentia oculorum* e orienta o prazer dos olhos para duas funções: prazer (*voluptas*) e curiosidade (*curiositas*). A primeira se relaciona ao uso dos sentidos para o prazer, “refere-se ao belo, ao harmonioso, ao perfumado, ao gostoso, ao agradável de tocar, em suma, às sensações positivas dos cinco sentidos” (JAUSS, 1979, p. 66), já a segunda, à curiosidade, apresenta-se como o oposto, pois está ligada, por exemplo, a “fascinação por um cadáver mutilado ou ainda apenas pela lagartixa que caça moscas” (JAUSS, 1979, p. 66), isto é, ao prazer que agrada ou desagrade os cinco sentidos humanos.

No século XVI, o monge e professor Martinho Lutero (1483-1546) também teorizou sobre o poder persuasivo do discurso retórico, segundo ele, a crença deve se concretizar no afeto, uma vez que a razão não é capaz de tornar presente o passado e o futuro. Para Lutero, “a doutrina dos afetos da retórica ofereceu as bases da nova estética e ‘dentro do Iluminismo, ela não apenas acompanhou teoricamente, mas evocou a cultura do sentimento’” (JAUSS, 1979, p. 68).

O contexto histórico ressoa e afeta os conceitos elaborados pela teoria da arte, por exemplo, a busca por liberdade econômica e política do Iluminismo será assimilada pelos

artistas do romantismo, no final do século XVIII e por quase todo o século XIX, como liberdade da criação artística. Devido a isto, ocasiona a instauração da figura do Gênio, do artista original e criador, ignorando a “plasticidade” do discurso presente na tradição retórica.

É a partir deste momento histórico que Jauss pontua a decadência de toda a experiência prazerosa com a arte, pois ela começou a ser vista como uma contra instância burguesa, sentimental, utópica e alienante. Com o surgimento da figura do Gênio, a atenção foi direcionada à figura da pessoa autora da obra.

Neste período Schiller, no ensaio *Sobre a educação estética da humanidade* (1795), pesquisou as transformações que a sociedade naquele período estava passando por conta do processo de modernização e industrialização da Europa. Isto resultou na dissociação do poder econômico do religioso, do trabalho do prazer, dos meios dos fins, constituindo, assim, uma nova sociedade distante da totalidade do mundo configurada na Antiguidade.

Na sociedade moderna, segundo Schiller, esta totalidade só pode ser alcançada por meio do prazer com a arte, que para ele é o prazer da autêntica beleza e do puro efeito estético. Ele o distingue das atividades corriqueiras do dia a dia, nas quais desfrutamos das alegrias e sentimentos como indivíduos e das alegrias do conhecimento como espécie, todas elas na experiência estética alcançam uma unicidade.

Karl Marx, em *O capital* (1867), desenvolve uma análise sobre o sistema econômico capitalista e seus modos de produção, cujos questionamos se voltam à relação entre prazer e trabalho. Na utópica sociedade socialista do autor, eles são superados quando se associa o ato de trabalhar ao prazer, uma vez que ele é uma das primeiras necessidades *vitais* do ser humano e traz ao indivíduo autorrealização.

Jauss afirma que a experiência estética, sob a perspectiva marxista, tem sempre em vista a realização do prazer no futuro, já na leitura pelo viés da psicanálise, ela se projeta no passado, com o regresso aos recalques: “em Freud o prazer estético ganha seu significado mais profundo, sobretudo, do ‘desencadeamento do maior prazer, a partir de fontes psíquicas profundas’, ou seja, a partir do reconhecimento de experiências passadas” (JAUSS, 1979, p. 70). A capacidade da experiência estética de evocar lembranças da infância é derivada de desejos despertados por meio da obra de arte, perfazendo assim uma dialética entre o presente e o passado, que resulta na criação de uma norma de ação futura.

Com o surgimento das vanguardas, na passagem do século XIX para o XX, houve uma dissociação do primeiro uso da palavra prazer, cujo sentido estava ligado ao elevado, ao domínio do mundo e ao autoconhecimento, que se encontra agora entre dois polos que se completam e se repelem: o prazer instantâneo e a flexão.

A Indústria Cultural, uma das correntes teóricas mais importantes do século XX, que tem como um dos seus principais mentores Theodor Adorno, tem como base a estética da negatividade, cujos conceitos fundamentais são a autonomia e a soberania da arte. O primeiro se relaciona ao julgamento estético, que se difere do conhecimento conceitual e moral, e o segundo diz respeito ao rompimento e ineficácia dos tipos de discursos ligados à razão.

Acerca dessa polarização da arte surgida na transição dos séculos XIX e XX, segundo Adorno, a arte produzida para o rápido consumo do homem burguês está em consonância com o interesse oculto do poder:

O prazer da arte não passa de uma reação burguesa à espiritualização da arte, sendo desta forma o pressuposto para a indústria cultural da atualidade, que, no circuito fechado das necessidades dirigidas e do *ersatz* estético, serve aos interesses camuflados do poder. (JAUSS, 1979, p. 71)

Em contrapartida a arte elaborada para rápido consumo, as vanguardas do período pós-guerra produziram artefatos artísticos de difícil compreensão e exigiram uma postura reflexiva do expectador. A arte que outrora era opulenta, agora se torna ascética. Jauss cita a pintura de Jackson Pollock (1912-1956) e de Barnett Newman (1905-1970) e o teatro do absurdo de Samuel Beckett (1906-1989) para ilustrar este momento no qual ela ganhou novas configurações.

Em suma,

A arte ascética e a estética da negatividade ganham, neste contexto, o *pathos* solitário de sua legitimação, a partir do contraste com a arte de consumo dos modernos *mass media*. Adorno, o mais decisivo pioneiro da estética da negatividade, viu entretanto o limite de toda experiência ascética da arte, ao notar: “Se, entretanto, o último traço de todo prazer fosse extirpado, colocar-se-ia a embaraçosa pergunta: para que, em suma, as obras de arte servem?” Nem a sua teoria estética, [...], nem tampouco as teorias vigentes na ciência da arte, da hermenêutica e da estética oferecem resposta a esta pergunta. (JAUSS, 1979, p. 71-72)

Em 1973, com a publicação de *O prazer do texto* (1973), Roland Barthes reintroduziu a importância do prazer estético na relação entre texto e leitor. Para ele a escritura é uma forma de gozo e prova de desejo, indo contra a afirmação que o prazer da leitura é somente um privilégio do homem burguês.

Jauss frisa que a concepção de prazer proposta por Barthes não se desvincula totalmente da leitura estruturalista, pois nela existe a supressão da figura autor e traz a concepção de que a própria escritura tem o privilégio de expor ao leitor que o deseja. Ele atua como figura imaginante e doadora que é cerceada pela “kamasutra” da linguagem que o texto oferece.

Barthes trabalha a dicotomia *plaisir* e *jouissance*, respectivamente, o prazer afirmativo

e o deleite estético negativo. No primeiro, o texto de prazer, está relacionado à prática de leitura confortável, são textos que vem da cultura e não rompem com ela e nem a questionam. O segundo, os textos de fruição, não estão em comunhão com a cultura, eles a questionam e causam desconforto por pôr em xeque as bases históricas que dizem respeito não apenas a prática da arte literária, mas afetam também os valores sociológicos e políticos do leitor.

A postura anárquica do prazer estético proposta por Barthes nega a possibilidade de interlocução entre leitor e texto porque recusa a sua macroestrutura, que é a responsável pelo efeito comunicativo da experiência estética. Ele se atém as microestruturas do texto, por isso “ao leitor passa a caber apenas um papel passivo, tão só de recepção e desaparece, como fonte de prazer, sua atividade imaginante, experimentadora e doadora de significação” (JAUSS, 1979, p. 74). A concepção de texto para Barthes como estrutura fechada e autossuficiente acaba por negar a experiência social com a obra.

Jean-Paul Sartre por meio da análise fenomenológica do imaginário contribuiu à história do prazer estético. Para o filósofo existencialista, na experiência estética o distanciamento é um ato criador da consciência representante, que por meio da consciência imaginante, nega o mundo dado pelos objetos e constrói, através dos signos e esquemas estéticos do texto, o objeto artístico irreal.

Para Sartre, o real não é belo *per se*, mas é construído por meio do imaginário e do ato criador e contemplativo, em que o expectador, por meio da sua liberdade, procede de forma que é capaz tanto de encontrar o prazer em si, quanto no objeto. Assim, o prazer estético ocorre na dialética do prazer de si mesmo no prazer do outro.

A dialética do prazer do eu no prazer do outro também foi objeto de interesse da psicanálise. Freud pesquisou sobre a ânsia antropológica de um arquétipo de herói e concluiu que expectador se identifica com ele “pela função de alívio e proteção da distância estética e, ao mesmo tempo, por um interesse mais profundo pela atividade da fantasia” (JAUSS, 1979, p. 78). Ou seja, o leitor, por entender que participa de um jogo ficcional e que sua segurança está salvaguardada, goza e se liberta de seus recalques na segurança de que é o outro que age e que sofre.

A experiência estética com base na psicanálise ressalta a capacidade do expectador de participar das experiências do outro, atividade que no cotidiano seríamos incapazes de exercer. É importante ressaltar que a psicanálise atualiza o conceito de *katharsis* elaborado por Aristóteles: o despertar das próprias paixões, a identificação com ações ou sofrimentos dos outros e o alívio pela descarga relaxante.

Freud também discorre acerca de um prazer primário, uma bonificação de estímulo

para a liberação de um prazer decorrente de fontes mais profundas, o já citado retorno ao recalque, ele envolve os jogos e desejos experimentados na infância, com isso o reconhecimento da experiência passada e do tempo perdido:

É evidente que o prazer assim determinado — e a experiência da leitura de Proust o confirma — é capaz de alcançar uma aura de incomparável intensidade, enquanto ele repõe a anamnese platônica em um mundo terreno. Isso desde que se entenda que este prazer é determinado pela distância interior do eu, que se faz estranho a si próprio, e pela superação (*Aufhebung*) desta distância em catarse que brota do trabalho e da lembrança. (JAUSS, 1979, p. 79)

Tudo isto nada mais é que um jogo dialético entre o passado e o presente despertado e mediado pela obra de arte. A psicanálise também atentou à possibilidade do deslocamento de uma postura subjetiva do expectador para uma atitude intersubjetiva, contribuindo teoricamente para a função comunicativa da experiência estética, isto é, para a sua função social.

Após a exposição histórica dessa sucessão de subsídios teóricos acerca das variadas formas de prazer despertado pela arte, Jauss introduz e atualiza as três funções da experiência estética: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, com base neste *corpus* teórico que por ele foi apresentado.

A criação, isto é, a *poiesis*, está relacionada à esfera da produção, do prazer suscitado pelo artefato artístico no produtor ao realizá-lo. Segundo Jauss, o artista, no momento da realização da obra, remove a estranheza do mundo exterior, o fazendo familiar, assim, suprimindo sua ânsia de se sentir em “casa” estando no mundo. A atividade produtora também proporciona a produção de um saber, este por sua vez não está ligado nem ao conhecimento conceitual da ciência, nem da atividade finalística do artesanato, mas do conhecimento emocional e inteligível.

A *aisthesis* é atividade de recepção da arte, que se manifesta por meio da experiência e da percepção sensíveis. Ela se dá como uma visão intensificadora e prazerosa do objeto estético, capaz de renovar a visão do expectador que o vê em sua plenitude, também “legitima-se, desta maneira, o conhecimento sensível, face à primazia do conhecimento conceitual” (JAUSS, 1979, p. 80).

A última função da experiência estética, *katharsis*, segundo o conceito elaborado por Jauss, é a função da experiência estética comunicativa básica, pois ela é capaz de levar o expectador tanto à modificação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique. Ela reflete tanto uma postura prática em relação às artes, como desempenha uma função social mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação. O objetivo de toda obra de arte

genuína é “liberar o expectador dos interesses práticos e das implicâncias de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (JAUSS, 1979, p. 81).

Segundo Jauss, a experiência estética proporciona a liberação *de* e liberação *para* por meio das suas três funções: a feitura do mundo a partir da obra, ou seja, a *poiesis*; a capacidade do expectador renovar as percepções internas e externas por meio da recepção da arte, isto é, a *aisthesis*; e, por fim, a *katharsis*, transposição de uma experiência subjetiva a uma intersubjetiva, alcançada ou por meio de um juízo exigido pela obra ou por intermédio da “identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas” (JAUSS, 1979, p. 81).

Apesar da possível relação de sequência das três funções da experiência estética, é importante ressaltar que elas não estabelecem uma hierarquia, pois são autônomas, mesmo que dialoguem entre si. Por exemplo, o artista que após experimentar o prazer da composição da obra, ao contemplá-la, pode se comunicar com ela de outra maneira, mudando de postura, passando de criador para receptor, ou seja, da *poiesis* à *aisthesis*. Esta última, por conta do alcance histórico, conquista, nas “interpretações sucessivas, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem” (JAUSS, 1979, p. 81).

A correlação *poiesis-aisthesis* tanto pode dizer respeito ao produtor, no qual é tematizado, por exemplo, “o ‘poetar do poeta’, como se a liberação de sua psique fosse um efeito da *poiesis*” (JAUSS, 1979, p. 81), quanto do receptor, “que deve ser persuadido ou ensinado pela retórica do texto” (JAUSS, 1979, p. 81).

Sobre a função comunicativa da experiência estética, é importante ressaltar que ela está presente nas duas outras funções. A *aisthesis* renova a percepção do expectador e pode se transformar numa norma de ação. Ela também pode se desdobrar na *poiesis*, uma vez que, para o expectador, a obra pode se apresentar incompleta, então, de uma atitude contemplativa, ele passa a participar como cocriador do objeto estético.

A *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* precisam proceder de uma relação prazerosa do expectador com a arte, em um movimento pendular entre o prazer sensorial e a reflexão. Segundo Jauss, o aforismo de Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) concatena com a contemporânea teórica das três funções da experiência estética: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (GOETHE apud JAUSS, 1979, p. 82).

2.2. Experiência estética como descoberta, subversão e ambivalência

No decorrer do percurso histórico, no que concerne a relação do homem com a arte, muitos tentaram controlar suas formas de efeito e de recepção, no entanto, os exemplos a seguir salientam que na relação entre eles a experiência estética apresenta três características: descobrimento, subversão e ambivalência. Sendo assim, este momento expositivo visa apresentar algumas configurações do efeito da arte, tendo como base exemplos históricos averiguados por Jauss, onde é possível constatar características inerentes à comunicação estética.

O exemplo mais antigo pontuado por Jauss está situado na Idade Média, nas epístolas do abade Bernardo de Claraval (1090-1153), nelas ele confessa que nos monastérios havia uma pré-disposição à contemplação dos animais e dos seres extraordinários representados nas catedrais românicas ao invés do estudo e reflexão da Bíblia. Segundo ele, o motivo dessa postura contemplativa se dá devido à curiosidade (*curiositas*), advinda do deslumbramento ao observar o esplendor e as forma das figuras ali representadas.

Segundo Claraval tal fenômeno é uma manifestação da já citada *concupiscentia oculorum*, que nesse contexto, é uma forma de curiosidade (*curiositas*), uma vez que ela não está conduzindo o expectador para uma experiência religiosa cristã. O exemplo ilustra que mesmo a arte sacra não é capaz de circunscrever o comportamento estético a um dogma religioso, pois a experiência com a arte é autônoma, por isso se apresenta de forma imediata e involuntária, além de apontar o novo e renovar a percepção do expectador. Tudo isto abrange as características de descoberta ou criação de um novo mundo, subversão porque questiona a cultura e ambivalente devido a sua inerente virtualidade interpretativa.

É importante ressaltar que fora do âmbito religioso a experiência com a arte também pode se manifestar no sentido contrário, já que ela é capaz de ser manipulada e pode, segundo Jauss,

Servir para glorificar, mediante la idealización, una situación concreta. La autoridad en el poder puede servirse de la fuerza imaginativa de la experiencia estética para hacer olvidar un sufrimiento real de la sociedad, utilizando las satisfacciones que el placer estético ofrece a aquellos que no les basta con los consuelos de la religión. (JAUSS, 1986, p. 32)

Do período medieval Jauss ainda cita o cavaleiro Jean Grouchy (1354-1435), que no seu tratado *De música* recomenda, no momento de descanso dos trabalhadores, a leitura dos poemas épicos da *Canção de Gesta*, porque a arte, além de levá-los a um novo mundo, afastando-os dos problemas do cotidiano, promove um retorno feliz para o trabalho, por ser

uma atividade prazerosa.

Nessa perspectiva, o prazer estético liberta da opressão do cotidiano e configura uma norma de ação futura. O público, por exemplo, no ato da leitura da *Canção de Gesta*, ou da obra literária, projeta nela seu próprio desejo e tem acesso ao mundo ideal do herói, no qual se conecta a um novo universo. Segundo Jauss, esta característica, “la apertura a otro mundo — más allá de la realidad cotidiana — es, también en nuestros días, el paso más importante hacia la experiencia estética” (JAUSS, 1986, p. 33).

Para melhor compreender as funções de libertar o expectador da opressão do cotidiano e de configurar uma norma de ação futura, Jauss pontua dois momentos da experiência estética, o plano pré-reflexivo, que não está orientado pelo ou para o mundo real, pois o excede e se relaciona ao lúdico e imaginativo, e o plano reflexivo, no qual o expectador reconhece situações da vida no momento em que é afetado esteticamente pela obra.

Sobre estas questões o teórico alemão explica que

La experiencia estética — que, aquí, dada su distancia con la realidad, sólo puede captarse como una experiencia marchita de segunda mano — puede, por esto mismo, buscarse también allí donde ella, partiendo de la experiencia concreta, transmite, de primera mano, normas y contenidos a la praxis vital. (JAUSS, 1986, p. 35)

Sobre os planos pré-reflexivo e reflexivo, a Sociologia já averiguo o distanciamento de papéis ou de funções que caracteriza a relação do expectador com a arte, uma vez que todos os homens, em todas as sociedades, encontraram uma forma de se libertar da opressão do cotidiano, seja por meio dos sonhos, da arte, da religião ou até mesmo do conhecimento científico.

A capacidade da experiência estética de pré-orientar o expectador é baseada na máxima de Erasmo de Roterdã (1466-1536), *lectio transit in mores*, ou seja, a leitura transmite comportamentos, conforme o lema de base humanista: “la fuerza de la imaginación de la poesía aventajaba a la comprensión lógica de la filosofía, cuando se trataba de transmitir modelos de hablar y obrar con corrección (JAUSS, 1986, p. 36).

O poder que a arte tem de afetar a vida do expectador pode se manifestar de forma patológica. No plano da própria ficção, por exemplo, os personagens de *Dom Quixote* (1615), de Miguel de Cervantes (1547-1916), e *Madame Bovary* (1859), de Gustave Flaubert (1821-1880), por ignorarem o plano reflexivo da experiência estética, se deixam levar pelas fantasias suscitadas pela leitura, indo de encontro à realidade.

Há uma linha tênue que delimita o limite entre vida e arte, por exemplo, o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, se tornou um escândalo público porque

alguns de seus leitores, à maneira do protagonista, cometeram o suicídio. No plano da própria ficção, os personagens Werther e Lotte encontram a comunhão de seus sentimentos em um modelo literário extraído da leitura de Friedrich Klopstock (1724-1803).

A prática da leitura não apresenta somente uma experiência esteticamente indeterminada, que pode transgredir ou questionar as normas sociais estabelecidas, ela também oferece consolo, apresenta o novo e transforma aquele que a contempla, se aproximando, em alguma medida, da função social exercida pela religião, à maneira da epifania.

Para melhor descrever os modelos de identificação do leitor com a obra, Jauss se reporta a três modelos teóricos distintos, mas é importante ressaltar que a exposição teórica a seguir não abrange todas as idiossincrasias da experiência estética, como já exposto, ela não se circunscreve apenas a uma determinada moldura teórica.

As três exposições teóricas a seguir apresentam direções possíveis acerca do processo de identificação do leitor com a obra, cujos caminhos interpretativos se dão por meio da paixão suscitada por pessoas e objetos, isto é, uma posição excêntrica, por três formas de identificação com o herói: cavaleiro, pastor e malandro, e por uma intuição utópica que só se realiza na experiência estética.

O primeiro é o antropólogo e filósofo Helmuth Plessner (1892-1985), que pesquisou sobre a paixão suscitada por pessoas ou objetos, idiossincrasia da espécie humana, por isso ela ocupa uma posição excêntrica, pouco presente nas pesquisas da Biologia e da Psicologia empírica, tendo na Psicanálise alcançado as primeiras problematizações e construção teórica.

La experiencia estética descubre y comunica la figura individualizada de las *passions de l'ame*. Sobrepasa, por tanto, la identificación estética del soñador despierto, descrita por Sigmund Freud, y que, desde una distancia segura, encuentra, en el destino imaginario de un héroe, lo que la vida le niega. (JAUSS, 1986, p. 38)

O expectador, como já exposto, participa de forma ativa da obra que, apesar de por ela ser afetado, se encontra salvaguardado dos perigos físicos e emocionais que os personagens vivem. Esta posição excêntrica resulta da identificação do expectador com a obra, geralmente relacionada a um arquétipo de herói nela representado.

Sobre as formas de identificação literária, Jauss se subsidia em André Jolles (1874-1946), que afirma que ler consiste em pôr outra vida sobre a nossa. Ela pode ocorrer de três maneiras, já que na prática da leitura o leitor assume a postura de algum tipo social. O primeiro deles é daquele que deseja estar em uma camada superior da sociedade, isto é, o cavaleiro; o segundo almeja estar numa posição inferior, ou seja, o pastor; e por fim, o

terceiro, que está à margem dela, o malandro. Essas três categorias de personagens estão relacionadas aos gêneros heroico, bucólico e picaresco, respectivamente.

Ernst Bloch (1885-1977), último dos três teóricos, investiga o caráter excludente da experiência estética, descrito por ele como uma intuição utópica, à maneira do que Freud propôs com a simples ilusão de sonhar acordado. Na lírica trovadoresca, por exemplo, é possível identificar de que forma essa intuição utópica pode se expressar: o trovador se apaixona por uma dama palaciana ao ouvir seu nome, sua voz e suas virtudes, encontrando satisfação mesmo não havendo consumação carnal de seus desejos amorosos.

Sobre a intuição utópica, Bloch cita *Dom Quixote*, romance que narra o desbravar de cavaleiro louco em busca de sua amada Dulcineia, perfeito porque nunca se concretizou, e *Em busca do tempo perdido* (1908-1922), de Marcel Proust (1871-1922), no qual os sentimentos dos personagens esvaecem e se frustram no momento em que suas idealizações vão de encontro à realidade, encontrando satisfação apenas ao retornar para o sentimento alimentado pela imaginação, ou seja, criado por meio da experiência estética.

Dessa forma, após a exposição de alguns fundamentos da experiência estética jaussiana é possível concluir que

La experiencia estética es tan efectiva como la intuición utópica y el reconocimiento retrospectivo, y completa el mundo incompleto, tanto al plantear futuras experiencias como al conservar las pasadas, que se perderían para la humanidad si no fuera por la literatura y el arte que las explican y las convierten en monumentos. (JAUSS, 1986, p. 40)

Diante das assertivas teóricas e exemplos históricos expostos, Jauss reitera o funcionamento das três funções da experiência estética. A função receptiva da arte, em sua excêntrica posição de objeto de prazer, sempre se apresenta atual, com a capacidade de levar o leitor a descobrir mundos nascidos da sua fantasia e imaginação, o levando a um mundo lúdico no qual o tempo não está relacionado ao tempo cronológico.

A função comunicativa da experiência estética oferece tanto o distanciamento de papéis, quando também estabelece uma relação lúdica com o expectador, oferecendo a ele experiências que no plano da realidade permaneceriam utópicas, assim como concede uma série de situações onde o leitor as pode adotar livremente e também “ofrece la posibilidad — frente a todas las funciones y situaciones — de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética” (JAUSS, 1986, p. 40).

A função produtiva é a criação da obra de arte pelo artista, na qual ele realiza por meio dela aquilo que está mudo, reprimido e desconhecido, principalmente devido às obrigações impostas pelo cotidiano. “El poeta, al transformar su experiencia en creación poética,

encuentra también una liberación de su ánimo en la alegría que la conclusión de su obra le produce y en la que participa su destinatario” (JAUSS, 1986, p. 41).

O desenvolvimento teórico do aspecto produtivo da experiência estética teve um grande marco no século XIX, pois a concepção platônica que relacionava o ato criador do poeta como um sair de si por meio de uma inspiração divina, cuja norma era encontrar na natureza e no discurso retórico sua forma ideal, com surgimento da figura do gênio, do artista que não imitava a natureza, mas criava uma por meio da sua liberdade subjetiva, sem regras ou modelos, instituiu, na estética moderna, um novo paradigma para ele.

Acerca dessas questões que envolvem os modelos antigo e moderno, Paul Valéry (1871-1945) discorreu acerca da antinaturalismo da experiência estética na modernidade. Para ele, a natureza não é mais vista por meio de uma perspectiva que a tem como modelo e fim ideal, ela se apresenta como um signo negativo por mostrar um horizonte externo da produção, já que, para o artista moderno, ela é uma materialidade prévia cuja propriedade é inumerável.

Sendo assim, o artista moderno desempenha a função de reorganizar a natureza por meio da sua obra, ou seja, “el artista, frente al desarrollo infinito de la naturaleza — que no excluye ceguera ni casualidade — experimenta su creación como una comprensión afortunada de las abiertas posibilidades de su mundo finito” (JAUSS, 1986, p. 42).

Outro escritor francês que investigou questões relacionadas à experiência estética foi Charles Baudelaire (1821-1867), seu campo de interesse se direcionou ao aspecto espontâneo dela, que se relaciona com a infância, isto é, com o aspecto primário da percepção infantil, uma vez que ela, “gracias a su carácter inicial y a su totalidad sensorial, se convierte en la medida ideal de la experiencia estética” (JAUSS, 1986, p. 43).

Dessa forma, a experiência estética produtiva se assemelha a experiência da criança ao descobrir o mundo, “el poeta que es capaz de superar el extrañamiento de la realidad y de reproducir, mediante una actividad estética consciente, el mundo en su carácter originario, devuelve a nuestra consciencia una realidad olvidada o reprimida” (JAUSS, 1986, p. 43).

A interpretação da experiência estética de Baudelaire dialoga com as assertivas teóricas de Freud e Proust, uma vez que, por meio dela, o novo se apresenta, desperta o reconhecimento de experiências passadas, instaura a renovação da percepção por meio do reconhecimento e liberta das experiências reprimidas.

Para Michel de Montaigne (1533-1592), o artista ao realizar uma obra além de expressar experiências pessoais, empreende um narrar-se a si mesmo, e também constrói uma identidade estética:

La empresa de sus ensayos describe una búsqueda, mediante un desenmascaramiento progresivo, pone a prueba y, después, condena una garantía de identidad tras otra: los cargos y honores de la vida pública, el rechazo del mundo, el estoico replegamiento hacia uno mismo, la autenticidad frente a la muerte, el escepticismo fideísta y, finalmente, la vuelta al *Paráitire* como retorno a la verdad de la vida natural. (JAUSS, 1986, p. 44)

Desse modo, a produção da obra renova a percepção por meio das experiências reprimidas, completa, aperfeiçoa e eterniza o mundo imperfeito e as experiências esquecidas, mesmo que ela tenha fim em si mesma, ou seja, “el que la actividad estética no tenga otra meta que la emoción de sí misma, y por consiguiente, desmentir, en su resultado — que puede tener la apariencia de perfección —, el carácter productivo del arte” (JAUSS, 1986, p. 44).

A experiência estética promove ao artista e ao expectador um deslocamento da realidade cotidiana, os impelindo para um mundo desconhecido e distante do dogmatismo. Ela suscita prazer e configura uma norma de ação futura que dialoga com o passado, em outras palavras, a função social da arte.

Su función, eminentemente social, radica en el hecho de que el arte no puede reclamar ningún tipo de validez por obligación, y en que su verdad ni puede rebatirse con dogmas, ni “falsificarse” por lógica. Su voluntariedad demuestra la capacidad emancipadora de su rebeldía, y explica el interés de las instancias dominantes por semeter su fuerza esclarecedora y su seductora violencia. (JAUSS, 1986, p. 44)

Apresentar as características que permeiam as três funções da experiência estética são preponderantes para a proposta interpretativa de “Cara-de-Bronze”, uma vez que elas auxiliam na identificação da função dos personagens e do efeito que a obra de arte provoca neles.

2.3. O método hermenêutico e seus três horizontes de leitura

O ensaio “O texto poético na mudança de horizonte da leitura” faz parte da quarta e última apologia de Hans Robert Jauss, nele há os fundamentos metodológicos da hermenêutica literária de Hans Georg Gadamer (1900-2002), presente em *Verdade e Método* (1960), sua obra mais importante.

A hermenêutica literária apresenta alguns fundamentos da hermenêutica jurídica e filosófica, diferindo-se delas por se ocupar do caráter estético dos textos. Isto implica saber que o intérprete de uma obra literária não busca uma resposta cujo valor de verdade é único, pois ele precisa compreender o texto literário na sua virtualidade, onde ele próprio perfaz uma interpretação de acordo com a lógica histórica e social na qual está inserido.

O método hermenêutico consiste em perpassar três horizontes de leitura distintos. O primeiro de percepção estética, o segundo de interpretação retrospectiva e o terceiro e último, o histórico, “que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa, no qual o poema se inseriu [...] e que depois acompanhará a história de sua recepção ou ‘leituras’ até a mais recente” (JAUSS, 1983, p. 305).

Na hermenêutica literária a concretização de uma interpretação só ocorre quando o intérprete perpassa as três fases metodológicas que a fundamentam, isto é, as leituras de compreensão, interpretação e aplicação.

Para Jauss, toda compreensão que possamos ter de um texto, seja ele na sua configuração linguística ou estética, sempre implica uma compreensão anterior. “Aquilo que o texto poético dá a entender antecipadamente graças ao seu caráter estético, resulta do seu efeito processual” (JAUSS, 1983, p. 306-307).

Sobre isto, Benedito Nunes, em “A ontologia fundamental como hermenêutica” (1999), nos explica de que forma o texto estético apresenta uma compreensão prévia ao expectador. Segundo ele, o leitor no ato interpretativo acaba por se imiscuir no texto, participando da obra como agente ativo.

Na hermenêutica moderna o ato de interpretar enreda o próprio intérprete, e que esse mesmo ato tende a prolongar-se indefinidamente, à falta de um fundamento último. Por isso, [...] o intérprete não pode executar esse ato incômodo, sem ao mesmo tempo interpretar-se. (NUNES, 1999, p. 58)

Benedito Nunes ainda explica que quando o intérprete se dispõe a desenvolver uma interpretação, seja de um texto de natureza judicial, histórica ou literária, ele já tem “uma prévia compreensão do sentido daquilo que *se propõe* [grifo meu] a entender” (NUNES, 1999, p. 57), por isso que toda interpretação é o resultado do horizonte de quem a empreende.

O texto, seja na estância estética ou linguística, não pode ser considerado a descrição de uma estrutura finalizada. Os possíveis sentidos que ele pode apresentar ocorrem no ato da sua leitura e interpretação, por isso o efeito que ele pode causar é construído, isto é, seu caráter processual.

Dessa forma, o texto literário

se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético. (JAUSS, 1983, p. 307)

A análise estrutural contribui para o desenvolvimento da interpretação do texto estético, principalmente devido ao reconhecimento das estruturas poéticas que o caracteriza. No entanto, a interpretação só se concretiza quando existe a participação do leitor “na gênese do objeto estético”, desse modo, configurando um diálogo entre obra, leitor e autor.

Os estudos estruturalistas consideram a imanência do texto, no qual os dados da composição do objeto estético são considerados como o ponto final da interpretação. Na perspectiva da Estética da recepção estes dados são entendidos como o ponto de partida de seu efeito estético e não como um fim em si mesmo.

A estrutura do texto orienta o processo de percepção como uma partitura, que “deve ser examinado na sequência dos pré-dados da recepção, os quais orientam o processo de percepção estética e assim limitam a arbitrariedade da leitura apenas supostamente subjetiva” (JAUSS, 1983, p. 307). Dessa forma, o efeito do texto, apesar da ativa participação do expectador, apresenta estrutura estética e temática que funciona como moldura para o intérprete.

Sobre os citados “pré-dados”, para a concretização de uma interpretação é necessário selecionar um *corpus* crítico acerca do objeto estético, que é uma etapa inerente ao método da hermenêutica, porque a consulta dele confirma ou refuta a interpretação sobre a obra.

Para Jauss, o *corpus* crítico sobre determinada obra é indispensável para o processo hermenêutico, uma vez que a Estética da recepção não trabalha no campo da virtualidade da recepção. Para o teórico, uma obra sem uma fortuna crítica é eliminada do campo da hermenêutica literária, uma vez que ela se ocupa com experiências reais de leitura.

Segundo Jauss, o início do processo interpretativo ocorre em dois momentos. O primeiro deles é a compreensão imediata da percepção estética e o segundo é a interpretação refletida, respectivamente, as leituras de compreensão e de interpretação.

Compreender um texto estético está relacionado ao processo de percepção, momento referente à primeira leitura, que, por vezes, só é coerente após leituras consecutivas, mantendo assim uma conexão com o segundo momento do horizonte hermenêutico, que se liga diretamente à leitura perceptual.

Sendo assim, “a interpretação de um texto poético já sempre pressupõe a percepção estética como compreensão prévia, *que* [grifo meu] deve concretizar significados que parecem ou poderiam parecer possíveis ao intérprete no horizonte de sua leitura anterior” (JAUSS, 1983, p. 308).

A percepção estética sempre pressupõe compreensão, esta se difere da percepção comum que é sujeita a normatização, pois ela permite uma compreensão mais complexa, que

renova, “no prazer estético, a visão reconhecedora ou o reconhecer perceptual (a *aisthesis*)” (JAUSS, 1983, p. 308).

Segundo Gadamer, compreender significa entender algo como resposta imediata, para Jauss, a visão reconhecedora e o conhecer perceptual não necessitam de uma interpretação imediata, logo, compreender não precisa ser uma resposta imediata a uma pergunta implícita ou explícita. Acreditar que uma obra pode ser interpretada como uma resposta para uma única questão restringe o amplo horizonte de significações que ela se abre em sua infindável virtualidade.

Separar o processo hermenêutico em compreensão perceptiva e interpretação reflexiva torna-se imprescindível para constatar a ampliação dos sentidos do texto, uma vez que as leituras consecutivas expandem a percepção da obra, no entanto, a primeiras delas sempre funcionará como horizonte das demais:

Se acrescentarmos que a própria interpretação pode tornar-se novamente a base de outro uso, ou melhor: que um texto do passado não interessa apenas com relação ao seu contexto primário, mas também é interpretado para elucidar seu possível significado para a situação contemporânea, então torna-se evidente que a unidade triádica de compreensão, interpretação e aplicação, como é realizada no processo hermenêutico, coincide com os três horizontes da relevância temática, da relevância de interpretação e da de motivação. (JAUSS, 1983, p. 309)

Assim, a hermenêutica literária apresenta um método que abrangia tanto as relações que um texto tem com a sua recepção histórica, como com sua contemporaneidade, uma vez que os sentidos constatados pelos primeiros intérpretes se somam às interpretações surgidas de acordo com a ampliação e atualização da fortuna crítica da obra.

A primeira leitura é o momento no qual o leitor inicia o processo de compreensão do texto estético, ao finalizá-la, e necessário retornar ao início do texto, com isso, ir em direção ao segundo horizonte de leitura onde

O leitor que realizou receptivamente, verso por verso, a partitura do texto e chegou ao final, antecipando constantemente, a partir do detalhe, a virtualidade do todo de forma e significado, apercebe-se da forma plena da poesia, mas não de seu significado igualmente pleno, quanto menos do seu “sentido global”. Quem aceita a premissa hermenêutica de que o sentido global de uma obra lírica deve ser entendido não mais como substância, não como significado atemporal antecipado, mas como sentido-tarefa, espera que o leitor, no ato da compreensão interpretativa, admita que de agora em diante pode concretizar um entre outros significados possíveis da poesia, relevante para ele, sem que exclua a possibilidade que os outros discordem. (JAUSS, 1983, p. 311)

No término da primeira leitura, o leitor tem acesso às características estruturas do texto no que diz respeito à forma, no entanto, não formula um significado pleno, nem um sentido

global, por isso é necessário retornar do fim para o começo dele, desenvolvendo assim uma segunda leitura.

Segundo Benedito Nunes, “o intérprete que não pode sobrevoar o compreendido, trabalha dentro desse ‘ciclo hermenêutico’, onde já se encontra quando inicia a exegese, e do qual não sai quando ela termina” (NUNES, 1999, p. 57), ou seja, a primeira leitura é momento de inserção do leitor no citado ciclo hermenêutico; no ato na leitura interpretativa, “os conceitos elaborados no curso da interpretação retificam, ampliam ou corrigem, em benefício do correto entendimento, a compreensão preliminar da qual se partiu” (NUNES, 1999, p. 57).

No momento da segunda leitura, retrospectiva, o intérprete buscará completar o sentido ainda fragmentado, ao retornar do fim ao início do texto,

Aquilo que inicialmente se opunha à compreensão apareceu nas perguntas não respondidas durante a primeira leitura. Espera-se que sua resposta por meio do trabalho de interpretação possa criar um todo tão pleno ao nível do significado quanto ao nível da forma, a partir de cada elemento significativo ainda indeterminado sob algum aspecto. Poder encontrar este significado global apenas por meio de uma perspectiva selecionadora, mas não poder atingi-lo por meio de uma descrição supostamente objetiva, pertence à premissa hermenêutica da parcialidade. (JAUSS, 1983, p. 311-312)

A leitura de um texto poético é o resultado da perspectiva selecionadora do intérprete, porque ele nunca é atingido por um todo objetivo, por isso a famosa premissa hermenêutica da parcialidade, resultado do horizonte histórico que condiciona o efeito da obra, limitando a interpretação de seus leitores.

A terceira leitura é responsável por enquadrar a interpretação e as premissas advindas dela válidas em cada época que foi desenvolvida.

Tradicionalmente, a leitura de reconstituição histórica é o primeiro passo que o historicismo ligou à exigência de que o intérprete se abstenha de si mesmo e de seu posicionamento para assimilar da forma mais pura o “significado objetivo” do texto. (JAUSS, 1983, p. 312)

A compreensão histórica preteriu a apreciação estética devido à crença que há um significado objetivo, fechado e único do texto, por estarem influenciados por um ideal “científico” que excluía a participação do leitor na interpretação. Devido a isto, foram incapazes de compreender que o caráter estético dos textos “é a condição para a compreensão histórica da arte, além da distância no tempo” (JAUSS, 1983, p. 312).

As leituras de compreensão e interpretação precisam da função controladora da leitura de compreensão histórica, pois ela não permite que uma obra do passado seja ajustada “ingenuamente aos preconceitos e às expectativas de significado de nossa época” (JAUSS,

1983, p. 312). Além de possibilitar a compreensão de uma obra em sua alteridade, “separando expressamente o horizonte passado do contemporâneo” (JAUSS, 1983, p. 312).

O processo inicia com a reconstrução das possíveis perguntas levantadas no momento inicial de circulação da obra. Para tanto, é necessário levar em consideração duas questões, a primeira delas se relacionada a expectativas formais, “como a tradição literária as determinava antes do surgimento do referido texto, e a resposta a questões de significação como poderiam ter surgido no mundo histórico dos primeiros leitores” (JAUSS, 1983, p. 312-313).

Se o terceiro momento da hermenêutica ficasse circunscrito à restauração do horizonte histórico no qual as primeiras perguntas foram feitas, a interpretação recairia no historicismo, no entanto, a transformação da pergunta “O que disse o texto” em “O que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?” abre a obra para possíveis atualizações interpretativas.

Dessa forma,

Se a hermenêutica literária, assim como a teológica ou jurídica, deve chegar à aplicação, partindo da compreensão e passando pela interpretação, esta aplicação de um lado não pode desembocar numa ação prática, mas, do outro, pode satisfazer um interesse não menos legítimo, o de medir e ampliar, na comunicação literária com o passado, o horizonte da experiência própria a partir da experiência de outros. (JAUSS, 1983, p. 313)

Geralmente o distanciamento histórico de determinada obra que não teve uma recepção positiva quando publicada, hermética no seu momento inicial de circulação, auxilia no processo de recepção da mesma, pois oferece novas perguntas que ampliam as interpretações possivelmente grosseiras feitas pelos seus primeiros intérpretes, promovendo novas soluções interpretativas.

A hermenêutica literária e seus três momentos, não estão circunscritos a uma hierarquia, por vezes, a compreensão de uma obra não acontece no momento da primeira leitura, mas sim nas consecutivas e o auxílio da compreensão histórica são preponderantes para apreensão de um dos sentidos que ela pode vir a apresentar.

Assim, a hermenêutica literária e as leituras de compreensão, interpretação e aplicação, cuja finalidade é concretizar uma interpretação ao texto estético, nesta pesquisa, é a alternativa metodológica na qual nos amparamos para instrumentalizar nossa interpretação de “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa, desenvolvido na seção a seguir desta dissertação.

3. O QUEM DAS COISAS: INTERPRETAÇÃO DE “CARA-DE-BRONZE”

A seção a seguir interpreta “Cara-de-Bronze” com base nas três funções da experiência estética. Por ser a obra mais experimental de João Guimarães Rosa, porque hibridiza os gêneros lírico, épico e dramático, apresenta paratextos e notas de pé de páginas que potencializam sua linguagem poética e seus virtuais sentidos, a presente seção iniciará com a exposição do enredo e dos elementos que compõem sua estrutura, com base nos textos críticos “A viagem do Grivo” ([1967] 2009), de Benedito Nunes, *Um assunto de silêncios – Estudo sobre o “Cara-de-Bronze”* (2006), de Daniel Sampaio Augusto, e *A contradança poética: poesia e linguagem em “Cara-de-Bronze”* (2007), de Carlos Alberto Corrêa Dias Júnior. Após isto, a obra será interpretada com base nas funções produtiva, receptiva e comunicativa da experiência estética, conforme os pressupostos teóricos de Hans Robert Jauss presentes nos textos “Poiesis: el aspecto productivo de la experiencia estética” (*construire et connaitre*) (1983), “Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética” (*voir plus de choses qu’on n’em sait*) (1983) e “Catarsis: la función comunicativa de la experiencia estética” (*movere et conciliare*)” (1983).

3.1. *Difícil de se letrear: enredo e estrutura de “Cara-de-Bronze”*

Quando *Corpo de baile* foi traduzido para o italiano por Edoardo Bizzarri, em meados da década de 1960, as cartas trocadas entre escritor e tradutor se converteram em uma exegese indispensável para interpretação de “Cara-de-Bronze”. Nelas, além de explicações sobre sua arquitetura, citações, escolha e sentido das palavras, há um resumo da obra escrito pelo próprio Guimarães Rosa:

RESUMO: O “Cara-de-Bronze” era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompitamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem explicar, examinou seus vaqueiros — para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... Buscar Poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 93-94)

O resumo revela uma narrativa simples, no entanto sua enunciação e estrutura são complexas, por exemplo, “Cara-de-Bronze” apresenta focos narrativos e gêneros literários que se alternam no decorrer de todo seu enredo. Ele também dispõe de epígrafes, notas de pé

de página e dois sumários, um no início e outro no final de *Corpo de baile*, ora categorizando “Cara-de-Bronze” como poema, ora como conto.

Os primeiros elementos paratextuais são três epígrafes, elas apresentam e representam o tema e o enredo da narrativa, funcionando como um roteiro para as três partes que dividem seu anacrônico desenvolvimento: a viagem como tarefa, o retorno e a entrega daquilo que se foi buscar e a transformação dos personagens:

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

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

*Eu sou a noite p’ra a aurora,
pedra-de-ouro no caminho:
sei a beleza do sapo,
a regra do passarinho;
acho a sisudez da rosa,
o brinquedo dos espinhos.*
(ROSA, 1976, p. 71)

A primeira, *O jogo*, representa a relação entre o Grivo e o Cara-de-Bronze, na qual um manda e o outro obedece, quadro de suserania e vassalagem que caracteriza a relação de ambos. A segunda, *Cantiga. Alvíssaras de alforria*, está associada à premiação dada aquele que anuncia uma boa-nova e com ela promove a libertação tanto de quem a entrega, quanto de quem a recebe. A última, *Das cantigas de Serão de João Barandão*, é sobre os personagens que se comunicaram com a obra de “atrovo” do Grivo.

“Cara-de-Bronze” inicia com o narrador em terceira pessoa, que não é onisciente nem onipresente, descrevendo o espaço no qual a fazenda e a casa do fazendeiro estão estabelecidas. A geografia do lugar é importante para compreendermos de que maneira ele consegue administrar tudo a distância, de seu quarto, e ainda contemplar a natural beleza dos gerais, uma vez que tudo o que se via da casa era “gozo forte”, conforme descrito pelo narrador:

No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior — no meio — um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. [...] A casa — avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. (ROSA, 1976, p. 73)

Este narrador também anuncia a chegada, ainda ao longe, de um viajante: “é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo” (ROSA, 1976, p. 73).

Após a descrição panorâmica na qual é apresentado o espaço da narrativa, aos poucos, a focalização da cena se aproxima dos personagens e o narrador nos informa que “eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens” (ROSA, 1976, p. 73) e também que

uma “chusma de vaqueiros operava a apartação. [...] E formavam grupos de conversa. Devagar, discutiam. Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder (ROSA, 1976, p. 74).

As descrições do narrador apresentam o contexto naturalista de “Cara-de-Bronze”, que além de acompanhar os desdobramentos do enredo, também faz exposições sobre a terra, o homem e a natureza daquela típica geografia sertaneja. Segundo Benedito Nunes, ele apresenta uma atitude objetiva dos acontecimentos,

Própria do gênero épico, que evoca os acontecimentos, aparecem no passado do “foi” e do “era”, situados num plano de realidade concreta. [...] Muitos outros trechos narrativos, disseminados por todo o conto, funcionam como amarras, ligando o maravilhoso à realidade ambiental. [...] A passagem do plano da realidade concreta ao mito-poético faz-se por gradações insensíveis, de cortes rápidos no tronco da narrativa, onde se enxertam, dentro da estrutura geral, grandes trechos dramáticos e pequenos momentos líricos. (NUNES, 2009, p. 177-178)

Ao término da descrição inicial do narrador surgem no corpo do texto às primeiras trovas do violeiro João Fulano, elas têm como função recriar para o fazendeiro os acontecimentos ocorridos fora do quarto. Estruturalmente elas deslocam a enunciação de “Cara-de-Bronze” do passado para o presente. Abaixo a primeira delas, que também retrata a chegada do Grivo:

*Buriti, minha palmeira,
é de todo viajor...
Não encontra o céu sereno,
Já chegou o viajor...* (ROSA, 1976, p. 74)

Segundo Benedito Nunes, as trovas louvam o Buriti, o Boi e a Moça, isto é, as formas de vida vegetal, animal e humana, elas também “interferem nos outros momentos, épicos e dramáticos [...] e reforçam [grifo meu] o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o ‘sem-tempo’ do mito” (NUNES, 2009, p. 178).

A chegada do Grivo ainda é referida mais uma vez, agora por meio do discurso direto, conforme empregado no gênero dramático. Ele será o mais empregado ao longo de toda a obra, quase sempre acompanhado das rubricas teatrais que informam sobre a passagem do tempo e acerca do ânimo e das ações dos personagens.

A citação abaixo, além de ilustrar como ocorre o uso da estrutura do texto dramático em “Cara-de-Bronze”, ainda mostra a interação dos vaqueiros com a atividade produtora do violeiro:

O vaqueiro Cicica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?
O vaqueiro Adino: É do Grivo!

O vaqueiro Mainarte: Que será mais, que ele sabe? (ROSA, 1976, p. 74)

Outro gênero presente em “Cara-de-Bronze” é a ladainha, praticado durante as liturgias católicas, ele é caracterizado por estabelecer um diálogo durante a oração, no qual o orador fala e os fiéis respondem. O termo ladainha no sentido de discurso enfadonho, enumeração extensa e cansativa, repetição monótona... é o tema da ladainha presente na obra.

Em “Cara-de-Bronze” ela surge e desaparece em meio a um longo trecho dramático, no qual os vaqueiros, conduzidos pelas conjecturas do curioso Moimeichego, tentam emoldurar a personalidade e a aparência do Cara-de-Bronze. Sempre desaguando em um inevitável mistério, uma vez que o personagem nunca foi visto pelos vaqueiros que trabalham fora da casa, por isso, não há precisão em suas descrições, restando apenas suposições ou interpretações sobre o enigmático fazendeiro:

L A D A I N H A (Os vaqueiros, alternados):

- A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orelhas vistosas. Aquelas orelhas...
- Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só.
- Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...
- Mas careca ele não é.
- Cabeçona comprida. O banco do olho amarelado.
- Os olhos são pretos. Dum preto murucego.
- Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos...
- O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta...
- As ventas pequenininhas. [...]
- Os olhos são danados!
- Um olhar de secar orvalhos.
- Amargo feito falta de açúcar!
- Ele é zambezinho
- Ele não aquieta o espírito (ROSA, 1976, p. 87-88).

Ao longo da obra o uso do discurso direto sem a indicação do personagem que o enunciou irá se repetir pelo menos mais duas vezes. Uma no momento em que os vaqueiros descrevem o tipo de tarefa criativa exigida pelo Cara-de-Bronze e ainda na narração do Grivo, na qual uma multiplicidade de vozes integram as conjecturas tanto dos personagens, como as do narrador, e várias perguntas são feitas para o personagem.

Outro mecanismo narrativo de “Cara-de-Bronze”, presente apenas uma vez, é o roteiro cinematográfico. Esta variação moderna do gênero épico ou narrativo nele ocupa um espaço central, uma vez que indica sua temporalidade, a travessia da manhã para a tarde, apontada pela fala do personagem “**cozinheiro-de-boiada Massacongô:** – P’r’ almoçar, gente. Começou-se!” (ROSA, 1976, p. 94).

Se primeiramente “Cara-de-Bronze” é marcado por uma série de indagações dos vaqueiros sobre a aparência e personalidade do fazendeiro, assim como do motivo da viagem

do Grivo, o segundo, é o relato do próprio personagem, que recriou para eles outra versão da sua viagem.

O jogo dialético entre tradição e modernidade na obra apresenta seu ápice no momento em que o roteiro cinematográfico é inserido, pois o cinema é uma manifestação artística advinda da revolução tecnológica do final do século XIX. Abaixo, para ilustrar este procedimento narrativo, uma pequena parte do roteiro inserido em “Cara-de-Bronze”:

ROTEIRO :

Interior – Na cobertura – Alta manhã

1 G. P. G. Int. Coberta.

Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações **ad libitum**, os chegados despindo suas croças – bem trançadas, trespassadas adiante e reforçadas por um cabeção ou “sobrepeliz” sobre os ombros, também de palha de buriti

Inhô Ti entra no plano, de costas Inhô Ti saúda os vaqueiros recém-vindos.....

2 P. A. Int. Coberta.

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

Quadros de filmagem:

Quadros de montagem:

Metragem:

Minutagem:

Som: O violeiro estará tocando uma mazurca

Som: O fim da mazurca

Som: Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.)

(ROSA, 1976, p. 92)

No fragmento do roteiro cinematográfico retirado de “Cara-de-Bronze” é possível observar o Grande Plano Geral (G. P. G.) e o Plano Americano (P. A.). Segundo Luís Nogueira, nos *Manuais de cinema III: Planificação e montagem* (2010), o Grande Plano Geral

nos mostra integralmente uma personagem, dos pés à cabeça. No entanto, um plano geral pode incluir, além da personagem completa, o cenário que a envolve. Assim, podemos afirmar que o plano geral permite apresentar uma vasta quantidade de informação. Esta vastidão de informação pode ir até ao plano extremamente afastado, de grande amplitude, no qual a personagem pode acabar, eventualmente, por se diluir no espaço que a envolve. (NOGUEIRA, 2010, p. 40)

Se no Grande Plano Geral a cena é panorâmica, cujo objetivo é expor a maior quantidade de informações possíveis, no Plano Americano os enquadramentos das imagens captam ângulos menores do cenário e dos personagens, em outras palavras, ele

procura tirar o maior partido da linguagem física do ator: mostrando uma personagem em pé, nele cabe, portanto, toda a informação relevante, incluindo as

mãos e a cintura [...]ao mesmo tempo que se subtrai a parte do corpo humano expressivamente menos determinante: os pés. (NOGUEIRA, 2010, p. 40)

A ambivalência estrutural de “Cara-de-Bronze” promove uma nova configuração da experiência com a leitura. Ao introduzir, por exemplo, essa forma de expressão de outro campo artístico, a obra se abre a outra forma de recepção, para além do estranhamento característico do texto literário. Segundo Jauss, “bajo las nuevas condiciones de la revolución técnica, que abre a la percepción sensorial humana insospechados ámbitos da experiencia, la ambivalencia de la percepción estética — con el crédito de la tradición antiga — adopta una nueva imagem” (JAUSS, 1986, p. 118).

A inserção do roteiro na enunciação da narrativa indica a possibilidade da leitura de “Cara-de-Bronze” como na montagem de um filme, em que há o deslocamento e colagem de imagens, assim como de cenas isoladas. A técnica de montagem de filmes se assemelha a criação da poesia, conforme trecho a seguir, no qual o Grivo descreveu a colagem de uma sucessão de imagens, elas tanto apresentam um sentido *per se*, quanto ganham movimento se lidas em sequência:

Beirou a caatinga alta, caminhos de caatinga, semideiros. Sertão seco. No aperto da seca. Pedras e bois que pastam na vala dos rios secos. Lagoas secas, como panos de presépio. Caatinga cheia de carrapatos. Lá é que mais esquentava. A caatinga da favela. (ROSA, 1976, p. 109)

É de suma importância frisar que tanto este deslocamento, quanto a inserção da imagem em um todo da narrativa, que caracteriza a poética do Grivo, foi constatada pelo narrador de “Campo geral” ao salientar a capacidade dele produzir tanto uma “história comprida”, como “palavras sozinhas”: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (ROSA, 1977, p. 60).

Mesmo sem indicar ser um roteiro cinematográfico a todo o momento “Cara-de-Bronze” utiliza a técnica de montagem na construção das cenas. Nos primeiros momentos da narrativa, a chegada do Grivo e as descrições do Urubuquaquá, os enquadramentos ora apresentam uma visão panorâmica, ora enquadram detalhes da cena. Há também as trovas de João Fulano, que simultaneamente são integradas às cenas, desempenhando a função de trilha sonora para a narrativa.

Além da estrutura polimórfica, em “Cara-de-Bronze” há dez notas de pé de página, elas não desempenham uma função didática e explicativa, mas fazem parte da estrutura da obra. Mesmo sendo facultativas, elas expandem a potência poética do texto e promovem um diálogo com obras do cânone literário e religioso.

Segundo Benedito Nunes, “o espírito com que Guimarães Rosa utiliza os textos citados é o do poeta que assimila e emprega a seu modo o que outros poetas viram e disseram, e não o do erudito, que se atém a interpretações literais” (NUNES, 2009, p. 182).

Para Carlos Alberto Corrêa Dias Júnior⁴, essas notas de pé de página expandem as possibilidades interpretativas de “Cara-de-Bronze” e enfatizam em mais um aspecto o ambivalente jogo hermenêutico, uma vez que elas funcionam como um

Convite para que os sentidos da viagem e da narrativa fujam ao narrador e ganhem aspectos variados em seus leitores [...] e [grifo meu] ainda trazem consigo outra possibilidade de leitura. Já que a narrativa trabalha com uma focalização especulativa, ou seja, com um narrador que não compreende em sua totalidade o sentido do que está narrando. (DIAS JÚNIOR, 2007, p. 69)

A primeira e a segunda nota de pé de página se inserem nas descrições do narrador, são exposições das conversas dos vaqueiros no momento da apartação do gado. Por meio delas é introduzido no passado o presente, ou seja, a estrutura do texto dramático se insere entre um momento narrativo, ocorrendo um paralelismo temporal.

A terceira e a quarta aparecem no momento da narração do Grivo, uma relacionada à vida vegetal e outra à vida animal, a primeira apresenta um detalhamento dos nomes das “pessoas de árvores”⁵ que o ele se deparou; já a segunda, elenca uma série de imagens de bichos que ele presenciou no decorrer da viagem. Essas notas nos revelam o que ficou oculto, tanto da fala do narrador, quanto da enunciação do Grivo, e deixam transparecer o processo criativo do personagem poeta.

A quinta é a única que faz referência às trovas de João Fulano e aponta para duas variações da mesma, uma de outro violeiro rosiano, João Barandão, um alter ego de Guimarães Rosa, que além de “Cara-de-Bronze” aparece também nas obras *Tutaméia* (1967) e *Com o vaqueiro mariano* (1952). A outra variação da trova é uma versão dela recriada por Soares Guimar, anagrama e heterônimo de Guimarães Rosa, que publicou seus poemas no periódico *O Globo*.

A sexta está presente na fala do narrador e indica comparação e paralelismo entre a passagem de “Cara-de-Bronze” na qual o Grivo encontra Nhorinhá, personagem de *Grande sertão : veredas*, a excertos da *Divina comédia*, de Dante. Esta nota de pé de página ainda traz uma trova de João Barandão e também excertos do livro bíblico “Cântico dos cânticos”.

⁴Dias Júnior (2007) apresenta um detalhado estudo acerca dessas notas de pé de página, no qual mapeia as fontes eruditas e interpreta um dos possíveis funcionamentos delas na obra.

⁵Na correspondência com Bizzarri, Guimarães Rosa esclarece: “Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas as que se enumeraram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que ‘contêm poesia’ em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupi, etc.” (ROSA, 2003, p. 94).

Todas elas se sobrepondo simultaneamente, com isso salientando a força ambígua da figura feminina.

As notas de rodapé sete e oito são fragmentos das obras *Leis* e *Filebo*, ambas de Platão, e dizem respeito às leis e ao prazer, respectivamente. A penúltima nota é em uma rubrica teatral, ela apenas anuncia o fim da apartação do gado e o nome dos vaqueiros que nela trabalham; já a última, quase no final de “Cara-de-Bronze”, faz alusão a uma fala do Grivo e a ela agrega quatro excertos de *Fausto II*, de Goethe, e também três fragmentos de *Os Upanixades*, livro sagrado do hinduísmo que contém instruções religiosas.

Esta simultaneidade cultural de “Cara-de-Bronze” não se restringe às notas de pé de página. O já citado Moimeichego tem seu nome formado por meio do processo linguístico de justaposição, apresenta “quatro palavras que significam *eu* em quatro línguas diferentes, uma espécie de desdobramento universal do eu-narrador, convergência de diferentes culturas para a função única da escrita (MACHADO, 2003, p. 95).

Após estas considerações acerca dos elementos estruturais presentes em “Cara-de-Bronze” é importante ressaltar como a clássica temática da viagem interfere na estrutura do texto. Daniel Sampaio Augusto em *Um assunto de silêncios — Estudo sobre o “Cara-de-Bronze”* indica que a obra apresenta duas narrativas, uma implícita e outra explícita. A última pode ter facilmente identificadas as partes que compõe seu enredo quando interpretada com base nos estudos clássicos da estrutura da narrativa. Segundo o pesquisador, o Grivo perpassa as três etapas elencadas por Vladimir Propp nas análises do conto maravilhoso, são as provas: *qualificante*, *decisiva* e *glorificante*; isto é, o Grivo é escolhido, ele desempenha a tarefa sem desvios, e por fim, é recompensado.

Sampaio Augusto ainda se reporta à semiótica greimasiana e ao esquema narrativo padrão por ela fundamentado que consiste em *manipulação*, ou seja, o Cara-de-Bronze condiciona a tarefa do Grivo, com isso o personagem pratica uma *ação*, a viagem, e ao retornar recebe uma *sanção*, isto é, o Grivo “vai enricar, de repente, hem? Entrar em testamentos herdados... (ROSA, 1976, p. 127).

Por se tratar de uma narrativa moderna e experimental, as interpretações que se subsidiem apenas na identificação de termos da tradicional análise estrutural se tornam ineficazes, porque a aparente simplicidade de seu enredo ganha complexidade tanto devido a sua enunciação, quanto em razão da outra narrativa, a implícita, imiscuída na explícita. Para Sampaio Augusto

O núcleo enigmático do texto rosiano gira em torno de Cara-de-Bronze, que é o herói — ou anti-herói, se preferirmos — da estória implícita. Uma estória implícita,

em primeiro lugar, porque em momento algum do conto temos acesso à voz direta desse personagem: vários relatos de vaqueiros, diferentes modalidades de discurso (narração em terceira pessoa, peça de teatro, roteiro cinematográfico, ladainha, canção e nota de rodapé), múltiplos pontos de vista e narradores, em suma, diversos tipos de mediação na tentativa de ver o fazendeiro, sem que este assuma sua própria voz em momento algum. (AUGUSTO, 2006, p. 16)

O enigma presente em “Cara-de-Bronze” também é resultado da obscura biografia do personagem homônimo, assim como da sua híbrida estrutura, mas o que garante o mistério na obra é a poesia, que nunca tem um sentido definido. A poesia na obra é a moça *Muito Branca-de-todas-as-Cores*, que conduziu o Grivo em busca do *quem das coisas*, garantindo a ele a *viagem dessa viagem*, ou seja, a criação artística.

Dessa forma, é a realização poética do Grivo a responsável por assegurar ao texto esta terceira margem, que em cada instante fragmenta a possibilidade do encontro de um sentido absoluto para os questionamentos nele presentes, potencializando sua virtualidade. Partindo desta assertiva, os três momentos a seguir discorrerão sobre a relação da poesia com seu produtor, em especial o Grivo, e com seus expectadores, o Cara-de-Bronze e os vaqueiros, para investigar o poder que a arte tem de transformar a existência dos personagens.

3.2. *Essas plenipotências...: a produção da obra do Grivo*

“Campo geral” é a narrativa inicial *Corpo de baile*, nela, além da cativante estória do menino Miguilim, há também a apresentação de alguns personagens ainda na infância, que irão aparecer adultos nos demais textos que integram a obra, como ocorre com o próprio Miguilim, que em “Buriti”, retorna médico veterinário para desempenhar seu ofício na fazenda Buriti Bom, assim como Tomezinho, seu irmão mais novo, e o Grivo, um amigo da época na qual morava no Mutúm, que reaparecem adultos como vaqueiros do enigmático fazendeiro Cara-de-Bronze.

Apesar das três rápidas aparições do Grivo em “Campo geral”, elas apresentam situações que evidenciam uma deliberação dos personagens, que será manifestada apenas nas demais narrativas que a seguem, a saber: o Grivo quanto poeta e suas “histórias cumpridas” e “palavras sozinhas”; Miguilim que modifica sua postura passiva em relação à vida ao protegê-lo de Liovando, seu irmão mais velho, e, é na fazenda do Mutúm que ele aprende o ofício de vaqueiro.

O excerto abaixo, de “Campo geral”, citado parcialmente na subseção anterior, apresenta a principal característica do personagem Grivo: o poder de encantar seus expectadores com a criação de “estórias cumpridas” e de “palavras sozinhas”:

Tomezinho estava no alpendre, conversando com um menino chamado o Grivo, que tinha entrado para se esconder da chuva. Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d'água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. Ia de passagem, carregando um saco com cascas de árvores, encomendadas para vender. [...] O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas. (ROSA, 1977, p. 60)

Se em “Campo geral” temos acesso a cenas da infância do Grivo, em “Cara-de-Bronze” o personagem aparece adulto com a tarefa de recriar, por meio do trabalho estético, todas as belezas vistas, sentidas e imaginadas durante a viagem que desempenhou por dois anos a mando do Cara-de-Bronze.

Como já exposto, o Cara-de-Bronze é um personagem misterioso, após seu estabelecimento e construção da bem-sucedida fazenda Urubuquaquá, em Minas Gerais, onde acumulou terras e riqueza, passado o tempo, ele está velho e doente “porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto, seria Lepra?” (ROSA, 1976, p. 97).

Devido sua degradação física intensificada pela doença, seu tempo secular estava se esgotando mais depressa que o natural, sendo assim, ele ansiava por outra experiência com a vida, queria ter acesso a um mundo novo, diferente daquele que tinha conquistado até então, por isso que ele agora

Não queria relatos de campeação, da reviravolta da lida: as querências das vacas parideiras, o crescer das roças, as profecias do tempo, as caças e a vinda das onças, e todos os semoventes, os gados e pastos. [...] Mudara. Agora ele indaga engraçadas bobéias, como se estivesse caducável. (ROSA, 1976, p. 100)

Por conta da doença, o Cara-de-Bronze necessitava de um mediador, tanto de boa aptidão para a atividade artística, quanto competente no seu ofício de vaqueiro, já que o conhecimento da terra sertaneja foi imprescindível para refazer o itinerário da viagem percorrido quando fugir da sua terra natal, o Maranhão.

Esta viagem apresenta dois objetivos, além de investigar o obscuro passado do Cara-de-Bronze, pois ele “parecia ter fugido de todas as partes” (ROSA, 1976, p. 84), também tinha por propósito recriar poeticamente o rastro que ele percorreu durante a fuga. Por isso ele não almejava um relato descritivo das paisagens tal como elas são, mas sim objetivava ter acesso a uma nova biografia, capaz de levá-lo a outra margem da experiência com o universo natural e interpessoal que no passado fora por ele vivenciado.

A naturalidade do personagem foi revelada por Guimarães Rosa a Edoardo Bizzari

apenas na já citada correspondência de ambos, pois na obra não há indicação desta informação. É sugerido pelo vaqueiro Cicica, e confirmado pelo vaqueiro Fidélis, a ida do Grivo aos nortes, onde foi necessário percorrer a aridez da caatinga de estados brasileiros como a Bahia e o Piauí, conforme fragmento abaixo:

O vaqueiro Cicica: [...] Seguiu em cima com rumo para um dos nortes: que levou bogó de carregar água e trajava terno-todo de couro, modo de passar a caatinga alta...

O vaqueiro Fidélis: Se sabe, foi para o norte, dessa banda. Virou a serra...

O vaqueiro Tadeu: Vigia, que o Muçapira está querendo falar alguma coisa.

O vaqueiro Muçapira: Ele ia por desertas. (ROSA, 1976, p. 82)

Transformar a realidade por meio da experiência do artista é uma das formas de produção artística, cujo resultado final é a criação de um ser autônomo, que tem sua existência assegurada por meio da interação com seu produtor ou com seus expectadores, apesar da condicionante temporalidade histórico-social do momento de sua elaboração, assim como da biografia de seu criador.

Segundo Jauss, o artista é

Capaz de reunir en una obra lo perfecto, esparcido por el mundo, y de producir la apariencia de cosas que no existen así en la realidad. Por eso, aunque “presenta las cosas de la realidad como más belas do que son”, la poiesis humana sigue estando dentro de los límites de ese mundo anterior a nosotros, que ella idealiza, y con el que su producto puede rivalizar, pero al que ella no se atreve aún a contraponer ningún otro mundo, ni siquiera uno pretendido. (JAUSS, 1986, p. 102)

O Cara-de-Bronze compreende esta função do artista, por isso que desde antes da viagem executada pelo Grivo ele já mantinha violeiros no Urubuquaquá, personagens que asseguravam a ele outra forma de experiência com mundo, conforme expressado pelos vaqueiros ao comentarem sobre João Fulano, o violeiro particular do fazendeiro:

O vaqueiro Sacramento: Derradeiros tempos, aqui sempre hospedaram uns assim, de músicos. **O vaqueiro Adino:** Tantos! Um morreu: o cego Pôncios... Deixou o instrumento: sanfona de quarenta-e-oito-baixos... **O vaqueiro Sacramento:** Este, o Mainarte e eu tivemos de ir buscar longe, na Branca-Laje. E, foi, ficou aqui. Faz tempo... **O vaqueiro Adino:** Que não dirá, quase um ano. Danado! Este canta o tempo todo... (ROSA, 1976, p. 77)

Além de oferecer ao Cara-de-Bronze a criação estética de tudo aquilo que estava fora do quarto, o violeiro, através de sua atividade artística, exerce o poder de abrandar o peso e o pragmatismo do trabalho braçal desempenhado pelos vaqueiros que faziam a manutenção da fazenda e apartavam o gado.

Impossibilitado fisicamente de executar a viagem e talvez sem sensibilidade para a criação artística, o Cara-de-Bronze decidiu realizar torneios entre os seus vaqueiros, cujo

objetivou foi selecionar aquele que mais apresentava um olhar poético sobre todas as coisas. Ele “mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro de plantas e terras se espiritava” (ROSA, 1976, p. 105). Ao retornarem eles transformavam tudo em palavras para o Cara-de-Bronze que as “ouvira, pensava e olhava — com um olhar de olhos” (ROSA, 1976, p. 105).

O narrador, em dado momento de suas descrições, retrata como essas tarefas poéticas, que consistiam em “tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas” (ROSA, 1976, p. 105), eles

Tinham de ir, em redor, espiar a vista de de-cima do morro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grota, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo. (ROSA, 1976, p. 106)

Apesar do universo mito-poético rosiano dialogar e se integrar na erudita tradição literária do Ocidente, seus personagens não estão inseridos na cultura letrada, por isso, a criação artística deles ocorre por meio da experiência com a natureza, sendo transmitida oralmente, como nos exemplos de realização poética a seguir:

“Buriti está tocando...” — era de tarde, na variação do vento. **“Os bois são mil cabritinhos?”** **“Flor que murcha e viça, em quatro vezes de tempo...”** **“Tem buracos no amarel’...”** **“Estou que fiquei lá, respirando para as árvores...”** [...]. **“... A umburana, roxo lã...”** Daí em vante. **“— Nessas horas da roseira...”** (ROSA, 1976, p. 105)

Nos torneios promovidos pelo Cara-de-Bronze, sete vaqueiros foram inicialmente selecionados, Mainarte, Noró, José Uéua, Grivo, Abel, Fidélis e Sãos. Destes, restaram apenas três: Mainarte, José Uéua e Grivo. A singular nomeação dos personagens rosianos não é feita ao acaso, segundo Ana Maria Machado, em *O recado no nome*,

Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma idéia do papel que lhe destina. É claro que o Nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. (MACHADO, 2003, p. 28)

O nome do vaqueiro Mainarte é resultado do processo linguístico de justaposição: *main* + arte. Apresenta duas possibilidades interpretativas análogas, uma vez que a palavra *main* no Inglês significa “principal” e na língua francesa, “mão”. Ambas as possibilidades são coerentes, afinal o vaqueiro tanto apresenta sua principal arte ao Cara-de-Bronze, quanto está com as mãos nela.

Já o vaqueiro José Uéua, segundo Ana Maria Machado, cria uma poética caracterizada pela reiteração, advinda da duplicada interjeição exclamativa que forma seu nome: “a rosação

das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando” (ROSA, 1976, p. 100).

Por fim, o Grivo, nome que ao permutar a consoante “f” pela “v” manifesta uma dislalia poética que amplia a significação do nome do personagem, que pode ser interpretada tanto como grifo, do verbo grifar, já que ele marca, ressalta apenas o poético da sua experiência com a natureza, como também faz referência ao animal mitológico grifo, que em “Cara-de-Bronze” é

Evocado indiretamente pela citação da *Divina Comédia* (UP 117), no trecho em que se descreve a metamorfose do carro de Beatriz, puxado por um grifo, quando ela desce perto da árvore do Bem e do Mal (Dante, *Purgatório*, XXXII, 148-150). Como animal mitológico, também o Grivo é ambíguo, mediador entre a natureza e a cultura, entre o mito e o real. (MACHADO, 2003, p. 93)

Ambos, o grifo e o Grivo, desempenham semelhante função. Se um conduz Beatriz, a mulher ideal de Dante e símbolo da fé personificada, para a árvore do Bem e do Mal, o outro leva a poesia ao Cara-de-Bronze, referida na narrativa como a moça Branca-de-todas-as-Cores, conforme fragmento adiante:

Mas – é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando do 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, de que é lustrada. (ROSA, 1976, p. 98)

Apesar de ser uma constante na fala dos personagens e motivo de inúmeras indagações, ao longo da obra a mulher que o Grivo foi buscar nunca surge na narrativa, pois, segundo o personagem cozinheiro-de-boiada Massacongô, ele “deixou essa moça na Virada, em casa de Dona Zesuína...” (ROSA, 1976, p. 80).

O Grivo, quando indagado pelo vaqueiro Adino sobre seu possível casamento — “Que você terá trazido uma linda moça? Que se casou?” (ROSA, 1976, p. 123) —, tem uma ambígua resposta do personagem presente textualmente no simultâneo uso dos sinais gráficos de interrogação e exclamação, usados para exprimir dúvida e confirmação: “Eu?!” (ROSA, 1976, p. 123).

Mesmo que os vaqueiros Mainarte e José Uéua tenham apresentando atividades poéticas que deleitavam o Cara-de-Bronze, “conforme mandava e encomendava” (ROSA, 1976, p. 101), ele queria apenas um para executar a viagem, aquele que melhor conseguia captar “o que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro. Ou o que vive por si, vai, estrada vaga...” (ROSA, 1976, p. 100).

Ainda que ambos tenham gozado de um bom desempenho, “o Grivo dava sota e ás” (ROSA, 1976, p. 106). A expressão “sota e ás” apresenta inúmeras definições, mas duas delas são mais coerentes ao contexto empregado na obra: “ser mais esperto que outros” e “replicar com vantagens”⁶, ou seja, para a tarefa que o Cara-de-Bronze necessitava, o Grivo foi o vaqueiro que melhor se sobressaiu.

Por meio das palavras dos outros vaqueiros que participaram dos torneios promovidos pelo Cara-de-Bronze temos acesso à cena que descreve o momento em que o Grivo foi por ele escolhido:

O vaqueiro José Uéua. — O Velho escolheu o Grivo.

O vaqueiro Sãos. — Só o senhor vendo: o Grivo — humildezinho de caminho caxexo... Feio feito peruzinho saído do ovo...

O vaqueiro Tadeu. — O velho escolheu.

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

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

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

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

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

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

O vaqueiro Abel. — O Grivo, ele mesmo era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai.

O vaqueiro José Uéua. — O Velho ensinou.

O vaqueiro Mainarte. — O que o Grivo forte dizia:

— **Dererê, serra minha!**

Moimeichego. — Só isso? Só?

Vaqueiro Mainarte. — Pois só. **Dererê, serra minha...**

O vaqueiro Tadeu. — A bem, ele agora voltou, ele está aí, de oxalá. A gente vai saber todas as coisas... (ROSA, 1976, p. 103)

Enquanto o vaqueiro Abel insiste em um motivo social para justificar a escolha do Cara-de-Bronze, alegando que o Grivo “era rico de muitos sofrimentos”, o vaqueiro Mainarte, ao parafrasear a fala do vencedor “sou triste por ofício”, característica confirmada por ele posteriormente, quando narra aos vaqueiros o motivo de sua viagem: “tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde [...]. E [grifo meu] a saudade é braço-e-mão do coração” (ROSA, 1976, p. 111), remete a duas características presentes no fado português, a tristeza e a saudade.

Segundo Barbará Bunić, no fado

⁶<https://www.dicionarioinformal.com.br/sota/> Acesso dia 11/09/2019

Os temas mais recorrentes passam pelo amor, a tragédia, as dificuldades da vida, e a saudade, daí o seu tom triste e lamentoso. A ideia do destino como uma força implacável que está para além da vontade humana é essencial para a compreensão desse estilo musical. Assim, o fado, na sua atmosfera, ficou conhecido como uma canção melancólica, triste, caracterizada por uma certa doçura dolorida que se pode notar na voz do fadista o qual, ao cantar o seu fado, passa por mais diversos sentimentos. (BUNIC, 2017, p. 8)

A criação poética do Grivo perpassa os temas elencados na citação acima, o amor presente no tema da moça Muito Branca-de-todas-as-Cores, a tragédia que envolve o passado do Cara-de-Bronze, as dificuldades do personagem durante a viagem, e a saudade, que segundo ele, em “certas horas, quer segurar demais alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve-de... (ROSA, 1976, p. 111).

Estes temas do fado, que no início do século XIX eram cantados por marinheiros durante a execução de serviços braçais, também estão presentes no *Blues*⁷ afro-americano, cuja origem remete a escravidão do povo negro, no qual essas mesmas temáticas se manifestavam nas canções entoadas durante os trabalhos nas lavouras.

É importante ressaltar que mesmo que o trabalho do Grivo esteja ligado ao campo da criação artística, este personagem que também é “rico de muitos sofrimentos sofridos passados”, necessitou de força física para encarar as dificuldades geográficas presentes no itinerário da sua viagem, conforme por ele descrito:

Desde daqui saí, do Urubuquaquá, conforme o comum — em direitura. Andei os dias naturais. Fui. Vim-me encostado para um chapadão feio enorme. Lá ninguém mora lá — só em beira de marimbu — só criminoso. Desertão, com uma lepra de relva. Dez dias, nos altos: lá não tem buriti... Água, nem para se lavar o corpo de um defunto... (ROSA, 1976, p. 109)

A aproximação dessas três matrizes poéticas, sertaneja, europeia e afro-americana, produzidas por agentes socialmente subalternos, por isso a tristeza azul ou *blue* que o personagem sente, se manifesta como forma de resistência as forças mundanas e promove, em mais um aspecto, o diálogo pluricultural presente na obra.

Apesar da criação artística do Grivo apresentar esses temas, não foi somente devido a elas que se deu a escolha do Cara-de-Bronze, mas sim quando o Grivo disse forte “Dererê, serra minha”, foram estas palavras que demonstram ao fazendeiro que ele aprendeu o jogo do fazer poético. Por isso a exclamação do vaqueiro Mainarte “O Grivo faz obra de atrovo” (ROSA, 1976, p. 102).

⁷“A origem do termo “blues” não é precisa, porém, ainda que não possuísse um caráter musical, o termo, com todas as suas conotações melancólicas e depressivas, já era difundido entre os negros” (PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 229).

Segundo Nilce Sant'Anna Martins, em *O léxico de Guimarães Rosa*, o neologismo “atrovo” se refere à trova, a poesia. A expressão “Dererê” funciona no mesmo sentido de “Tra-la-lá” ou “La-ra-la-ra”, elas são “uma dessas ‘muletas’ de iniciar quadras” (MARTINS, 2008, p. 154). O vocábulo “Dererê” sustenta, apoia a realização poética do Grivo, como em uma das trovas de João Fulano presentes em “Cara-de-Bronze”, iniciada com uma dessas “muletas” referidas por Martins:

*Dererê — enflora tanto,
limoeiro do sertão.
Duras janelas que fecho:
— Fundo! fundo! c o r a ç ã o... (ROSA, 1976, p. 98)*

Segundo a definição grega, a *poiesis* é a realização de uma obra, cujo trabalho consiste na produção, na criação de um novo mundo, de um novo ser, se diferindo das tarefas mecânicas realizadas no cotidiano que objetivam apenas à manutenção do *status quo*. Em “Cara-de-Bronze” esta diferença é notada pelos personagens, conforme citação da obra a seguir:

O vaqueiro Cicica: Pois então o senhor mesmo me diga: o que foi que ele foi fazer? Que saiu daqui, em encoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino e sem dizer palavra a ninguém... Que teria por fito?
O vaqueiro Tadeu: Essas plenipotências...
O vaqueiro Doím: Boa mandatela! A gente aqui, no labóro, e ele passeando o mundo-será...
O vaqueiro Fidélis: Tem de ter o jus, não foi em mandriice. Por seguro que teve de ter ido buscar alguma coisa. Só não sei o que é.
Moimeichego: Ia campear mais solidão?
O vaqueiro Sacramento: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... (ROSA, 1976, p. 82).

Ao comparar a atividade do Grivo as suas, há um forte descontentamento de alguns personagens, em especial do vaqueiro Doím, por isso eles acabam por classificar o ofício do poeta como “quisquilha”, “mamãezice”, “mandriice”, etc., no entanto, o narrador esclarece que “isso é um ofício. Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma” (ROSA, 1976, p. 105).

Em outro momento, sobre o ofício do violeiro João Fulano, estimulados pelo curioso Moimeichego, o vaqueiro Cicica adverte: “O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de idéia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo” (ROSA, 1976, p. 77).

Questões sobre a dissemelhança entre ofício do artista e das demais formas de trabalho são investigadas desde a Antiguidade, Aristóteles diferenciou a criação das artes imitativas da *tekné*, isto é, das outras produções humanas. Na Idade Média todas as realizações artísticas

passaram a ser atribuídas a Deus, mas os artistas sempre reclamaram sua autoria na construção dos monumentos artísticos, conforme citação de Jauss abaixo:

El proceso de la experiencia estética destruye la barrera cristiana, que es comparable al antiguo concepto de mimesis y que subordina la obra humana a la divina. Y la destruye en la medida en que el *homo artifex* entiende su obra como una segunda creación, y el poeta, como *alter deus*, reivindica, para el arte entendido como auténtica obra del hombre, el concepto de *creatio* que la autoridad de la Biblia reservaba sólo para Dios. (JAUSS, 1986, p. 96)

Dessa forma, se torna incoerente comparar o trabalho desempenhado pelo artista as demais formas de trabalho, ou subordinar a livre atividade produtora a dogmas religiosos ou conceitos filosóficos. A *poiesis*, como função produtora da experiência estética, proporciona “prazer ante a obra que nós mesmos realizamos [...]; o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de ‘sentir-se em casa, no mundo’, ao ‘retirar do mundo exterior a sua dura estranheza’ e convertê-lo em sua própria obra” (JAUSS, 1979, p. 79-80).

Nos parágrafos anteriores foi exposta a possível rota da viagem do Grivo, que atravessou o Estado da Bahia e do Piauí, regiões da caatinga do nordeste do Brasil. O fragmento abaixo ilustra o momento em que o personagem converte a dura estranheza do mundo exterior em “alegrias inventadas”, ou seja, em monumento artístico:

Nessa ida, conforme contada. Atravessou aquelas cidades — no meio de matos, os paredões das pedreiras — pediam para ser os restantes de velhas cidades desmanchadas; como as cidades mais sem soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos. As vezes em que desapeou e deixou o cavalo amarrado num pé-de-pau — o cavalo rodeado de zumbidos — e repousou, ia adormecer com o espírito cheio, muitas pessoas de pesadelos produzia. Aí, conheceu a tristeza de acordar, de quem dormiu solitário no alto do dia; mas logo ouviu, de si, que carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples — como pedras brancas que minam água. (ROSA, 1976, p. 119)

O processo de criação da obra de arte, mesmo que seu fim seja a existência de um ser autônomo, não açambarca a totalidade da experiência de seu criador, pois a obra sempre será uma tentativa reiterativa e adiada do processo de conversão da experiência do artista em arte. Em certo momento de “Cara-de-Bronze” o narrador questiona a totalidade da criação da experiência do Grivo em obra de arte:

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. (ROSA, 1976, p. 108)

Neste processo de conversão do mundo, da experiência em obra de arte, o artista é capaz de renovar sua percepção, aperfeiçoar e immortalizar experiências efêmeras. Sendo assim, a *poiesis* proporciona uma dupla construção, a da obra de arte em si e a do artista por si

mesmo. O cozinheiro-de-boiada Massacongo, sobre o Grivo, afirma: “Ele foi amofim e voltou bizarro, com cores boas... (ROSA, 1976, p. 80).

A transformação do personagem ocorre devido ao que Jauss nomeia de “saber poético”, conforme citação abaixo:

Como função estético-produtiva, o conceito de Jauss para *poiesis* se relaciona com o sentido aristotélico de “saber poético”: a capacidade do homem de produzir uma obra própria e através dela alcançar um saber. Não se trata tão-somente da produção mecânica, mas, sobretudo, do sentimento que o artista experimenta quando produz uma obra (MIRANDA, 2007, p. 71).

Desde o início de “Cara-de-Bronze” o Grivo já está transformado, antes mesmo de chegar à fazenda sua visão direciona o olhar para além da paisagem natural que o narrador se detém nos primeiros parágrafos da obra: “Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo numa distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no vôo.” (ROSA, 1976, p. 73).

Nos momentos finais de “Cara-de-Bronze”, quando o Grivo relata para os vaqueiros o motivo da sua viagem, a obra reforça a transformação que o personagem sofreu devido à produção de sua obra, ou melhor, à conversão do mundo em “palavras-cantigas”, conforme expressado na fala do vaqueiro Fidélis: “o Grivo voltou demudado” (ROSA, 1976, p. 123) e confirmado vaqueiro Parão: “Aprendeu o sôe de segredo. Já sabe calar a boca... (ROSA, 1976, p. 123).

3.3. Assuntos do Cara-de-Bronze: a recepção da obra do Grivo

Os ensaios de Jauss acerca das funções da experiência estética têm por objetivo apresentar como elas se configuram na moderna concepção da arte, situada na transição do século XIX para o XX, no qual a obra, devido à autonomia da arte, ganhou o *status* de objeto ambíguo, trazendo uma nova concepção para ela.

Isto significa que a obra de arte, por não ter uma utilidade ulterior, desperta um desinteressado prazer em quem a contempla. Na contemporaneidade ela apenas é. Sendo assim, o objeto ambíguo para ser considerado estético necessita da participação de seu receptor, que não se relaciona com ele de forma passiva, mas participa de sua concepção, em outras palavras, o expectador é um cocriador da obra.

O moderno conceito de *aisthesis* mantém uma relação fronteira com a *poiesis*, uma vez que ambos, dialeticamente, concretizam um sentido à obra de arte. Sobre a relação entre estas duas funções da experiência estética, Jauss explica que

Al involucrar al propio observador en la constitución del objeto estético (pues, a partir de ahora, la poiesis supone un proceso en el que el receptor se convierte en co-creador de la obra), el arte libera a la recepción estética de su passividad contemplativa. Este es, por lo demás, el sentido — claro y sin adornos — de la provocativa máxima hermenéutica tan injustamente discutida: mes vers ont le sens qu'on leur prête. (JAUSS, 1986, p. 108)

Este adendo sobre a *aisthesis* é imprescindível para interpretar a relação que o Cara-de-Bronze e os vaqueiros do Urubuquaquá têm com o misterioso motivo da viagem do Grivo, ou melhor, têm com o aquilo desconhecido que ele foi buscar.

Já foi exposto que para alguns personagens o trabalho do Grivo não tem valor, não passa de “mariposices”, “remondiolas”, no entanto, mesmo em quem o nega, ele causa um efeito. O enigma por ele instaurado os incomoda e aguça a curiosidade coletiva, levando-os a participar, mesmo que o repelindo, do enigmático jogo hermenêutico que consiste em interpretar ou atribuir sentido ao desconhecido.

Sendo assim, os personagens de “Cara-de-Bronze”, devido à enigmática tarefa do Grivo, experimentam uma nova forma de se relacionar com o mundo e não compreender o objetivo da viagem dele é a força motriz das suas existências, conforme expressado por um dos narradores no fragmento abaixo:

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava — como boi bebendo muito água na achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua; assim como a grande Casa estava repleta de sombrios. (ROSA, 1976, p. 97-98)

Mesmo os personagens que não estão interessados nos assuntos do Cara-de-Bronze, acabam por participar deles, os recriando em uma tentativa de deixar transparecer e compreender os sombrios que, além de estarem presentes na casa e no próprio fazendeiro, se expandem e se fixam sobre todas as coisas.

O Cara-de-Bronze é misterioso à grande maioria dos vaqueiros que não são da sua corte particular. O desconhecimento da real aparência do fazendeiro intriga-os, levando-os a criarem uma versão esfacelada dele, que se materializa na obra somente por meio da linguagem, é nesse sentido que eles também desempenham uma atividade produtora, semelhante a do Grivo.

Acerca da heterogênea descrição do Cara-de-Bronze, os vaqueiros Sãos e Raymundo Pio, respectivamente, afirmam que “ele é escuro; mas já foi mais [...]. Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás...” (ROSA, 1976, p. 87), por causa disso, possivelmente, a paradoxal alcunha do personagem. O paradoxo se estabelece porque o bronze é caracterizado por sua

durabilidade, mas o fazendeiro padece em razão de uma doença, mas ele se imortalizará por meio da criação artística, isto é, da linguagem.

Além da construção da aparência e da psique do Cara-de-Bronze desenvolvida pelos vaqueiros, há também a nomeação do personagem feita por eles, que apresenta sete formas distintas: Sigisbé; Sejisbel; Xezisbéo; Jizisbéu; Zijisbéu; Jizisbéu, e por fim, a oficial: “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos... (ROSA, 1976, p. 78).

Na já citada dissertação de Dias Júnior (2007), a interpretação do fazendeiro pelos vaqueiros remete a forma de um busto, possivelmente porque os personagens subalternos o viam apenas da janela, ao longe, dos ombros para cima, conforme assertiva do pesquisador:

Observa-se que a descrição tem o seu foco centrado apenas na descrição do busto, através da única visão possível que os vaqueiros têm do seu patrão: olhando pela janela: “— Da janela do quarto dele, o Velho acenou mão”. Essa descrição nos remete muito à descrição do busto de uma estátua, e mesmo nos lembra uma máscara, no caso, de bronze. (DIAS JÚNIOR, 2007, p. 64)

Dias Júnior, com base em Albin Lesky, apresenta a possibilidade do uso de uma metafórica máscara de bronze vestida pelo personagem, que na tragédia grega era um elemento primordial. Lesky apresenta duas categorias, a máscara protetora e a máscara mágica, esta última, que nos interessa, além de apresentar um elemento de transformação, de deslocamento do plano da realidade para o plano estético, também “tem o poder de transferir ao seu portador as forças do ente que ela representa” (DIAS JÚNIOR, 2007, p. 64).

Sobre o busto, pelo menos três assertivas são coerentes, a primeira é que há bustos produzidos em bronze, daí uma das possíveis interpretações para o título da obra. A segunda está relacionada às características divinas atribuídas ao personagem, uma vez que na Antiguidade imiscuíam a figura da pessoa retratada aos deuses⁸, e por fim, demonstra a atividade receptiva e produtiva dos vaqueiros, que ao contemplarem o Cara-de-Bronze atribuem sentidos para ele.

Rui Mourão, em “Processo da linguagem, processo do homem” (1967), registrou mais uma categoria artística à construção do Cara-de-Bronze, a escultura, e afirmou que ele é o resultado de

Vozes *que* [grifo meu] vão se sucedendo, cada qual ajuntando o que observou, de tal maneira que, ao se concluir a pintura, estamos diante de uma imagem incongruente, monstruosa. Quem se esconde por detrás daquelas paredes é um ser que tem o nome de muitas pessoas e a aparência de muitas pessoas. (MOURÃO, 1991, p. 286)

⁸Há um texto crítico cuja interpretação relaciona o personagem Cara-de-Bronze ao divino: VALLE, Diego Gomes do. Cara-de-bronze: face-de-Deus?. *Recorte*, v. 11, n. 1, p. 1-15, jan.-jun. 2014.

Com isso, o Cara-de-Bronze alcançou uma dimensão estética, na qual passou a encobrir seu verdadeiro eu, que se expandiu por apresentar a virtualidade inerente da obra de arte. É dessa forma que ocorre a tênue relação entre *poiesis* e *aisthesis*, uma vez que os vaqueiros, ao apreciarem essa criação artística, acabam por produzir, por meio das suas individuais impressões, uma imagem coletiva para o personagem.

Na subseção anterior o ofício do violeiro João Fulano também foi interpretado como uma forma de abrandar a dureza do trabalho pragmático realizado pelos vaqueiros do Urubuquaquá e na seção teórica foi exposto que a prática da leitura, ou melhor, o acesso à arte, atenua os males das vivências do cotidiano.

O excerto abaixo ilustra a relação que se estabelece entre a função de João Fulano e dos demais trabalhadores da fazenda. Na cena os vaqueiros José Uéua, Mainarte, Cicica e Muçapira interagem com uma trova do violeiro, que faz alusão, destes citados, ao primeiro deles:

(CANTADOR:

*Buriti olhou pra baixo
Vendo a boiada passar:
Passa o vaqueiro Zé Dias
— meu nome com o meu penar...)*

(Leve pausa)

O vaqueiro José Uéua (voltando-se na direção da varanda): Manheceu, campos brancos!?

O vaqueiro Mainarte: Desfaz não 'Sé. Ele põe fé em vau em tristeza... Está cantando com seus pássaros...

O vaqueiro José Uéua: Tou esfazendo não, estou é louvando, uê. Mote bom. Apreciei, em tal. Boas mágoas.

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

O vaqueiro Mainarte: Diverte com os sentimentos velhos, todos juntos. Vai rastreando...

Quase todos: — É bom. — É bonito. — Eu apreçoio. — É de valer. É bom...

O vaqueiro Maçapira: É bom. (ROSA, 1976, p. 79-80)

Além da aceitabilidade quase unanime da trova, na citação é possível descortinar algumas assertivas teóricas das funções da experiência estética, a primeira ocorre na fala de Mainarte, sobre a criação, pois ela é capaz transformar, de encontrar a beleza em uma “vau” ou na “tristeza”; a outra é o reconhecimento de “Boas mágoas”, quem sabe porque o personagem citado na trova não tenha sido o escolhido para desempenhar a viagem para o Cara-de-Bronze; há também a função de divertir, do acesso ao lúdico: “De acordo, que diverte”; a conexão entre o passado e o presente: “com os sentimentos velhos” que vão sendo perseguidos; e por fim, o quase unânime prazer gerado ao contemplar a obra, que conduz a

todos os demais sentidos e sentimentos que a arte pode despertar no expectador.

Segunda a presente dissertação, a viagem do Grivo apresenta dois objetivos, o primeiro é investigar o passado misterioso do Cara-de-Bronze e o segundo é recriar poeticamente o rastro que o personagem percorreu até chegar ao espaço no qual a sua fazenda foi estabelecida.

Tudo isso ocorre por conta das dúvidas sobre o passado do fazendeiro, pois ele acreditava ter assassinado o pai, isto gerou sua fuga do Maranhão, cuja consequência foi o abandono da noiva e o autoexílio de seu estado natal, sem contar a brutal viagem realizada até Minas Gerais.

É importante reiterar que o Cara-de-Bronze tem sensibilidade para sentir, por isso que a casa está geograficamente situada num ponto estratégico, de lá todas as belezas naturais podem ser avistadas, sem contar a constante presença de violeiros na fazenda e também dos torneios poéticos que ele promoveu. O personagem tem a perspicácia para compreender que obra de arte oportuniza o acesso a novos mundos, logo, apresenta a possibilidade de criação de uma nova biografia, com a beleza que faltou na sua, além de revigorar o seu tempo perdido.

O Grivo, ao retornar, além de relatar todas as belezas vistas, sentidas e imaginadas, traz notícias acerca do passado do personagem. Sobre o pai dele é revelado “só mais de uns quarenta anos mais tarde [...] que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...” (ROSA, 1976, p. 126), e a respeito de sua noiva, “com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos...” (ROSA, 1976, p. 126).

Ao ser indagado por Tadeu sobre a reação do Cara-de-Bronze no momento no qual entregou a ele o *quem das coisas*, o Grivo responde: “Chorou pranto” (ROSA, 1976, p. 127), então o vaqueiro Adino indaga: “Por pranto de choro, então Ganho recebido?” (ROSA, 1976, p. 127), e ele conclui: “P’ra a alegria, amigos” (ROSA, 1976, p. 127).

Segundo Jauss, a experiência com a obra de arte apresenta a possibilidade de ingressar em novos mundos, cujos caminhos enveredam para muito além do plano factual. Como já notado, esta assertiva teórica foi à descoberta mais importante à história da experiência estética. Sendo assim, ela subsidia a interpretação acerca da criação estético-biográfica do personagem, que tem o poder de reestabelecer no presente o seu ausente passado, em outras palavras, a recuperação do tempo perdido proustiano:

De la experiencia estética surge la idea de que el tiempo, perdido desde su lejano principio, no sólo puede conservarse en la obra de arte, sino también percibirse en la

belleza que sólo brota del recuerdo y que, por ello — en eso consiste la inversión proustiana del lema del arte como *promesse du bonheur* — sólo recae em los paraísos cuando se trata de paraísos perdidos. (JAUSS, 1986, p. 156-157)

Dessa forma, a obra de arte apresenta essa promessa de felicidade, visto que por meio dela é possível criar, ou perceber, a beleza das coisas, sem contar que ela cristaliza experiências, além de aperfeiçoá-las.

El lector [...] puede percibir, a la luz de la fábula retrospectiva y tras la aparición contingente del tiempo perdido, el todo de un mundo único, pasado y reencontrado, que, a partir de él, va creciendo imperceptiblemente. Se trata de un mundo que salva el pasado, pero a condición de negar el horizonte de felicidad futura. (JAUSS, 1986, p. 157)

Heitor Martins, em “No Urubuquaque em colônia” (1973), afirma que o protagonista de “Cara-de-Bronze” é o próprio fazendeiro e descortina temas como o trágico e o sagrado feminino. Para ele, o Grivo é um personagem obscuro que não tem muitos dados biográficos revelados.

Além das informações sobre a sua infância, descritas em “Campo geral”, conhecemos muito pouco sobre ele, por isso, o crítico adjectiva o Grivo como mentiroso. No entanto, as mentiras fazem parte do processo de criação da obra artística, que foi ensinada pelo próprio Cara-de-Bronze, conforme fala do vaqueiro José Uéua: “O Velho ensinou” (ROSA, 1976, p. 103).

Neste momento vale ressaltar também toda a gama de incumbências que os torneiros promovidos pelo Velho Segisberto exigiam, cujo trabalho de criação, apesar de ter o factual como referência, tinha como objetivo encontrar aquilo que está encoberto no estado material das coisas, de outro modo, consistia no encontro do “quem” delas.

Tento em vista as mentiras do Grivo, é importante pontuar que são elas o que Cara-de-Bronze almeja, afinal, ele queria “Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... [...]. Imaginamento em nulo-vejo. [...] Imaginamento de sentimento” (ROSA, 1976, p. 86). De igual modo, ao longo da narrativa há ainda outros momentos que evidenciam o interesse do personagem pela fantasia, afinal, “ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é” (ROSA, 1976, p. 89).

Apesar dos narradores e personagens de “Cara-de-Bronze” em muitos passagens afirmarem que a obra não diz respeito ao Segisberto ou ao Grivo, mas sim a noiva que se casou com ele, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, Heitor Martins pontua uma série de momentos que desmerecerem o trabalho criativo do personagem, pois sua escolha interpretativa da obra segue uma propensão quase histórica, no sentido de buscar o factual que, segundo ele, está presente na fala do vaqueiro Tadeu, o mais antigo vaqueiro do Cara-de-

Bronze, ela apresenta informações concretas acerca das questões levantadas pelos demais personagens da narrativa.

As informações de Tadeu representam um contraponto ao pouco de narração que temos pela boca do Grivo. Este é um personagem obscuro, cuja voz não merece confiança: por “caridade gentil” ele mente aos que pedem notícias dos filhos; aos vaqueiros que perguntam se trouxe mulher suas respostas são evasivas; sua ideia do que se deve dizer não é absolvição ou condena, mas “um raminho com orvalhos” (que entendemos como mentira consoladora); e o vaqueiro Mainarte considera a ação do Grivo ao conversar com o “Cara-de-Bronze” como a de quem “jogou a rede que não tem fios”. É o Grivo também quem tenta evitar a narração final de Tadeu, ou seja, o esclarecimento do acontecido, pois agora ele também quer esquecer toda a história, quer “a viagem dessa viagem”. E há até mesmo a velada sugestão, pela voz do vaqueiro Doím, de que há uma interessada esperteza na ação do Grivo: “No esperto foi, do que te valeu, Grivo. Diz-se que tu vais enricar, de repente, hem? Entrar em testamentos herdados...” (MARTINS, 1973, p. 61)

A despeito da missão delegada ao Grivo parecer quase à construção de uma biografia, é necessário reafirmar a liberdade da atividade produtora do poeta, caracterizada pelo fluir da imaginação, pelo embelezamento e aperfeiçoamento do mundo.

Aristóteles, no já citado *Poética*, discorre sobre a função do poeta e a distingue da do historiador. Segundo ele,

Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 1973, p. 451)

Como tudo em “Cara-de-Bronze” é ambivalente, o relato trazido pelo Grivo acerca do passado do Segisberto pode ser fruto da sua criação, que nada mais é que o resultado da sua experiência, caracterizada pela liberdade e pela autonomia inventiva, concebida de acordo com as suas próprias paixões.

No momento em que o Grivo é questionado pelo vaqueiro Tadeu sobre questões factuais da viagem: “meu filho, tu teve antigas notícias dum senhor Jéia Velho?” (ROSA, 1976, p. 125), o personagem desconversa e ludicamente brinca com a sonoridade das palavras, como na criação poética: “O GRIVO (caçando o fumo na algibeira, e tirando a faca): ...Jéia... (como se recordando) Jéia Gurgueia... Jéia Jerumelha...” (ROSA, 1976, p. 125).

Apesar da viagem apresentar dois sentidos concêntricos, a camada poética dela suplanta a camada real. O Grivo, quando indagado por Tadeu sobre o Jéia Velho, pai do Cara-de-Bronze, expressa que “absolvição não é o que se manda buscar — que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos...” (ROSA, 1976, p. 126).

Acerca da tentativa de alguns personagens que procuram o factual na narrativa do Grivo, ele ironiza: “Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...” (ROSA, 1976, p. 125). Sendo assim, não há motivo para buscar na obra do personagem uma indicação do real, cujo fim foi perfazer aquilo que o próprio fazendeiro desejava: “Eu disse ao Velho: ...**A noiva tem olhos gázeos...** Ele queria ouvir essas palavras (ROSA, 1976, p. 125).

A possível interpretação sobre a construção poética da vida daqueles que o Cara-de-Bronze abandonou devido à fuga pode ser subsidiada com base em dada passagem da obra, na qual o narrador relembra o uso da palavra pelo Grivo como forma de redenção e embelezamento das coisas: “E sempre tinha alguém, homem ou mulher, pedindo notícias, de por acaso, de um filho que, fazia tempos, saíra por esse mundo; e ele mentia uma caridade gentil, dizendo que lá no Urucuia aquele-um certo e com boa saúde estava” (ROSA, 1976, p. 119).

Em outro trecho é descrita a capacidade do Grivo de salvar um outro vaqueiro com suas palavras amigas:

Salvou com amigas palavras um outro vaqueiro — um vaqueiro em couros longos; e esse-um, que ia lidando, se despediu: — **Daí, já de longe, abriu num avançado de aboio, sem fim nenhum, em que entravam gemidos e rezações com exato de um bicho animal...** (ROSA, 1976, p. 120)

O excerto apresenta o poder que as palavras têm de abrandar os males da existência. O aboio, canção entoada por vaqueiros no momento da apartação do gado, que na cena não tem fim, conduz o “vaqueiro em couros longos” à morte, atenuando-a. É importante ressaltar a presença das “rezações”, pois elas, além de estarem presentes na estrutura da obra, como a ladainha, também possuem componentes estéticos na sua constituição, como a sonorização, a temática, etc.

Ao término do dia no qual “Cara-de-Bronze” temporalmente se desenvolve, o fazendeiro tem uma biografia que contempla tanto o seu passado, criado pelo Grivo, como o presente, concebido pelos vaqueiros. Dessa forma, o personagem, cuja biografia era desconhecida, ao ser deslocado do plano real para o plano da fantasia, por meio da livre atividade receptora e produtiva, apresenta, assim como a obra de arte, a possibilidade de ser uno e múltiplo.

Mesmo que a figura fantasmagórica fazendeiro transpasse o texto do início ao fim e “sem a existência dele — **o Cara-de-Bronze** — teria sido possível algum dia a ida do Grivo, para buscar a Moça?” (ROSA, 1976, p. 98), a narrativa não é sobre ele,

Mas — é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando do 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, de que é lustrada. (ROSA, 1976, p. 98)

A moça é um referente à poesia, que apesar de apresentar uma relação com os elementos que fazem parte do factual, em especial com a natureza, ela é fruto da experiência do artista, que a recria por meio das palavras e da imaginação.

Após tudo isto, para finalizar, o trecho abaixo ilustra, mais uma vez, o objetivo do Cara-de-Bronze ao delegar a singular tarefa executada pelo personagem poeta:

O vaqueiro Abel: Não-entender, não-entender, até se virar menino.
O vaqueiro José Uéua: jogar nos ares um montão de palavras, moedal.
O vaqueiro Noró: conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe.
O vaqueiro Mainarte: Era só uma claridade diversa diferente...
O vaqueiro Cicica: Dislas. E aquilo dava influência. Como que ele queria era botar a gente endoidecendo festinho...
O vaqueiro Parão: Tudo no quilombo do Faz-de-Conta...
O vaqueiro Pedro Franciano: Eu acho que ele queria era ficar sabendo o tudo e o miúdo.
O vaqueiro Tadeu: Não, gente, minha gente: que não era o-tudo-e-o-miúdo...
O vaqueiro Pedro Franciano: Pois então?
O vaqueiro Tadeu: ...Querida era que achasse para ele o **quem** das coisas! (ROSA, 1976, p. 101)

No início desta subseção foi exposto que a busca por compreender o motivo da viagem do Grivo, da venda do gado, da vinda do escrivão, da renomeação da Vereda-do-Sapal, etc. se tornou a força motriz da existência dos personagens da narrativa. Eles, ao serem indagados por Moimeichego, iniciam o processo de interpretação do mundo que os circunscrevem, criando possíveis contornos para ele, cujos sentidos surgem quando os personagens participam de sua concepção.

Dessa forma, “Cara-de-Bronze” promove a transformação do mundo em “um montão de palavras” que não tem obrigação em estabelecer verossimilhança com o real, uma vez que o fazendeiro não almeja saber “o-tudo-e-o-miúdo”, mas sim sobre “quem das coisas”. Ele deseja embarcar na viagem da viagem do Grivo, pois é por meio dela que seu pai continua vivo e a moça que foi sua noiva está feliz e tem filhos.

3.4. Tudo, de agora, vai mudar?: a função social da obra do Grivo

A *Katharsis* é o prazer dos afetos provocados pela experiência com a obra de arte, cujo fim é conduzir o expectador a transformar suas convicções, legitimar normas de ação e tornar livre sua psique. Em suma, é a função comunicativa da experiência estética, que exerce uma funcionalidade social. Para Jauss, em outras palavras, ela,

Como experiência comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social — servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação — quanto à determinação ideal de toda a arte autônoma: libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar. (JAUSS, 1979, p. 80-81)

Nas subseções anteriores foi assinalada a importância da arte para os personagens de “Cara-de-Bronze”, porque ela tem o poder de deslocar seu produtor e seus expectadores a um novo mundo criado por meio da fantasia, do delírio e da imaginação. Mas isto é apenas sobre o seu papel lúdico, concomitante a ele, ela pode apresentar outra função, que compreende a tênue ligação entre o universo estético e o mundo factual, no qual o primeiro se propaga pelo segundo ou vice e versa.

Sendo assim, ao estabelecerem contato com a obra de arte, os personagens de “Cara-de-Bronze” perfazem novos sentidos para o mundo, seja por meio da função produtiva ou através da função receptiva, porque ambas operam como fissuras à função comunicativa da experiência estética.

Como já exposto, estas três funções, apesar de apresentarem características e efeitos particulares, também podem ocorrer de forma simultânea. Na função produtiva, por exemplo, o artista, ao criar a obra, mesmo que seu objetivo seja alcançar a virtuais expectadores, também se comunica com ela.

Em “Cara-de-Bronze”, o personagem João Fulano, por exemplo, apesar de ser contratado para sempre estar “cantando modas novas”, também canta e toca para ele mesmo, conforme trecho da obra abaixo:

Os vaqueiros ignoram. Ignora-o mesmo o Cantador, o violeiro João Fulano, com cara de larápio, com sua viola de tabebúia, sentado em sua rede, no varandão, vestido quase andrajoso, mas com uma faixa de pano vermelho na cintura — feito cigano de Cincurá —? 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. (ROSA, 1976, p. 98)

O violeiro, ainda que produza para o outro, também se comunica com sua própria criação, já que “é para si que toca um alegrável”. Seu ofício o transforma, o distinguindo dos demais personagens. Os vaqueiros, por não entenderem a forma como ele se comporta, indicam a possibilidade do personagem estar embriagado: “Pode ser que esconda um frasco, nas abas da rede, [...] bebedice de cancionista”.

Sobre a poesia como estado de embriaguez, Guimarães Rosa em um dos quatro prefácios de *Tutaméia*, intitulado “Nós os temulentos”, discorre acerca do termo “temulento”,

que é sobre a visão do poeta, agente responsável pela transfiguração do real, pela recriação do mundo por meio da linguagem.

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de alguém-túmulo, tão pouco pretendendo êle próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irreabilidade. Isto, a pifar, virar e andar, de bar a bar. (ROSA, 1967, p. 101)

Este estado de temulência, ou seja, o efeito da bebida, é capaz de alterar a forma como o indivíduo enxerga o mundo, semelhante a visão do poeta, uma vez que ele projeta um olhar distinto sobre as coisas.

A comunicação estética, por desempenhar uma função social, tem a capacidade de transformar a maneira como os personagens enxergam o mundo. O artista, ao compor uma obra, é por ela recriado, por isso é sugerido que o violeiro possa estar alcoolizado.

No início de “Cara-de-Bronze” o narrador ao anunciar a volta do Grivo, mesmo que ainda o aviste ao longe, constata que o personagem regressa diferente, com os olhos longínquos, conforme trecho já citado: “Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só mesmo duma distanciação” (ROSA, 1976, p. 73).

A criação poética do Grivo traz realizações para além do âmbito emocional e estético do personagem. Em uma das suas rápidas aparições em “Campo geral” é salientado o quanto ele é pobre e está doente, usando roupas rasgadas e tossindo muito. Suas únicas posses, por empréstimo, são um coqueiro buriti e um olho d’água.

Ele que nada possui e que desempenha uma função cujo valor é questionado pelos demais personagens, possivelmente irá se tornar o dono das riquezas do fazendeiro, conforme indicado pelo vaqueiro Doím nas últimas linhas da obra: “Diz-se tu vai enricar, de repente, hem? Entrar em testamentos herdados...” (ROSA, 1976, p. 127).

Além da estabilidade financeira, os torneios e a viagem promoveram ao personagem uma educação estética, na qual ele expandiu a força e a poesia de seu trabalho como artista. Em dado momento, o narrador expõe o convívio que o Grivo teve com setenta velhas, na cena ele tirava piolhos das cabeças delas “e cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia” (ROSA, 1976, p. 118).

Na primeira seção da dissertação, quando foi exposto o conceito de *poiesis*, discorreremos acerca do saber que o produtor alcança ao criar sua obra. Neste episódio do Grivo com as setenta velhas, além de atestar seu contínuo aprendizado, ainda é constatado o

incômodo que ele, por saber muito, causava nos demais personagens, confirmando, com isso, o enredamento que houve entre ele e sua obra.

Mas as velhas, descorçoadas em seu lazer, recebiam deste jeito o viajante: que dele tinham medo, tinham ódio, porque ele vinha, chegava e perturbava, porque vinha de longe, de donde não se sabia; e por certo xixilado, conhecia muitas coisas, que estonteiam. (ROSA, 1976, p. 118)

O Grivo para os demais personagens é essa figura dessemelhante, que produz uma obra capaz de encontrar beleza em todas as coisas, de inventar alegrias nos momentos de tristeza. Em suma, de produzir embriaguez em quem a contempla e em si mesmo, afinal “O Grivo voltou demudado, bizarro, com cores boas” (ROSA, 1976, p. 80), ou seja, ele voltou transformado, refeito por sua própria obra.

A função receptiva funciona concomitante as outras duas, pois o expectador, ao contemplar uma obra, produz sentidos, preenche possíveis lacunas e a interpreta conforme seu próprio horizonte. A obra, por vezes, pode gerar um efeito que ultrapassa a experiência estética contemplativa e passa a exercer uma função social no expectador, que além do Grivo e do violeiro João Fulano, também afetou o fazendeiro e os vaqueiros do Urubuquaquá.

Por meio da obra de arte, o fazendeiro encontra a criação de uma nova biografia, construída com base nas notícias trazidas pelo Grivo. Mesmo que seja fruto da livre atividade produtora do personagem, ela apresenta um ideal de felicidade, no qual o Cara-de-Bronze “não tinha matado ninguém não...! [...] O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo... (ROSA, 1976, p. 126).

Neste sentido, a função comunicativa da arte produz na existência do personagem um efeito mais libertador que todo o trabalho pragmático que ele desempenhou nos anos de edificação da fazenda. Em dado momento de “Cara-de-Bronze” um dos narradores revela que “ele fez o Urubuquaquá, amontoou riquezas. Mas, o que fazia, era mesmo para se esquecer, de si, por desimaginar” (ROSA, 1976, p. 98-99).

A vida do fazendeiro, apesar da sua perseverança financeira, não apresentou ao personagem realização, afinal de nada adiantou o acúmulo de terras e riquezas, uma vez que ele, ainda assim, fenecia “sozinho, dito zureta, dito maldito de malacafa? Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado” (ROSA, 1976, p. 99).

O Cara-de-Bronze mesmo estando enclausurado, encontrou na contemplação artística um viés para sanar suas “culpas em aberto”, já que todo o tempo dedicado ao acúmulo de riquezas não foi mais capaz de “embriagá-lo”, de consolar suas angústias e de libertá-lo de seus recalques.

Em outro momento da obra, tendo em vista a angustiante vida do fazendeiro, o narrador salienta o desfalecimento do tempo do personagem:

O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice — membeca ou querembáua, dava a mesma coisa. Não tinha um elixir. (ROSA, 1976, p. 99)

O fazendeiro tem medo da morte por conta do seu passado repleto de culpas, que o atormentam e que derrocam o restante de sua vida. Este elixir citado pelo narrador será a obra de “atrovo” do Grivo, que o libertará da culpa e conseqüentemente dos recalques provenientes de sua fuga.

Sobre a assertiva acima, Benedito Nunes, no já citado ensaio “A viagem do Grivo”, compara o objetivo da viagem presente em “Cara-de-Bronze” ao dos romances do ciclo do Gral. Segundo o crítico,

Como em *A demanda do Santo Gral*, Segisberto Jéia, reencarnação sertaneja do rei Artur, envia um outro a buscar aquilo de que necessita para a felicidade de seu reinado. Enquanto, naquele romance, é Galaaz, o melhor dos cavaleiros, quem parte, ficando o rei Artur em Camelot, na estória de Guimarães Rosa é o mais perfeito dos homens de Cara-de-Bronze, vitorioso em todas as provas, e de origem obscura como Galaaz, quem sai na demanda do Gral da Palavra, que há de renovar e completar a existência do Patrão. Outro ponto de contato com os romances do ciclo do Gral é a doença de Cara-de-Bronze. Em algumas versões d’*Demanda do Gral*, o objetivo da busca é restaurar a saúde e devolver a juventude do Rei, enfermo e extremamente idoso. (NUNES, 2009, p. 175)

Já foi informado que um dos efeitos da experiência com a obra é a recuperação do tempo perdido. Em “Cara-de-Bronze”, mesmo que somente enquanto linguagem, ela restaurou a juventude do personagem e renovou sua existência, conforme citação de Nunes.

As últimas falas do Grivo, direcionadas aos vaqueiros Tadeu e Adino, expressam a reação do fazendeiro ao ouvir o relato do personagem, isto é, ao receber o Gral da Palavra que ele foi buscar:

GRIVO: ...Ele, o Velho, disse, acendido: — “Eu queria alguém que me abençoasse...” — ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho.

Tadeu: Então, que foi que ele fez, então?

GRIVO: Chorou pranto.

Adino (com muxoxo): Vigia só... Por pranto de choro, então? Ganho recebido?

[...]

GRIVO: P’ra a alegria, amigos.

Tadeu: Aleluia de alegria. Ou, seja. (ROSA, 1976, p. 127)

O choro do Cara-de-Bronze funciona como uma pista interpretativa sobre a comunicação dele com a obra, mas é importante ressaltar que isto só foi possível porque ele tinha sensibilidade, “com a cabeça encalombada de bossas — como se dela fossem brotar

idades e montanhas” (ROSA, 1976, p. 98).

Antes mesmo da viagem do Grivo, o fazendeiro já sabia, de alguma maneira, o que desejava, afinal, ele “tinha uma gota-d’água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis. Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não concedeu confiança a ninguém” (ROSA, 1976, p. 99).

“Cara-de-Bronze” tem como principal caminho narrativo o motivo da viagem do Grivo, que foi buscar o Gral da Palavra para o Cara-de-Bronze, mas como já interpretado nesta dissertação, a viagem desempenhada pelo personagem transformou não apenas a existência de ambos, mas também dos vaqueiros.

A chegada do Grivo desperta neles dúvidas sobre questões que os afetam diretamente, como a identidade física e psicológica do fazendeiro, o motivo da venda do gado, a origem da fazenda, a função do violeiro, do Grivo e deles mesmo. O mundo que os circunscreve transforma-se em questão, onde cada um, de seus respectivos horizontes, o interpretam, transformando-o em linguagem.

Este dialético processo de recepção e criação por meio da função comunicativa da experiência estética promove a mudança dos personagens, ou seja, os afeta no âmbito social. Na última cena de “Cara-de-Bronze” eles, ao redor de uma fogueira, ao término da narração do Grivo, aos poucos se afastam:

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

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

Voz e riso de um (do escuro): ...de mim, eu é que sei...

Outro (gritando, acoalá): Que foi, Cipas?

O vaqueiro Muçapira:

— Estou escutando a sede do gado. (ROSA, 1976, p. 127)

O riso de um deles, isto é, o da chusma de vaqueiros, demonstra a satisfação e alegria de participarem daquele momento, que é um dos objetivos da experiência com a obra de arte, mas muito mais que isso, ela os transformou. Ainda nesta cena final, o vaqueiro Muçapira se torna capaz de escutar a sede do gado, percepção sinestésica só possível por meio da criação poética, uma vez que tal apreensão seria impossível de ser vivenciada no segmento biológica da existência do personagem.

Em outro momento desta mesma cena, os vaqueiros Cicica, Doím e Tadeu se questionam sobre o que acontecerá agora que possivelmente o Grivo herdará todas as riquezas do Cara-de-Bronze:

Cicica: Então, é verdade — que tudo, de agora, vai mudar? Sobrar alguma

gratificação, p'r' a gente?

Doím: É baixo! Cara-de-Bronze...

Tadeu: Não desmerece adiante da hora, Doím. Alguma coisazinha, a gente também aproveita... (ROSA, 1976, p. 127)

No fim de “Cara-de-Bronze”, quando o vaqueiro Muçapira apaga os restos do brasido da fogueira e tudo vira escuridão, não nos é revelado o que ocorre com os personagens da obra, restando apenas à experiência com a linguagem e a certeza que eles, de alguma “coisazinha”, tiraram algum proveito.

Para finalizar, no decorrer da viagem o Grivo se deparou com um padre que enlouqueceu. Na micro narrativa deste lunático religioso é possível visualizar a função comunicativa da experiência estética, que, neste caso, perpassa as duas outras funções que ela desempenha.

E — no arraial do Aizê — o padre de lá enlouqueceu: que rasgava as folhas do breviário, quais dava de presente a uns e outros, depois que elas se acabaram ele escrevia praxes em folhas de papel e dava distribuído; e reunia o povo em igreja, para gritadas rezas, que às vezes iam pelo dia e pela noite inteira, ele gritava como se dentro da boca tivesse martelos; e todo mundo cria e obedecia, por causa que as rezas e relíquias dele de repente estavam sendo milagrosas. (ROSA, 1976, p. 119)

Como um Dom Quixote sertanejo, o padre enlouqueceu de tanto praticar a leitura do breviário. O excêntrico religioso de um comportamento receptivo passa a ter uma postura produtiva, escrevendo com base nas suas próprias experiências. O possível excesso de leitura causa um efeito que transforma sua vida, quando suas rezas, isto é, suas palavras, se tornaram milagrosas, à maneira daquelas que o Grivo entregou para o Cara-de-Bronze e para os demais vaqueiros do Urubuquaquá.

A função comunicativa da arte, isto é, sua função social, por meio da criação poética, conduziu os personagens de “Cara-de-Bronze” pelo mundo lúdico criado pelo Grivo. Esta outra forma de estar no mundo proporcionou a eles uma vivência e inteligência estética que não se circunscreveu a uma experiência artística, já que ela se imiscuiu sobre a vida social deles e transformou suas existências.

4. VIAGEM DESSA VIAGEM: A RECEPÇÃO DE “CARA-DE-BRONZE”

A presente seção, dividida em três momentos, é um itinerário por seis textos do *corpus* crítico de “Cara-de-Bronze”, revisitando interpretações da recepção clássica a contemporânea, com o objetivo de ampliar o horizonte da proposta hermenêutica desta dissertação. A primeira subseção se ocupará dos textos canônicos “A viagem do Grivo” ([1967] 2009), de Benedito Nunes, e “A busca da palavra poética” (1971), de Dirce Côrtes Riedel, no qual será abordada a relação que a busca da palavra poética tem com os personagens da obra. A segunda, por meio dos textos críticos “‘Cara-de-Bronze’: palavra poética e resistência” (1996), de Sofia Elaine Cerni Baú, e “A cor do bronze: narração, recriação e poesia em ‘Cara-de-Bronze’”, de Clara Rowland (2003), interpreta a poesia como a busca do estado original da palavra, como forma de resistência da linguagem e como recriação da experiência do poeta. A última trata sobre temas relacionados ao silêncio e ao segredo, com base nas interpretações “Assunto de silêncios ou poesia em ‘Cara-de-Bronze’” (2006), de Lélia Parreira Duarte, e “A cena proibida de ‘Cara-de-Bronze’” (2011), de Yudith Rosenbaum. Esta seção finaliza a interpretação de “Cara-de-Bronze”, completando assim o último momento da hermenêutica literária de Hans-Georg Gadamer.

4.1. Gral das palavras ou a busca da palavra poética em “Cara-de-Bronze”

Já informamos que “A viagem do Grivo”, de Benedito Nunes, é a primeira interpretação sobre “Cara-de-Bronze”, mas não é devido ao seu caráter inaugural ou por conta de uma orientação metodológica que ela se tornou uma exegese indispensável. Nela estão presentes alguns aspectos que auxiliam e esclarecem questões que surgem no decorrer de sua leitura, por isso ela está presente em grande parte das bibliografias sobre a obra.

O texto crítico de Benedito Nunes se torna importante porque funciona como um roteiro de leitura para a obra. Nele o crítico assinala questões inerentes a sua interpretação, como a estrutura e seus elementos, a temática da viagem, o horizonte mito-poético e a relação que “Cara-de-Bronze” pode ter com as narrativas d’*A demanda do Santo Gral* e com a *Bíblia*.

Inicialmente o autor de *O dorso do tigre* apresenta um resumo de “Cara-de-Bronze”, cujo objetivo é apresentar a tematização da viagem, que por ele é referida como a Demanda da Palavra e da Criação poética:

Ela começa no Urubuquaquá, de onde, por ordem de Segisberto Jéia, o Cara-de-Bronze, senhor daquelas terras de muito gado, velho e doente, aposentado num quarto de casa-grande, parte um de seus vaqueiros para trazer-lhe os nomes das

coisas. Esse vaqueiro, vitorioso nos torneios organizados por Segisberto Jéia, é o Grivo, que aparece, menino ainda, pobre e humilhado, em “Campo Geral”. Os assuntos dos torneios que, por gosto, Cara-de-Bronze ordenava, eram, no dizer dos seus vaqueiros, “mariposices” e “bobéias”: assim, por exemplo, mudar os nomes dos lugares, batizar aqueles sem nome, perceber qualidades raras, de esquivia 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. (NUNES, 2009, p. 173-174)

Estas sínteses apresentam elucidações sobre a obra, mas são pouco eficazes, pois a experiência com a linguagem e com a forma constitui o próprio motivo da viagem do Grivo, uma vez que a criação e recepção do poético está presente tanto no nível estrutural e enunciativo, como temático.

Benedito Nunes, assim como outros estudiosos da obra rosiana, afirma que “Cara-de-Bronze” é a obra mais experimental de Guimarães Rosa. Na já citada correspondência com o Edoardo Bizzarri, o escritor ressaltou ao tradutor maior liberdade criativa no momento da tradução:

Mas, não é que ia me esquecendo do principal? Pois, o mais importante é dizer a Você que, no “Cara-de-Bronze”, por tantos motivos, é onde Você pode ter mais liberdade. Para acentuar mais, o que achar necessário. Para omitir o que, numa tradução, venha a se mostrar inútil excrescência. Para deixar de lado o que for intraduzível, ou resumir, depurar, concentrar. (ROSA, 2003, p. 95)

Para Benedito Nunes o enredo de “Cara-de-Bronze” se desenvolve por meio de dois focos concêntricos, um relacionado às ações vulgares ocorridas na fazenda, se aproximando da comédia, e outro às ações nobres, como nas epopeias, que está ligado à viagem do Grivo. O crítico explica que a viagem apresenta dois sentidos, duas versões, se dividindo

Em dois focos concêntricos que se movem um em função do outro: *o da narrativa* propriamente dita, como unidade literária maior, que é a estória da Demanda, descrevendo o ambiente — a terra, a Fazenda, os homens, os seus trabalhos, o que dizem ao cuidar do gado — e contando-nos o que se passou nesse Urubuquaquá entre um certo Cara-de-Bronze e um certo Grivo: e *o da narrativa da narrativa*, da viagem da viagem, cheio de subtendidos, por trás do qual fica a verdadeira estória, que somente ao Cara-de-Bronze foi contada. (ROSA, 2009, p. 176-177)

É importante ressaltar que apesar de não termos acesso ao encontro entre o Grivo e o Cara-de-Bronze, esta “narrativa da narrativa” ou “viagem da viagem” que Benedito Nunes se refere também foi compartilhada entre os demais personagens. Não tal qual foi entregue ao fazendeiro, mas houve outra versão do relato, repleta de subtendidos e especulações, uma vez que a criação poética do Grivo é oral e performativa.

Sobre a entrega daquilo que se foi buscar, isto é, a criação poética do Grivo, Benedito Nunes explica que

O único bem, finalmente alcançado em “Cara-de-Bronze” que o Grivo entrega, na volta, ao mandante feito, é o relato das coisas vistas e imaginadas durante o percurso: a Viagem transformada em palavras, súpula da atividade poética, que abriu os espaços do *sertão* e os converteu na profusão do mundo natural e humano. (NUNES, 2009, p. 175)

Tudo isto por meio de uma estrutura que por hibridizar os três gêneros clássicos configura o tempo interno da obra, que oscila entre o passado e o presente, com isso se fixando na intemporalidade dos mitos. Além de ampliar a *mimese* que “ora se circunscreve a uma porção da vida comum, do cotidiano, ora está em contato com os largos domínios do maravilhoso” (NUNES, 2009, p. 173).

A relação que a hibridização desses gêneros tem com a temporalidade de “Cara-de-Bronze” ocorre no momento das ações, pois nas passagens narrativas se configura o gênero épico, relacionado ao passado, já nos instantes dramáticos o tempo se desloca para o presente.

O gênero lírico, essencialmente sobre a poesia, os transpõe, estando presente estruturalmente nas trovas de João Fulano, mas funcionando como unidade maior, tanto nas falas dos personagens, como na narração, já que toda a enunciação da obra, além de poética, é sobre a *poiesis* da linguagem. É por meio da alternância e da simultaneidade dos gêneros que se configura a intemporalidade de “Cara-de-Bronze”.

A interpretação de Benedito Nunes aborda também o horizonte mito-poético da obra. Segundo o crítico, ela apresenta dois planos, um realista/naturalista, presente nos trechos narrativos, no qual são descritas as paisagens, as coisas e os lugares e outro cujo domínio se liga ao fantástico, alegórico e onírico.

A passagem do plano da realidade concreta ao mito-poético faz-se por gradações insensíveis, de cortes rápidos no tronco da narrativa, onde se enxertam, dentro da estrutura geral, grandes entretrechos dramáticos e pequenos momentos líricos. Nos dramáticos, um dos quais sob forma de roteiro cinematográfico, a ação, com os personagens, é trazida para o presente; o narrador, então desaparece na independência dos diálogos e das marcações teatrais, ora longas, ora breves. As partes líricas são as trovas do violeiro, menestrel particular do Cara-de-Bronze, pago para cantar e tocar, no alpendre da casa, louvando o Buriti, o Boi e a Moça. Como um acompanhamento musical, as trovas interferem nos momentos, épicos e dramáticos, fazendo com que o *tempo passado* dos primeiros se aproxime do *tempo presente* dos segundos. Essa aproximação reforça o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o “*sem-tempo*” do mito. (NUNES, 2009, p. 178)

Benedito Nunes, além de interpretar o funcionamento da tematização da viagem, da estrutura polimórfica e do horizonte mito-poético em “Cara-de-Bronze”, também pontua a relação que ele apresenta com duas obras do cânone literário e religioso.

A primeira delas é *A demanda do Santo Gral*, conjunto de lendas medievais que narram às aventuras do Rei Artur e dos cavaleiros da Távola redonda. Nela o crítico pontua

possíveis paralelismos entre os personagens das obras. O Cara-de-Bronze é como uma reencarnação sertaneja do Rei Artur e o Grivo, assim como Galaaz, é o melhor e mais perfeito cavaleiro do fazendeiro.

Em ambas as narrativas a viagem objetiva a busca daquilo que é capaz de restaurar a vida de seus respectivos soberanos. Se em algumas versões de *A demanda do Santo Gral* o cálice sagrado tem o poder de restaurar a juventude e saúde do Rei. Em “Cara-de-Bronze” são as palavras que têm este poder, já que elas “abrem a imaginação, consolam e humanizam” (NUNES, 2009, p. 176).

Na seção teórica foi exposto que, segundo Jauss, a experiência estética é capaz de criar novos mundos por meio da imaginação, de consolar e humanizar seus expectadores quando há comunicação com a obra. As palavras em “Cara-de-Bronze” têm o poder de recuperar o tempo perdido e libertar o fazendeiro de suas culpas e recalques.

A segunda leitura comparativa é com *Bíblia*. No livro de Gênesis, Deus ao proferir palavras cria e nomeia todas as coisas, do mesmo modo como ocorre na narrativa de Guimarães Rosa. O Grivo é o criador de um novo mundo e exerce o mesmo poder do Deus bíblico, uma vez que sua viagem teve como objetivo “retraçar o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo” (NUNES, 2009, p. 176).

Neste sentido o Grivo é um personagem que desempenha um papel essencial em “Cara-de-Bronze”, uma vez que é por meio da experiência criadora dele que se tem acesso ao poético. Ele,

Unindo e congregando em diferentes círculos de existência, [...] desempenha a função mediadora, a favor da ordenação cósmica, da atividade criadora e pacificação dos homens. É ele que liga o Cara-de-Bronze às coisas. É ele, igualmente, o mediador entre o quarto do Patrão, onde se ocultam o maravilhoso, o secreto, o lendário, e a gente comum que povoa o Urubuquaquá. (NUNES, 2009, p. 177)

A estrutura polimórfica e o tema da viagem configura a relação entre o real e o lendário, o passado e o presente, o que se viu e o que se imaginou, dando forma ao horizonte mito-poético da obra. A interpretação comparatista que Nunes faz entre “Cara-de-Bronze” e a *Demanda do Santo Gral* e a *Bíblia* reforça a leitura da obra com base nas funções da experiência estética, pois ambas abordam a força da criação artística e o poder que ela exerce ao se comunicar com seus expectadores.

Benedito Nunes salientou que a viagem do Grivo é uma demanda da criação poética, uma vez que a tarefa dele foi transformar o mundo em linguagem, isto é, em poesia. Esta proposição sobre “Cara-de-Bronze” foi reinterpretada anos depois por Dirce Riedel no também pioneiro texto crítico “A busca da palavra poética”, que aborda questões relacionadas

à estrutura interna da obra, ao enunciado e enunciação e ao ato nomear, tudo isto para interpretar o fazer poético dela.

Segundo Riedel, em “Cara-de-Bronze” “o trabalho é sobretudo na linguagem e não sobre a linguagem” (RIEDEL, 1971, p. 105). Neste sentido, a viagem do Grivo ganha contorno por meio da enunciação, que é o processo criador do personagem. Acerca das questões que envolvem enunciação e enunciado, para a autora elas são inerentes à produção literária moderna.

Este enunciado narrativo de uma ação dramática passa a segundo plano, suplantado pela enunciação, no que se insere na modernidade do romance do século XX. Mas sendo essa enunciação, como produção do texto, como ato (atividade poética), a própria matéria do enunciado, a própria estória narrada, o que é contado é o contar. A narrativa se conta. (RIEDEL, 1971, p. 105)

Em “Cara-de-Bronze” o enunciado é suplantado pela enunciação, ela ganha evidência devido à relação que estabelece com o fazer poético, pois assim como a poesia, ela a todo o momento está sendo feita e refeita, em outras palavras, na obra o que é contado é o contar.

Dirce Riedel, com base em *Enoncé et énonciation*, de Jean Dubois, argumenta que o enunciado faz parte do mundo dos objetos e se distancia do sujeito devido a seus elementos constituintes. Esta distância não está relacionada ao intervalo entre o enunciado e o sujeito, mas sim entre o sujeito e o mundo.

Em dado momento de “Cara-de-Bronze”, quando o Grivo revela aos vaqueiros o motivo da sua viagem, há no corpo do texto a inserção de uma rubrica teatral que indica este intervalo entre o enunciado e a enunciação, entre o sujeito e o mundo: “(Pausa. O Grivo estuda como narrar uma massa de lembranças)” (ROSA, 1976, p. 117).

Para Dirce Riedel, é neste intervalo que ocorre o processo de criação da obra:

A tensão entre o ato e o fato, entre a produção e a realização do texto, entre a enunciação e o enunciado, entre a atitude do narrador e a sua narrativa, realiza uma distância que produz a própria significação do texto. E isto se torna mais patente quando a narrativa se constitui na própria atitude do narrador diante da estória narrada, quando o fato é a estória do próprio ato como processo criador. (RIEDEL, 1971, p. 106)

Os sentidos delineados da viagem do Grivo resultam da *poiesis* do personagem, criada no ato de sua enunciação. Por meio desta exposição Dirce Riedel discorre sobre a importância do ato de nomear, que na obra é concernente à organização e a produção de sentido do mundo.

No corpo do texto de “Cara-de-Bronze”, como já exposto, há uma série de notas de pé de página, algumas delas são listas que nomeiam os elementos presentes no sertão criado pelo

Grivo. Estas listas toponímicas açambarcam as formas de vida animal, vegetal e humana, há uma com o nome de todos os vaqueiros que trabalham na fazenda e outras duas com os nomes de todas as “pessoas de plantas” e animais que o personagem encontrou.

O ato de nomear está presente no decorrer da obra. Além do trabalho do Grivo, ainda existe a tentativa dos vaqueiros de descobrir o verdadeiro nome do Cara-de-Bronze, até o fazendeiro participa deste lúdico jogo quando renomeia a Vereda do Sapal. Sendo assim, todos os personagens são agentes de enunciação, exercendo a função produtora da experiência estética.

São inventariadas, em notações minuciosas, nuances da produção de sentido no processo de nomear, em que a imaginação dos sertanejos trabalha à base de uma concepção mítica ou mágica do universo, unificadora, incorporando o onírico à percepção sensível imediata e realizando o supra-real. (RIEDEL, 1971, p. 107)

Dirce Riedel e Benedito Nunes assinalaram que os personagens de “Cara-de-Bronze” comungam de uma existência mítica e têm uma percepção poética do mundo. Este estado de poesia é acentuado pela estrutura polimórfica e pela fragmentação da enunciação, já que, “qualquer cena (a Ladainha, o Roteiro cinematográfico, a narração do Grivo...) pode ser um ponto de partida ou um ponto de chegada. De qualquer uma delas pode-se caminhar em várias direções” (RIEDEL, 1971, p. 107).

Para a autora, a ordem das cenas de “Cara-de-Bronze” é autônoma, cabendo ao leitor delinear uma organização para a sua leitura. A não linearidade temporal e a alomorfia estrutural se somam a uma diversidade de pontos de vista e fragmentos de enunciações, que constroem um enunciado estilhaçado, criando inúmeros sentidos para o narrado.

Diferentes montagens do mesmo material põem em perspectiva, realizam diversamente o mesmo relato, ou o relato do mesmo relato, e o conjunto integra nuances de enunciação que trabalham um enunciado que se vai constituindo como estória, na medida em que as diferentes enunciações constituem o próprio enunciado. (RIEDEL, 1971, p. 108)

Além da estrutura polimórfica, para Riedel, “Cara-de-Bronze” apresenta também uma estrutura interna, arquitetada por meio de cinco dicotomias: Urubuquaquá x Os Gerais; fora x dentro; não iniciados x iniciados; servos x patrão; Caatinga x Os Gerais.

A primeira delas, Urubuquaquá x Os Gerais, é imprescindível ao desenvolvimento da obra, uma vez que a viagem do Grivo ocorre por meio do deslocamento espacial do personagem. Esta oposição alimenta a principal ação de “Cara-de-Bronze”, pois é na narração da viagem que acontece o movimento espacial.

A dicotomia fora x dentro está relacionada ao espaço que os personagens ocupam no

Urubuquaquá. Enquanto uns têm acesso a casa, outros ficam do lado de fora, a recriando por meio da imaginação e de fragmentos de enunciação. Segundo Riedel, “a partir dessa oposição, a narrativa vai ser focada de fora para dentro da Casa, que fica sendo o inacessível para o universo dos não admitidos junto ao Cara-de-Bronze” (RIEDEL, 1971, p. 109).

A apreensão do poético separa o não iniciado do iniciado. Se por um lado os não iniciados ficam fora da casa e não têm acesso às informações e regalias, por outro, os iniciados transitam no interior dela, ganham títulos, missões e vantagens. Para Riedel, “a morfologia do texto organiza uma realidade formal em que o ritmo e a sintaxe integram os de fora (os não iniciados) numa imagem compacta” (RIEDEL, 1971, p. 109), a chusma de vaqueiros da fazenda.

A próxima divisão, servos x patrão, inclui em um mesmo conjunto os iniciados e não iniciados, tanto os de dentro da casa, que desempenham alguma atividade artística, quanto os de fora, que estão no laboro, no trato da terra e do gado, são servos do onipotente e onipresente fazendeiro.

A última dicotomia é Caatinga x Gerais. Enquanto Os Gerais oferecem buritis, olhos d’água, veredas, a rica fauna e flora da qual o Grivo extraiu matéria para a sua criação artística, a caatinga é a representação do oposto, com fome, miséria, aridez... uma paisagem sem vida, mas importante para o Grivo, uma vez que o personagem teve de atravessá-la para chegar à terra natal do fazendeiro.

O diálogo de “Cara-de-Bronze” com as lendas do ciclo arturiano ampliam os sentidos da obra e ratificam a interpretação aqui desenvolvida acerca do poder comunicativo da *poiesis* do Grivo. Além da enunciação do Grivo e do João Fulano, a dos vaqueiros e do narrador também é poética, pois eles recriaram o mundo por meio da linguagem. Todos são expectadores e produtores, isto é, a dialética entre *poiesis* e *aisthesis*.

As interpretações de Benedito Nunes e Dirce Riedel foram publicadas há mais de cinquenta anos, mas ainda permanecem atuais, pois apresentam elucidaciones interpretativas para dois elementos basilares de “Cara-de-Bronze”, a estrutura polimórfica e a linguagem poética. As reflexões de Nunes acerca das semelhanças da obra com as narrativas do ciclo arturiano e com o texto bíblico e as de Riedel sobre a enunciação poética confluem com a proposta hermenêutica desta dissertação, ampliando seus sentidos e atualizando a crítica clássica da obra.

4.2. A poesia como resistência e recriação em “Cara-de-Bronze”

Em um dos sumários de *Corpo de baile* João Guimarães Rosa deixou uma pista para a interpretação de “Cara-de-Bronze” ao indicá-lo como poema. É pelo viés da poesia que as interpretações de Sofia Elaine Cerci Baú, “‘Cara-de-Bronze’: palavra poética e resistência”, e de Clara Rowland, “A cor do bronze: narração, recriação e poesia em ‘Cara-de-Bronze’”, enveredam.

Segundo Cerci Baú, a estrutura polimórfica de “Cara-de-Bronze” potencializa a palavra tanto como criação poética, quanto como forma de resistência. Para a autora o trabalho de Guimarães Rosa com a palavra objetiva encontrar o estado original dela, conforme entrevista que ele concedeu a Gunter Lorenz: “a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu estado original” (ROSA apud Baú, 1996, p. 88).

Com o intuito de investigar como ocorre o uso da palavra no seu estado original, a autora demarca a diferença entre prosa e poesia com base no texto “Poesia e pensamento abstrato”, de Paul Valéry, que compara o movimento da poesia com a dança e o da prosa com o andar.

A prosa, assim como o andar, visa a um objeto preciso; é um movimento utilitário que, pela rapidez e constância com que é realizado, não desperta atenção sobre si, mas, ao contrário, para o resultado. Além disso, a dança assim como a poesia, tem seu fim em si mesma. (BAÚ, 1996, p. 88)

A poesia é o viés mais propício para o encontro do estado original da palavra, uma vez que as figuras de linguagem metonímia e metáfora, mais recorrentes neste gênero, possibilitam um crescimento vertical da palavra, diferente da prosa, cujo objetivo está no resultado e não há preocupações com o processo.

Se no andar, ou melhor, na prosa se objetiva alcançar o resultado, na poesia o que importa é o processo, isto é, a enunciação em si. Segundo Valéry, o ofício do poema é promover uma comunhão entre palavra e espírito, som e sentido, por meio de uma montagem instantânea e simultânea.

Sobre a importância do poético para a obra de Guimarães Rosa, Baú apresenta como ele atribuiu importância à sua criação literária. Um ponto à realidade sertaneja e ao cenário, dois ao enredo, três à poesia e quatro ao valor metafísico-religioso. O último empregado no sentido de religação de todas as coisas a uma instância maior, como “efervescência de caos, trabalho quase mediúnico e elaboração subconsciente” (ROSA apud BAÚ, 1996, p. 89).

Com três pontos a poesia ganha destaque por ser o canal no qual o valor metafísico-

religioso vai se imiscuir e se manifestar plenamente. Este processo, nada mais é que o resultado da comunhão entre os trabalhos do consciente e inconsciente, no qual ambos buscam e produzem a poesia. A menor pontuação é atribuída ao enredo, cenário e realidade sertaneja porque, segundo a autora, para Guimarães Rosa o mais importante é o processo, isto é, o poético, elevado na obra do autor a proporções universais.

As classificações conto e poema presente nos sumários de *Corpo de baile* expressa o entre lugar que “Cara-de-Bronze” está e potencializa seu caráter experimental. Sobre a relação que a estrutura da obra tem com o poético, Dirce Riedel afirma que

Através desses vários recursos estruturais, pode-se observar as tentativas da linguagem de chegar ao estado poético. Uma busca pela poesia que se manifesta também através da tematização do motivo da viagem. A missão do vaqueiro Grivo de buscar “o quem das coisas” é, portanto, uma busca do “ser” das coisas, da poesia, da palavra criadora — a linguagem em seu estado original como procura atingir Guimarães Rosa com o seu processo de criação (BAÚ, 1996, p. 91).

Por meio da função produtiva da experiência estética o Grivo cria um novo mundo, no qual ele nomeou todos os seres e as coisas. Segundo Pedro Xisto, em “Cara-de-Bronze” a poesia é um ato primitivo de criação, por isso apresenta a capacidade de alcançar o estado original da palavra. Para ele, “as ciências especializadas concordam em que a linguagem primitiva é de natureza poética” (XISTO apud BAÚ, 1996, p. 91).

O encontro do estado original palavra no plano da expressão ocorre por meio de elementos como ritmo, rima, metáfora, metonímia, todos eles estão presentes na narração do personagem Grivo. Segundo Baú, “revitalizar é concepção de criação poética que o texto deixa transparecer. Revitalizar a palavra — ‘o quem das coisas’, o seu ser, limpando-a e resistindo ao seu uso cotidiano” (BAÚ, 1996, p. 92). O processo de revitalização da linguagem desemboca na revitalização do ser, porque proporciona a ele um estado poético.

É nesse sentido que a interpretação de Baú dialoga com a proposta hermenêutica desta dissertação, uma vez que a criação ou revitalização da linguagem por meio do trabalho do Grivo tem o poder de criar novos mundos, que além de vivificar a palavra em si e a existência dos personagens.

Sobre a busca pelo estado original da palavra, Pedro Xisto recorre a Platão nos *Diálogos Socráticos*, no qual o deus egípcio Amon afirma que a escrita não tornará os homens mais sábios, mas produzirá o esquecimento das almas. É em contrapartida aos esquecimentos das almas que a linguagem poética se firma como forma de resistência, indo de encontro ao uso dos sentidos convencionais das palavras, logo esta se converte como forma de resistência por meio da linguagem.

Há em “Cara-de-Bronze” a presença de dois personagens responsáveis pela criação poética, o Grivo e o João Fulano, eles despertam os vaqueiros para o lúdico jogo da criação poética, os apresentando outra forma de estar e sentir o mundo, os levando a questionar a realidade que os circunscrevem, que é uma das funções da arte.

Qual o nome do Cara-de-Bronze? O que levou o fazendeiro a mandar o Grivo nesta viagem? Qual o motivo da venda abrupta do gado? Por que ele se esconde? Estas dentre outras questões é que motivam os personagens da obra a questionar a realidade. Tudo isto por meio de uma enunciação que se aproxima em muitos aspectos com a do próprio poeta.

“Cara-de-Bronze” congrega na sua estrutura as duas modalidades da linguagem, a prosa que envolve seu anacrônico enredo e a poesia que potencializa os sentidos da narrativa. Ambas se complementam e buscam a revitalização da linguagem e do ser, resultado da resistência aos sentidos cristalizados da palavra.

Clara Rowland, em “A cor do bronze: narração, recriação e poesia em ‘Cara-de-Bronze’”, afirma que é nesta obra de Guimarães Rosa que a construção polifônica e dialógica se eleva a uma potencialidade máxima, afastando-se da narração no sentido convencional, para imiscuir o poético nela.

“Cara-de-Bronze”, além de polimórfico, apresenta “um ato poético que permanecerá sempre fora do texto, rondando com todos os meios a sua não-representatividade” (ROWLAND, 2003, p. 117) mas que o atravessa e se faz presente em todos os gêneros que compõem sua estrutura.

A poesia está presente de forma indireta em “Cara-de-Bronze”, por isso que Clara Rowland afirma ser ela uma protagonista ausente. A assertiva dialoga com um dos preceitos da interpretação de Riedel e de Baú, já que para ambas a poesia também desponta no texto por meio da enunciação, isto é, do processo.

A receptividade do poético em “Cara-de-Bronze” é de grande importância, tanto é que interfere no trabalho factual dos vaqueiros. Rowland explica que a organização espacial dos personagens ocorre com base no grau de receptividade da poesia. Ela, apesar de não apresentar uma forma física, ganha corpo por meio da linguagem, sendo responsável por gerar tensão entre os personagens que a procuram sem a possuir e conhecer, ocasionado expectativa e dúvida que não são sanadas ou esclarecidas.

Na primeira parte de “Cara-de-Bronze” o Grivo fica no quarto com o fazendeiro, neste imperscrutável lugar no qual as respostas a todas as hipóteses levantadas no decorrer da obra podem ser encontradas. Segundo Rowland, “o texto parece atravessado por sucessivos movimentos de aproximação e afastamento daquele espaço, como se fossem eles a estruturar

o conto” (ROWLAND, 2003, p. 118).

Como a poesia é questão, ou melhor, processo, ela ganha forma no quarto do Cara-de-Bronze, no qual não somos autorizados a adentrar, restando-nos apenas participar do lúdico jogo imaginativo, que ajuda na reconstrução da cena lá ocorrida, para assim atribuir um sentido a ela.

Na segunda seção desta dissertação foi interpretado que a falta de respostas e informações factuais às conjecturas feitas pelos personagens os levam a questionar os acontecimentos na fazenda. São elas que impulsionam o processo criativo deles, uma vez que eles passam a criar, por meio da linguagem, sentidos para mundo que os circunscrevem. Em outras palavras, “a imperscrutabilidade do protagonista do conto e a natureza velada da missão que confia a um vaqueiro instauram-se como núcleo em torno do qual giram a ação e o discurso do coro dos vaqueiros animados pelo ‘não-entender’” (ROWLAND, 2003, p. 119).

Em um dos momentos da narração do Grivo, o personagem deixa claro que seu objetivo não é retratar a viagem tal qual ela aconteceu, mas a viagem dessa viagem, isto é, a recriação da viagem por meio da linguagem, uma vez que

É a partir do vivido que a narração escolhe e transfigura, perfazendo sentidos que durante a travessia estavam ocultos. Em “Cara-de-Bronze”, a narração da viagem, que se define como momento poético, opera como uma transfiguração da memória, da experiência recriada, fundindo a viagem do Grivo com a biografia do Velho. (ROWLAND, 2003, p. 119)

Já foi exposto nesta dissertação que todo o relato do Grivo resulta da *poiesis*, que não tem compromisso e verossimilhança com o factual, por isso também foi interpretado que as notícias por ele trazidas sobre o passado do fazendeiro são frutos da sua imaginação e experiência.

É neste sentido que a viagem do Grivo envereda na biografia do Cara-de-Bronze, uma vez que a obra criada pelo poeta é o resultado da sua experiência pessoal, tanto no nível da produção, quanto da recepção, isto é, a experiência do eu no outro:

O Grivo traz ao Velho — contando-a, na primeira pessoa — a memória do seu passado, refazendo, no sentido inverso, a sua fuga, fechando as “culpas em aberto”, trazendo o “raminho com orvalhos” ou o “em alegres falas” que responderá ao pedido de absolvição que a proximidade da morte exige. (ROWLAND, 2003, p. 120)

A conclusão positiva da viagem ocorre por conta da função comunicativa da experiência estética. O Grivo produz uma obra cuja transmissão alcança o Cara-de-Bronze, por isso ambos comungam da transformação que a obra de arte proporciona, conforme a interpretação da obra desenvolvida ao longo da segunda seção desta dissertação.

Se nem vaqueiros nem os leitores têm acesso ao quarto e ao encontro entre o Grivo e o Cara-de-Bronze, resta a narração que o próprio personagem fez aos demais vaqueiros na segunda parte da narrativa. Os que estão fora do quarto esperam e buscam uma resposta às questões levantadas por eles no primeiro momento da obra, no entanto,

A narração do Grivo — que não é, nem poderá ser, a narração que o Grivo faz ao Cara-de-Bronze, mas uma versão paralela, feita para aqueles que “ignoram” — parece querer desviar-se de qualquer indicação fatural ou toponímica para recriar um discurso que não tenta aprisionar a “coisa”, o “caso inteirado em si” mas a “sobrecoisa”. (ROWLAND, 2003, p. 120)

A poesia, por ser questão, não apresenta uma resposta única para todas as conjecturas, ela desvia ou encontra na expressão poética uma resposta, que amplia e potencializa seus múltiplos usos. Logo, estes são um dos motivos para que em “Cara-de-Bronze” não haja cristalização dos sentidos e das questões que a obra provoca, permanecendo em um eterno devir.

À dificuldade de narrar, à impossibilidade de representar, ao contar “por metades” alia-se a necessária incompletude de tudo o que se diz. A tensão de uma fala que constrói o seu mundo de referência não se resolve, pois ficará sempre “quase tudo” por dizer. Concluída a narração, a viagem está completa, mas há algo que na estória deve ainda ser exigido, porque a narração, como toda a poesia, pede resposta. (ROWLAND, 2003, p. 121)

É dessa maneira que “Cara-de-Bronze” caminha para uma eterna incompletude. Incompletude porque a poesia é questão, isso implica em uma resposta que só seus intérpretes podem delinear, configurada de acordo com o horizonte de expectativa, com a imaginação e com o trabalho cognitivo de cada um.

O Grivo é um intermediário entre o mundo e o Cara-de-Bronze. Toda ação promovida pelo vaqueiro é feita como se ele fosse o próprio fazendeiro. Segundo Rowland, “se o Grivo casou e se trouxe essa moça, que simbolicamente pode representar a moça que o Cara-de-Bronze perdeu mas que é também a Poesia, termina por confessar, ele próprio, as culpas e pedir a benção à figura paterna do Pai Tadeu” (ROWLAND, 2003, p. 121).

Apesar de no término da viagem do Grivo ser possível inferir que ele casou possivelmente com a neta de Inácia Vaz, ex-noiva do Cara-de-Bronze, no plano da linguagem foi o próprio fazendeiro quem retornou à sua terra natal, que descobriu que não matou seu pai e é ele quem recebeu a benção do vaqueiro Tadeu.

Independente da verossimilhança que a viagem pode ter com o factual, ela existe e acontece enquanto linguagem, sendo a responsável por levar os personagens a uma experiência com a arte *per se*, mas que se estenderá para a realidade factual deles, uma vez

que

o poder da narração e da palavra poética “trazida” (a recuperação impossível de um passado através de uma viagem impossível — pela paralisia — realizada através da “sociedade” da relação entre mestre-discípulo) é o que opera a transformação final. (ROWLAND, 2003, p. 122)

A proposta interpretativa de Cara-de-Bronze que consiste na comunicação entre obra e autor e obra e expectador concatena com a interpretação desta dissertação. Uma vez que, segundo Jauss, a função comunicativa da experiência estética nada mais é que a função social da arte, por isso ocorre a transformação final dos personagens, conforme citação de Clara Rowland acima.

O texto crítico de Elaine Baú e de Clara Rowland ampliam os sentidos da interpretação desenvolvida nesta dissertação. Além de reflexões relacionadas à estrutura internada da obra, as questões levantadas por Baú acerca da diferença entre prosa e poesia justificou que é na segunda onde se encontra o estado original da palavra. Enquanto Rowland interpreta que a organização espacial dos personagens se dá por meio da receptividade do poético, que está centralizado no quarto do Cara-de-Bronze, lugar no qual eles não têm acesso.

É por contemplar estas questões que “Cara-de-Bronze” está em um constante devir interpretativo, que é uma característica do poético ao questionar a realidade por meio do desvio do factual e da recriação de um novo mundo com base da imaginação e sensibilidade do artista e dos intérpretes das obras.

4.3. O silêncio é a temática de “Cara-de-Bronze”

Há algo recôndito na estrutura e na linguagem de “Cara-de-Bronze”, seja uma informação concreta acerca de seu enredo, seja sobre o real sentido da viagem do Grivo. O fato é que no final de sua leitura e interpretação surgem apenas sugestões de seus múltiplos sentidos, desestabilizando certezas e instaurando o mistério e a espera.

Se na primeira leitura surgem inúmeras conjecturas, nas consecutivas, mesmo que apresentem momentos de compreensão, se confirma que a arquitetura e a linguagem da obra também apresenta o silêncio, algo que não é revelado, ou seja, em “Cara-de-Bronze” tudo é especulativo e do leitor são ocultadas inúmeras informações.

Sobre estas questões, os textos “Assunto de silêncio ou poesia em ‘Cara-de-Bronze’”, de Lélia Parreira Duarte, e “A cena proibida em ‘Cara-de-Bronze’”, de Yudith Rosenbaum, ampliam a discussão acerca do poético, que também se manifesta por meio do silêncio e do

que está oculto.

Para Lélia Parreira Duarte, “Cara-de-Bronze” “se aproxima [grifo meu] mais da poesia do que da narrativa, mais de uma linguagem descontínua que não apresenta uma verdade e em que existe, como diz Blanchot, um acordo entre o esconder e o desviar” (DUARTE, 2006, p. 325).

Segundo a autora, o leitor, assim como os personagens, deve se conformar com a incômoda figura do Cara-de-Bronze e com esta narrativa que não se resolve, cheia de incongruências e dúvidas. É por meio delas que se manifestam seus dois principais temas:

O da viagem e o do amor —, ambos inconclusos e construídos mais em torno da espera e do mistério que do esclarecimento, constituindo assim uma questão insolúvel, um tecido de “nadas etéreos” que recuperam a potencialidade criadora do verbo, característica do texto poético. (DUARTE, 2006, p. 326)

Ambos estão relacionados, afinal, a viagem do Grivo objetiva a busca da moça, cuja existência ocorre somente enquanto linguagem, pois nunca desponta na narrativa, do mesmo modo a poesia, que se faz presente no decorrer de toda a enunciação da obra, mas é a todo o momento encoberta por diversos subentendidos e desvios enunciativos.

Além das palavras trazidas pelo Grivo, o violeiro João Fulano também exerce a função da *poiesis*. Nas cantigas do violeiro estão presentes as temáticas da viagem e do amor, mas elas “permanecem no campo da sugestão, da potencialidade criadora de palavras que se contradizem, desestabilizando o relato com incertezas e dúvidas” (DUARTE, 2006, p. 327).

Os personagens não iniciados, conforme designação de Dirce Riedel, são “como burro no arenoso” (ROSA, 1976, p. 96). Para Duarte, eles representam intradiegeticamente os leitores de “Cara-de-Bronze”, pois comungam das conjecturas responsáveis por potencializar a instabilidade da narrativa e um sentido fechado à viagem do Grivo, à aparência do Cara-de-Bronze e à noiva Muito Branca-de-todas-as-Cores, não restando “nenhuma certeza, portanto, apenas a consciência da linguagem, sem suporte concreto na realidade (DUARTE, 2006, p. 330).

Na segunda seção desta dissertação o personagem Cara-de-Bronze foi interpretado como uma criação artística, como busto ou máscara, deixando-o aberto a virtualidade interpretativa, como toda obra de arte autônoma. Esta assertiva dialoga com a interpretação de Duarte, quando ela afirma que “o Cara-de-Bronze se transforma numa construção de linguagem, uma figura literária, remetendo à ideia de Maurice Blanchot de que a literatura é, não diz” (DUARTE, 2006, p. 329).

Duarte também discorre sobre a importância do aspecto formal da obra, para ela,

“Cara-de-Bronze” apresenta uma estrutura em abismo, reforçando o clima de dúvida e segredo que o permeia do começo ao fim. Além de adiar um esclarecimento que nunca chega, afinal, como já dito, o Grivo trabalha com a imaginação, com a criação poética, que não tem qualquer compromisso com o factual, cuja criação revela e oculta.

O objetivo da viagem e a materialização da noiva Muito Branca-de-todas-as-Cores e do próprio Cara-de-Bronze só se concretizam na potencialidade das palavras trazidas pelo personagem poeta. Duarte em dado momento questiona: “terá ele aprendido a verdade que emana das coisas ou aprendido, na sua viagem, a ver e a reconhecer que as palavras, separadas das coisas/significantes, deslizam sobre elas sem se fixar?” (DUARTE, 2006, p. 331).

É importante ressaltar que o trabalho com a poesia consiste em deslocar significados de significantes, para atribuir a eles outros sentidos. Lélia Parreira Duarte, em meio a esses jogos com as palavras e com os sentidos que dela emanam e se esvaem, ainda interpreta o tema da espera, que consiste na busca de um desenlace final para “Cara-de-Bronze” que nunca é alcançado.

Para ela “Cara-de-Bronze” se aproxima mais da poesia do que da narrativa, uma vez que todos os questionamentos que ele provoca apresentam respostas que nada esclarecem, “confirmando a impossibilidade de dizer e a incompletude dessa literatura cujo objetivo parece ser apenas o de fazer contato, num jogo inconcluso que foge ao senso comum, reconhecendo entretanto o outro como outro é, sem soluções possíveis” (DUARTE, 2006, p. 332).

A falta de um sentido fechado à viagem do Grivo se comunica de forma completa e incompleta com todos que tiveram contato com ela. Essa ausência de uma unidade interpretativa acabada ocorre na recepção de toda obra de arte autônoma, cujos sentidos são preenchidos por quem a interpreta.

Na função *aisthesis* da experiência estética, dentre as inúmeras assertivas teóricas que a fundamentam, ocorre dialeticamente o reconhecimento do eu no outro e do outro no eu. Sobre isto, Duarte esclarece que

Não seria também o reconhecimento do outro que teria levado o Grivo e seu novo amigo a se entenderem como bicho animais? Não seria esse reconhecimento que levaria Cara-de-Bronze a enviar o Grivo em viagem, entendendo-se os dois através de expressões poéticas desprovidas de pragmático sentido? (DUARTE, 2006, p. 333)

Sendo assim, por meio do diálogo entre a interpretação proposta nesta dissertação, o texto crítico de Lélia Parreira Duarte reitera o pressuposto teórico de que toda obra de arte

nada diz, apenas é, cabendo às interpretações delinear de um sentido possível para ela, afinal

A única certeza que essa novela traz — a verdade secreta do escritor —, é de que a literatura lança mão da história, da geografia, da filosofia, da mitologia e de tantas outras ciências, sem conseguir fazer de um eu caótico, descontínuo e contraditório, um ser uno e coerente. Isso porque, como diz Blanchot, a literatura começa quando se torna uma questão, o seu ideal é o de falar para nada dizer. (DUARTE, 2006, p. 333)

A obra de arte se torna questão em “Cara-de-Bronze” quando o Grivo retorna da viagem, é com a chegada dele que os demais personagens começam a interpretar o mundo que os circunscreve, o recriando por meio de uma colcha de retalhos interpretativos. Assim como o Grivo, eles edificaram um mundo por meio da linguagem poética que nada diz, apenas é.

Apesar da criação poética do Grivo falsear e adiar a concretização de um sentido fechado que nunca é possível alcançar, ela não é uma instância utópica, pois os personagens com ela se comunicam e a recriam por meio de seus próprios horizontes interpretativos.

Yudith Rosenbaum, em “A cena proibida em ‘Cara-de-Bronze’”, afirma que este texto é um dos textos mais singulares e obscuros de Guimarães Rosa, porque apresenta uma trama “que caminha na contramão de uma impossível transparência, forçando a leitura a se repetir inúmeras vezes para elucidar o fundo sem fundo da estória” (ROSENBAUM, 2011, p. 143).

Assim como na interpretação de Lélia Parreira Duarte, que declara que o leitor participa intradiegeticamente “Cara-de-Bronze”, Rosenbaum explica ele, da mesma forma que os personagens, não têm acesso à cena proibida, ao reencontro entre o Grivo e Cara-de-Bronze.

O leitor se perde ao tentar reconstruir a trama da história não revelada do protagonista. Não só ele, mas também as demais personagens secundárias desconhecem o que Grivo foi buscar para o patrão. E todos estão excluídos, junto com o leitor, da cena principal sediada no quarto de Cara-de-Bronze, onde Grivo conta ao fazendeiro o que apreendeu em suas andanças pelos Gerais. (ROSENBAUM, 2011, p. 144)

A cena proibida motiva todo o desenvolvimento da narrativa, sendo reconstruída por meio das inúmeras interpretações que visam encontrar um sentido para ela. Elas englobam o ambiente no qual a cena se passa, o quarto do Cara-de-Bronze, aparência do personagem e o mais importante, as palavras, isto é, a linguagem.

Segundo Rosenbaum a tentativa de reconstrução da cena proibida está relacionada ao interdito, principal ponto de interpretação da pesquisadora. Ela afirma que “em torno do que não se sabe ergue-se o mundo da fantasia, capaz de inventar um sentido onde só existe um enorme vazio” (ROSENBAUM, 2011, p. 145).

Já foi exposto nesta dissertação que a viagem do Grivo tem dois objetivos, transformar o mundo em linguagem por meio da criação poética e investigar o passado misterioso do Cara-de-Bronze. Rosenbaum, sobre essa dupla função da viagem, a divide como “Natureza redescoberta” e “O sujeito reencontrado”, que se completam mutuamente, concretizando um sentido único para a viagem do personagem.

O paralelismo entre elas revelará que entre o homem e o meio – como já se sabe por toda obra de Rosa – existe um nexo indissolúvel: recriar o mundo do sertão, como faz o Grivo em sua demanda, coincide com a constituição de um sujeito pleno, reconciliado com a vida no momento em que dela se despede, como se pode notar pelo personagem-título da novela (ROSENBAUM, 2011, p. 146).

A “constituição de um sujeito pleno” mencionada por Rosenbaum, já foi referida nesta dissertação, quando interpretado que o Cara-de-Bronze, após a chegada do Grivo, além do relato poético da viagem ainda teve notícias do seu passado. Elas o libertaram de seus recalques e o consolam, por isso houve a constituição deste novo sujeito pleno.

Nessa perspectiva, a obra de arte apresenta uma função semelhante a da religião, conforme a exposição teórica presente na primeira seção da pesquisa, uma vez que ambas têm a capacidade de confortar e curar por meio das suas “palavras curativas” (ROSENBAUM, 2011, p. 146).

Ainda sobre o poder das palavras, com base na função produtiva da experiência estética, a obra de “atrovo” do Grivo resulta da experiência do personagem, criada por meio da fantasia e imaginação, por isso em “Cara-de-Bronze” a “poesia identifica-se claramente com a linguagem do inconsciente, ambas abrindo-se para as coisas não utilitárias, desviando do senso e da lógica ordinária” (ROSENBAUM, 2011, p. 147).

O Grivo foi escolhido porque era o melhor na prática do “imaginamento”, a ânsia pela fantasia que ambos comungam faz com que se reconheçam, é nesse sentido que Rosenbaum afirma que “talvez pudéssemos dizer que o Grivo é o inconsciente de Cara-de-Bronze, o *oneiros*, mensageiro dos sonhos na mitologia grega, que viaja trazendo ao ego o que ele desconhece” (ROSENBAUM, 2011, p. 147).

Esta “Natureza redescoberta” pelo Cara-de-Bronze o conduz para dentro de si próprio, já que “faltava-lhe a capacidade de sonhar, de olhar o mundo nascido a cada momento pela primeira vez” (ROSENBAUM, 2011, p. 147). A obra de arte apresenta esta capacidade de renovar a visão, que devido sua virtualidade, a cada olhar se atualiza ao se comunicar com os seus expectadores.

Por meio da criação poética do Grivo o fazendo recupera a unidade perdida da sua existência, já que a obra de arte, além da experiência com o poético *per se*, ainda revela para

ele os acontecimentos do seu passado, que o recalavam, já que ele tinha uma “fixação melancólica nos objetos perdidos no passado — o pai supostamente morto, a amada deixada para trás — impedia que o Cara-de-Bronze se apresentasse sem sua couraça” (ROSENBAUM, 2011, p. 147-148).

Diante disto, Rosenbaum afirma que a *escuta* é a figura central do texto. Além do Grivo ver todas as belezas, ele também ouviu a “sinfonia ecológica” do sertão, por isso o ato de renomear em “Cara-de-Bronze” é uma questão. Em dado o Grivo, para exemplificar a assertiva, diz: “por onde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobo, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... (ROSA, 1976, p. 108).

O nome do Cara-de-Bronze, por exemplo, apresenta pelo menos doze versões, a Vereda do Sapal foi renomeada e todos ouvem as palavras que o Grivo trouxe, por isso que, segundo Rosenbaum, “os nomes precisam acompanhar a dinâmica das coisas e por isso não se fixam, antes se movem, erram e se transformam pela estória afora. Como os próprios sujeitos e espaços, redimensionados pela experiência” (ROSENBAUM, 2011, p. 148).

Além da transformação do mundo em linguagem, há também em “Cara-de-Bronze” o quadro clínico do fazendeiro que padece, mas que por meio das “palavras curativas” do Grivo, ela se liberta das suas “culpas em aberto”, uma vez que

O analista Grivo fornece as palavras que encadeiam os sentidos pelo analisado, que escuta calado. Palavra e silêncio encontram-se deslocados de seus lugares habituais. De todo modo, se na viagem é a natureza que se faz ouvir pela escuta poética de Grivo, na chegada Grivo se torna porta-voz do inconsciente que será ouvido e reintegrado pelo fazendeiro. (ROSENBAUM, 2011, p. 149)

O último momento da interpretação de Rosenbaum se volta à *cena originária*, isto é, a cena proibida, que por não termos acesso, é recriada por meio da imaginação, com base nas inúmeras interpretações dos vaqueiros.

O que se passa na relação de transferência analítica entre Grivo e o padrão é irreproduzível. A cena do quarto funcionaria, na economia natural do texto, como a cena proibida que nos posiciona subjetivamente em relação ao desejo dos pais. Sempre estaremos, em relação a ele, do lado de fora. Por isso, o foco recai nos vaqueiros que margeiam os protagonistas, cingindo um segredo indevassável. (ROSENBAUM, 2011, p. 151)

Lélia Parreira Duarte e Yudith Rosenbaum, com base nos seus respectivos subsídios teóricos, interpretam o tema do silêncio e da espera em “Cara-de-Bronze”. Para ambas há um acordo em desviar e esconder, deixando os temas do amor e da viagem no campo da sugestão, isso se ocorre devido à poesia se relacionar mais com a linguagem do inconsciente, alimentada pela fantasia e pela imaginação.

“Cara-de-Bronze” foi arquitetado para não apresentar uma única solução interpretativa, até porque a poesia se expressa *per se*, alcançando a todo o momento virtuais sentidos, pois isso ela também está no interdito, que ganha contornos por meio dos expectadores que a interpretam com seus interesses, horizontes e paixões.

5. CONCLUSÃO

A experimental *poiesis* da linguagem de João Guimarães Rosa ganha em “Cara-de-Bronze” seu contorno mais definido, não em um sentido fechado, pois a obra propõe o contrário, já que questiona os limites estruturais e estéticos que a arte pode alcançar, cujos sentidos ultrapassam seu contexto inicial de criação ao se comunicar com expectadores de outras épocas.

A assertiva acima não se circunscreve à recepção de “Cara-de-Bronze” enquanto obra, mas também à criação ficcional do personagem Grivo, que no enredo da própria narrativa apresenta elementos que tornam a interpretação com base nas três funções da experiência estética possível.

Nesta dissertação foi proposto que “Cara-de-Bronze” salienta a importância da criação artística do Grivo, que apesar de ser fruto da experiência do personagem, ganha sentidos diferentes para o fazendeiro, assim como para os vaqueiros. Dessa forma, a obra do Grivo ganhou importância na narrativa devido ao incômodo que instaurou nos personagens, os levando a participar de sua lúdica e social função.

Sendo assim, a pesquisa teve por objetivo responder a seguinte pergunta de investigação: *como ocorre e qual é a importância da função comunicativa da experiência estética para os personagens de “Cara-de-Bronze”?*

Por meio de um *corpus* bibliográfico selecionado foi possível responder a pergunta de investigação instrumentalizada tanto o objetivo geral da pesquisa: interpretar a experiência estética em “Cara-de-Bronze”, como nos objetivos específicos: definir como ocorrem, segundo Hans Robert Jauss, as três funções da experiência estética; interpretar “Cara-de-Bronze” com base no referencial teórico; e interpretar um *corpus* crítico da obra com base na proposta hermenêutica da dissertação. Perpassando, dessa forma, os três momentos de leitura que o método hermenêutico se fundamenta.

Para operacionalizar a interpretação de “Cara-de-Bronze” a pesquisa foi dividida em três seções. A **primeira seção**, “*Como burro no arenoso: teoria e método*”, apresentou os fundamentos e os princípios teóricos e metodológicos que subsidiaram o processo hermenêutico da obra.

A subseção inicial, “*Historização das três funções da experiência estética*”, apresentou o roteiro histórico pelo qual Jauss se subsidiou. No percurso diacrônico que ele delineou foram constatadas as contribuições de inúmeros teóricos para os conceitos por ele reformulados: a catarse e a teoria do poder de fala notou que o discurso tem o poder de afetar

o expectador; a *concupiscentia oculorum* e a doutrina dos afetos da retórica mostrou que a arte se concretiza no afeto do expectador; a análise fenomenológica evidenciou que no distanciamento entre o eu e o objeto, ele é recriado por meio do imaginário, dialeticamente o prazer de si no prazer do outro; a psicanálise fundamentou teoricamente a conexão entre obra e expectador, na qual o leitor adentra um mundo de fantasia capaz de libertá-lo de seus recalques.

Após tudo isso, Jauss atualizou as três funções da experiência estética: a *poiesis* é a recriação, ou criação, do mundo por meio da experiência do artista; a *aisthesis* é a percepção sensível da obra de arte, que tem como poder renovar a visão do expectador; na *katharsis* o expectador modifica suas convicções e liberta sua psique. Elas não são hierarquizadas, pois se conectam e funcionam concomitantes.

Na segunda subseção, “Experiência estética como descobrimento, subversão e ambivalência”, foi exposto que a obra de arte apresenta um novo mundo, subverte e questiona a cultura, tudo isto devido sua ambivalência que ganha virtuais sentidos por meio de seus expectadores.

Já a última subseção, “O método hermenêutico e seus três horizontes de leitura”, apresentou o método aplicado nesta dissertação, no qual foi necessário perpassar as leituras de compreensão, interpretação e aplicação, para finalizar uma interpretação para “Cara-de-Bronze”.

Nomeada “*O quem das coisas*: interpretação de ‘Cara-de-Bronze’”, a **segunda** seção desta dissertação foi à interpretação da obra com base nos pressupostos teóricos da experiência estética.

A primeira subseção, “*Difícil de se letrear*: enredo e estrutura de ‘Cara-de-Bronze’”, se ocupou dos elementos e do enredo da obra, sua híbrida estrutura, além de alargar os limites do poético, ainda dialoga com a tradição teórica e estética da modernidade, problematizando as fronteiras entre os gêneros literários e de outras artes.

Na subseção, “*Essas plenipotências...*: a produção da obra do Grivo”, sobre a função produtiva (*poiesis*), a interpretação constatou que o personagem poeta empreendeu uma bem-sucedida viagem, alcançando seus dois objetivos: investigar o passado do fazendeiro e transformar em poesia todas as belezas vistas, sentidas e imaginadas.

A função receptiva foi interpretada na subseção “*Assuntos do Cara-de-Bronze*: a recepção da obra do Grivo”, na qual foi constatado que o fazendeiro é como uma obra de arte: um busto ou uma máscara, por isso os vaqueiros o interpretaram e formaram uma disforme imagem dele. Além do despertar desses personagens à misteriosa viagem do Grivo, que os

levou a questionar e interpretar o mundo que os circunscrevem, participando do lúdico jogo que a obra de arte proporciona.

Na última subseção, “*Tudo, de agora, vai mudar?: a função social da obra do Grivo*”, o personagem poeta, após o retorno da viagem, volta realizado, pois além do aprendizado estético, fica implícito que ele herdará as riquezas do Cara-de-Bronze. O fazendeiro além da prazerosa experiência com a arte, ainda se libertou das suas culpas em aberto, pois o Grivo informou que seu pai não morreu e sua ex-noiva goza de uma vida plena. Quanto aos vaqueiros, eles aprenderam a olhar o mundo com mais sensibilidade, além de que fica subentendido que eles algum proveito tiraram dessa experiência.

A **terceira** seção, intitulada “*Viagem dessa viagem: a recepção de ‘Cara-de-Bronze’*”, trespassou um itinerário por seis textos críticos da obra, interpretados com base na proposta hermenêutica da pesquisa.

A primeira subseção, “*Gral das Palavras ou A busca pela palavra poética*”, interpretou dois textos da recepção clássica de “*Cara-de-Bronze*”, de Benedito Nunes ([1967] 2009) e de Dirce Riedel (1971). No primeiro deles, além de elucidacões sobre sua estrutura polimórfica, a interpretação comparativa com base nas narrativas do ciclo arturiano potencializou a interpretação da dissertação, já que o Gral das palavras que o Grivo foi buscar restaurou o passado do fazendeiro, curando seus recalques.

O texto crítico de Dirce Riedel, cuja perspectiva se direcionou ao enunciado e a enunciação poética de “*Cara-de-Bronze*”, dialogou com a pesquisa no sentido que toda a enunciação da obra é poética. Sendo assim, o narrador e os vaqueiros também participam da dialética relação entre *poiesis* e *aisthesis* presente nela do começo ao fim, tanto no tema, como na estrutura.

Na segunda subseção, “*A poesia como resistência e recriação em ‘Cara-de-Bronze’*”, por meio dos textos críticos de Sofia Elaine Cerni Baú (1996) e Clara Rowland (2003), foi constatado que o tema da poesia se faz presente tanto como questão temática, quanto na constituição da sua estrutura da obra.

Cerni Baú investigou a busca pelo estado original da palavra na obra, sendo possível encontrá-lo por meio da criação poética do Grivo, já que a *poiesis* dele renomeou o mundo ao gerar a linguagem, é neste sentido que ela, em “*Cara-de-Bronze*”, é empregada como forma resistência.

Já a interpretação de Clara Rowland relacionou a poesia como recriação da experiência do Grivo, dialogando com a função produtiva da experiência estética, uma vez que a obra é criada com base na experiência do artista, que corpo no momento da performance

do personagem.

Na terceira subseção, “O silêncio é o tema de ‘Cara-de-Bronze’”, com base nas interpretações de Lélia Parreira Duarte (2006) e Yudith Rosenbaum (2011), foram evidenciados alguns motivos que fazem com que a narrativa não revele informações sobre as questões que surgem no decorrer de seu enredo, potencializando sua ambivalência.

O texto crítico de Lélia Parreira Duarte esclarece que a viagem do Grivo não finaliza um sentido porque a obra de arte não diz, ela é, conforme assertiva de Maurice Blanchot. Com base nela a autora concluiu que os temas da viagem e do amor se mantêm inconclusos, permanecendo no campo da sugestão e da espera, porque na poesia ocorre um acordo entre esconder e desviar, cujas lacunas são preenchidas pelos expectadores.

Com base em Freud, Yudith Rosenbaum interpretou a cena originária, o encontro entre o Grivo e o Cara-de-Bronze, na qual nem vaqueiros, nem leitores estão autorizados a ter acesso, logo ela passa a existir apenas na imaginação e na fantasia de quem nela tenta ingressar. A autora salientou também a escuta como um dos pontos mais importantes da obra, pois o Grivo ouviu a “orquestra ecológica do sertão” e teve a escuta de seus interlocutores.

As três seções que compõem a presente dissertação contemplaram os três momentos que a hermenêutica literária, dessa forma foi possível cristalizar uma interpretação para “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa, com base nas três funções da experiência estética.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 04, p. 443-471.
- AUGUSTO, Daniel Sampaio. **Um assunto de silêncios: estudo sobre o “Cara-de-bronze”**. 2006. 126 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BAÚ, Sofia Elaine Cerni. **“Cara-de-bronze”: a viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros**. 1999. 160 p. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara.
- BAÚ, Sofia Elaine Cerni. “Cara-de-Bronze”: palavra poética e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 9/10, p. 87-96, 1996.
- BIAGGI, Enio Luiz de Carvalho. **Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: uma análise intersemiótica de “Cara-de-Bronze” e “Famigerado”**. 2007. 120 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- BUNIĆ, Bárbara. **O fado — um fenômeno da música portuguesa**. 2017. 51 p. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Humanidades e Ciências Sociais da Universidade de Zagreb, Zagreb.
- CORÁ, Larissa Thomaz. **Arte-experimento: o bailado narrativo de “Cara-de-Bronze”**. 2011. 106 p. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.
- DIAS JÚNIOR, Carlos Alberto Corrêa. **A contradança poética: poesia e linguagem em “Cara-de-Bronze”**. 2007. 100 p. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Belém.
- DUARTE, Lélia Parreira. Assunto de silêncios ou poesia em “Cara-de-Bronze”. In: _____. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC; São Paulo Alameda, 2006. p. 325-334.
- JAUSS, Hans Robert. ¿Qué significa experiencia estética?. In: _____. **Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos em el campo de la experiencia estética**. Madrid: Taurus, 1983. p. 31-45.
- JAUSS, Hans Robert. Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética (*voir plus de choses qu'on n'em sait*). In: _____. **Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos em el campo de la experiencia estética**. Madrid: Taurus, 1983. p. 117-158.
- JAUSS, Hans Robert. Catarsis: la funcion comunicativa de la experiencia estética (*movere et conciliare*). In: _____. **Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos em el campo de la experiencia estética**. Madrid: Taurus, 1983. p. 159-184.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa. (org. e trad.). **A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.
- JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Trad. Marion Hirschmann. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 305-358.
- JAUSS, Hans Robert. Poiesis: el aspecto productivo de la experiencia estética (*construire et connaitre*). In: _____. **Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos em el campo de la experiencia estética**. Madrid: Taurus, 1983. p. 93-115.

- MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 209.
- MARTINS, Heitor. No Urubuquaquá, em Colônia. In: _____ **Oswald de Andrade e outros ensaios**. São Paulo: Conselho Est. de Cultura, 1973. p. 59-67.
- MARTINS, Nilce Santa'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2008. 541 p.
- MIRANDA, Mariana Lage. **Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss**. 2007. 136 p. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 283-290.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III: Planificação e montagem**. Covilhã: LabCom, 2010. 181 p.
- NUNES, Benedito. A ontologia fundamental como hermenêutica. In: _____. **Hermenêutica e poesia**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 57-72.
- NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. 34, 2009. p.173-187.
- OTA, Arlete Lumi. **O simbolismo de Eros e Tântatos em “Cara-de-Bronze”**. 1997. 102 p. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- PINHEIRO, Marcos Sorrilha; MACIEL, Fred. **BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX**. In: **Revista Outros Tempos — Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana**. v. 8, n. 12, p. 221-238, dez. 2011.
- RIEDEL, Dirce Cortes. A busca da palavra poética. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 65, n. 2, p. 21-9, mar. 1971.
- ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 71-127.
- ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 05-103.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 210 p.
- ROSA, João Guimarães. Nós, os temulentos. In: **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 101-104.
- ROSENBAUN, Yudith. A cena proibida em “Cara-de-Bronze”. In: NEVES, José; NOGUEIRA, Nícea. (org.). **ROSA, João Guimarães**. Juiz de Fora: UFJF/MAM, 2012, p. 143-153.
- ROWLAND, Clara. A cor do bronze: narração, recriação e poesia em “Cara-de-Bronze”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003. p. 117-122.
- SALLES, Rodrigo de Oliveira. **Hibridismo formal na formação poética do “Cara-de-Bronze” de João Guimarães Rosa**. 2020. 98 p. Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas, Campinas.

SANTIAGO, Emmanuel. **A narração dificultosa — “Cara-de-bronze”, de João Guimarães Rosa**. 2010. 115 p. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.