

EM BUSCA DO SAGRADO O ritual da criação poética em “Cara-de-Bronze”

LARISSA THOMAZ CORÁ
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

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

1. Tipologia da cultura: o plano simbólico

Este estudo tem por objetivo verificar a tensão literatura *versus* cultura, cuja problemática é abordada com o auxílio da semiótica de Tartu, discutida por Iuri Lotman (1979), fundamental na apresentação do plano medieval subjacente em “Cara-de-Bronze” (Rosa 2001), que emerge do plano cultural semântico (simbólico) engendrado na narrativa. Partindo desta perspectiva, a análise elucidada os efeitos significativos decorrentes da carga mítico-simbólica da palavra enquanto signo proporcionador de criação.

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

Para tanto, a reflexão aqui articulada evidencia o poder e a magia da palavra como signo proporcionador de criação, uma vez que a intensidade da consciência metalinguística apresentada na obra aflora, também, do espelhamento instaurado no texto por meio da palavra e de suas implicações sígnicas. O intuito é delinear a encenação do percurso do signo-palavra capaz de recriar-se em signo-poético e, assim, fazer-se discurso metaliterário, uma vez que o texto conduz a percepção de seu leitor por um mergulho na poesia, tanto como forma primordial de concepção do mundo, quanto de apreensão do transcendente. E, ainda, verificar de que modo a palavra simbólica torna-se ‘instrumento mediador’ da recriação cultural.

Ao primar pelo modelo semântico, cujo parâmetro é a força representativa da palavra, esta reflexão perscruta a dimensão simbólica configurada no texto por meio da evidenciação tanto da palavra – seja ela ritualística, poética ou mítica –, bem como da

mitificação da busca das origens. Este trajeto se dá a partir da articulação construída em “Cara-de-Bronze” justamente do conceito desse modo de cultura, tal como discutido por Iuri Lotman, em *Semiótica de la cultura* (1979), em que o crítico discorre sobre os tipos culturais, esquematizando-os sob a perspectiva dos aspectos dominantes de cada um.

Ao partir da ideia de cultura como “[...] todo conjunto de informação não genética, como a memória, comum à humanidade ou a coletivos mais restritos nacionais ou sociais [...]” (Lotman 1979, p. 41), o teórico aponta para a existência de variados tipos de cultura que podem ser analisados como linguagens particulares e meios comunicativos, baseados no sistema semiótico da linguagem natural.

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

Há, portanto, segundo Lotman, quatro possibilidades primordiais de tipos de cultura: o semântico, o sintagmático, o asemântico e assintagmático, e o semântico-sintagmático. O primeiro, sobre o qual este trabalho se debruça mais profundamente, baseia-se na simbolização, na semantização da realidade humana. Já o segundo, lida com o pragmatismo e com a burocracia como formas de organização social, uma vez que a concepção da realidade se dá sob a perspectiva da “sensatez” e do empirismo, dentro da qual não resta lugar aos rituais e aos símbolos, vistos como ofuscamentos do real.

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

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

Como foi dito anteriormente, o presente estudo prima pelo primeiro modelo, o semântico, ou simbólico, cujo parâmetro é a força simbólica da palavra, ou melhor, no qual “[...] o mundo é imaginado como palavra, e o ato da criação como formação de um signo [...]” (Lotman 1979, pp.43-44). Tal organização aportada nos semas é mais típica da Idade Média, período que a representou quase com pureza. A signicidade das palavras nesse contexto tem, então, uma valoração muito maior do que um ato em si, devido à carga simbólica impregnada tanto na palavra falada, quanto na escrita, uma vez que proferi-las é nomear e criar uma situação, seja de honra, desonra, blasfêmia, ultraje, ofensa, etc. Percebe-se que o dano causado pela traição às relações sígnicas é mais profundo e punível que o dano causado por uma ação sem significação simbólica.

Essa carga semântica só é adquirida por um evento (ou atividade coletiva) a partir do momento em que este se transforma em um ritual, no qual cada signo tem seu lugar hierárquico próprio, ao substituir a essência real de um fenômeno pela sua essência sígnica, assumindo, assim, importância na hierarquia do conteúdo expressado, processo pelo qual a autonomia das unidades anula-se. Dessa maneira, se as partes de dado ritual não forem executadas apropriadamente, de acordo com a hierarquia do mesmo, o todo não significará, não atingirá o sentido e a simbolização, com efeitos de atualização pretendidos.

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

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

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

É possível perceber, pensando nos exemplos comentados a partir das sugestões lotmanianas, a força desempenhada pela palavra no âmbito da organização simbólica da cultura medieval: a palavra é a responsável por endossar ou indeferir quaisquer atitudes, partam elas de quem quer que seja. Tal mundo, pensado como palavra, alicerça a edificação de um outro mundo, concretizado somente pela palavra, o texto, cuja tessitura sígnica é legada, aqui, pelo poder simbólico dos signos verbais.

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

2. A busca do sagrado

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

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

Amalgamada a este plano simbólico se estabelece a estruturação tipológica do texto, calcada no componente estético da viagem-busca medieval e suas implicações significativas, tais como a própria forma narrativa novela e sua realização no âmbito do gênero literário ao qual se agrega. Para pensar nestas questões, alguns conceitos todorovianos sobre gênero fazem-se fundamentais. Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso* (1980), propõe a “divisão” dos gêneros enquanto discursos artísticos, o que lhes confere o caráter de opções possíveis por parte do sujeito desse discurso:

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

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

Tais formas podem ou não se desenvolver ‘puramente’, ou seja, podem mesclar-se ou não umas às outras, e assim constituir gêneros híbridos. Híbridismo esse que acarreta um “enriquecimento” da obra, já que acaba por problematizar fronteiras e, assim, apontar para a quase impossibilidade de purismo. Nesse sentido, uma vez que os gêneros se constituem, já em sua gênese, de uma “miscigenação” genética, segundo o teórico, “[...] um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação [...]” (Todorov 1980, p. 46).

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

Essa implosão das fronteiras tipológicas caracteriza, de certa forma, a literatura na modernidade, mas tal rompimento também é questionado ou delineado como uma espécie de autoperscrutamento, exercício metalinguístico também fortemente marcado na mesma modernidade, uma vez que [...] não há, hoje em dia, nenhum intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira, gênero derradeiro; e não há, porque a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura (Todorov 1980, p. 43).

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

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

Tal ‘estilhaçamento’ de fronteiras discursivas, ou escavação das raízes tipológicas dos

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

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

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

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

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

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava — como um boi bebendo muita água em achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua; assim como a grande Casa estava repleta de sombrios. (Rosa 2001, pp.136-137).

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

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

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

Já em termos temáticos, retoma o viés da origem familiar, mediada pela questão edipiana suscitada pelo personagem central Cara-de-Bronze. Essa raiz temática assemelha-se também à questão divina apresentada nas novelas medievais, que não deixam de ser edipianas sob certo aspecto, pois nelas há uma representação dos ‘filhos’, a humanidade, em busca do ‘pai’, Deus. Justamente por tal caráter prototípico dessa diegese, ela é geralmente desenvolvida em torno de objetos tidos como sagrados, divinizados pelo contato com o filho de Deus mais próximo aos homens, o Cristo.

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

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

Ao desvelar suas raízes tipológicas, o texto questiona sua própria inscrição em um tipo de forma narrativa – a novela – e a assunção, por parte de tal forma, de uma constituição poética. Tal diálogo genético instaura um enigma que, por meio da viagem de um ‘vaqueiro trovador’ ao passado de seu patrão, é poeticamente desvendado. Revelação esta dada ao longo da ‘encenação textual’, cuja estruturação remete a e aproxima ambas as manifestações literárias – novela e poesia –, uma vez que, tanto em relação ao ponto de vista formal, quanto em relação ao temático, o narrador traz não só as novelas de cavalaria, mas também as cantigas medievais para dentro de “Cara-de-Bronze” como possibilidade de percorrer o ‘contexto’ de sua construção enquanto ‘forma poética’ da prosa.

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

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

Tal transubstanciação da novela de cavalaria em novela moderna experimental

engendra-se por meio da estrutura de busca do sagrado: ao se construir simbolicamente no discurso, gera um plano metaficcional, cuja urdidura revela a “estória” da “estória”, ou seja, o percurso genealógico da própria ficção, da própria linguagem literária, uma vez que esta linguagem também se edifica na busca do transcendente. Tal estranhamento é gerado pelo efeito poético, artifício capaz de promover a dessacralização e a ressacralização, a destruição e a recriação, a desreferencialização e a re-referencialização, a dessemantização e a ressemantização dos signos. Ou seja, o discurso texto-cultural renasce de si próprio, ampliando-se e reinventando-se.

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

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

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

[...] A finalidade da mensagem narrativa de Guimarães Rosa é a produção de um texto, que conte uma história, mesmo que essa história perpassse por vários outros textos. Guimarães Rosa trabalha a sua ficção do ponto de vista da intertextualidade [...] A intertextualidade em *Cara-de-Bronze* [...] é uma metáfora discursiva sobre a fatalidade da vida; para o narrador, uma narrativa em que trabalha o arquétipo mítico de Édipo através da personagem Segisberto Jéia, o *Cara-de-Bronze*, que atirou em seu pai e fugiu, vindo morar no Urubuquaquá. [...] (Marchezan 1998, p.1).

No primeiro, o temático, o personagem *Cara-de-Bronze* figura como homem de origem obscura, sem família ascendente ou descendente, que renega tal origem como forma de autodefesa, ao retirar um de seus sobrenomes, Filho. Essa postura é questionada por seus empregados, os quais depreendem dela o motivo de sua solidão prolongada e da ordem de viagem ao Grivo, já que supõem que este último tenha saído em busca da ascendência, da história de seu patrão, já que “[...] Guimarães Rosa transcende, na sua ficção, a definição puramente física do homem que Édipo deu à Esfinge na prova de decifração da narrativa mítica [...]”, pois “[...] através das andanças de Grivo, busca uma definição para o homem que anda a procura da poesia [...]” (Marchezan 1998, p.3):

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

O Vaqueiro Fidelis: Também estou lembrando.

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

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

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

O Vaqueiro Cícica: Tão idosa idade assim não.

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

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

O Vaqueiro Tadeu: Sozinho? Até tudo.

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

O Vaqueiro Tadeu: A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho neste mundo...

É ele, e Deus – (Rosa 2001, pp. 114-115).

Esta tensão entre o passado e o presente, caracterizada por sua negação do nome Filho, e sua procura, supostamente paradoxal, pelo pai, é cifrada também pelo contraste entre este nome renegado e o outro, assumido até como primeiro nome, Velho, já que Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho. Todos o chamam assim, de Velho, o que simboliza o passado, a origem, o que ficou para trás, o que ele aparenta renegar, mas justamente procura, e, ao mesmo tempo, ele não assina o Filho, símbolo do presente, da transformação, do que é realmente imprescindível a ele.

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

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

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

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

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

Mainarte: A vida?

Tadeu: Tudo contraverte...

GRIVO: ...Ele, o Velho, disse, acendido: - ‘Eu queria alguém que me abençoasse...’ – ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho. (Rosa 2001, p. 173).

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

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

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

esbarrar de relatar...

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

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

O vaqueiro Adino: E o Grivo?

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

[...]

O cozinheiro-de-boiada Massacongo: E eu... Eu sube...Ah, mas isso é assunto dos silêncios. (Rosa 2001, p. 116).

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

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

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

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

Moimeichêgo: Ia campear mais solidão?

O vaqueiro Sacramento: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... (Rosa, 2001, p. 118-119)

[...] Um vaqueiro tinha chegado, de torna viagem. De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o alto Sertão – os bois nesses vastos. [...] O vaqueiro chamado Grivo. Agora, ele estava almoçando no quarto, com o patrão, maneira de relatar seus acontecidos [...]. (Rosa 2001, p. 136).

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

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

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

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá indicações? Haja, talvez. (Rosa, 2001, p. 149)

Por quanto tivesse de chegar, e dar conta do mandado do Velho Cara-de-Bronze, ele – o Grivo – receasse? Nada; no meio dos estranhos, nada não receava. Os urubús foram sobre os montes. Ele virou o mundo da viagem. (Rosa 2001, p. 165).

O vaqueiro Tadeu: Queria era que se achasse para ele o *quem das coisas!* (Rosa 2001, p. 141).

Sempre sozinho, vai o Grivo. O que ele quer é ir, chegar, ficar um tempo; e voltar. Enquanto o Velho senesce. O Velho espera. Ele ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras. (Rosa 2001, pp. 152-53).

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

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

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

Apresenta-se, então, “Cara-de-Bronze” como narrativa experimental que, por meio de enigmas textuais, sobreposições de planos, de temas e de gêneros, aponta para a sua composição enquanto tal, ao delinear seu percurso desde as origens, até as confluências, que desembocam em si mesma: amálgama poético capaz de suscitar significações.

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

Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final. (Rosa 2001, p. 163).

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi.” Aí, ele quis: - ‘Como é rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?’ E eu disse: - ‘É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...’ (Pausa). (Rosa 2001, p. 173).

3. O ritual da criação poética

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

no plano referencial, a presença das cantigas populares é sugerida como uma das bases formadoras da obra, no plano ficcional.

Percebe-se, a partir de tais relações, que se dá no texto em questão a manifestação de um gênero literário, o épico (narrativo), que a partir de um ‘rastreamento’ dos passos de outro gênero, o lírico, instaura questionamentos a respeito de sua própria configuração enquanto tal. E, ainda, que a própria composição textual ruma em direção ao desvelamento da essência de tais linguagens enquanto (re)construções singulares do mundo.

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

‘- Boca-de-forno?!
- Forno...
- O mestre mandar?!
- Faz!
- E fizer?!
- Todo!’

(O jogo.)

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

(*Cantiga. Alvíssaras de alforria.*) (Rosa 2001, p. 107).

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

[...] A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou assistiam por ali, animados esturdidamente. [...] Devagar discutiam. Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder. Da varanda, alguém tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando. Experimentava:

*Buriti — minha palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou um viajor...*

E achava o fácil:

*Buriti, minha palmeira,
é de todo viajor...
Dono dela é o céu sereno,
dono de mim é o meu amor...* (Rosa 2001, pp. 108-109).

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

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

CANTADOR:

*Buriti — boiada verde,
Por vereda, veredão —
Vem o vento, diz: — Tu, fica!
— Sobe mais... — te diz o chão...* (Rosa 2001, p. 128).

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

A VOZ DO VIOLEIRO:

*Buriti, buritizeiro,
com palma de tanta mão:
uma moça do Remeiro
contratou meu coração...* (Rosa 2001, p. 141).

— Mas foi buscar alguma coisa. Que é, então, que ele foi trazer?

CANTO:

*Meu boi chitado cabano
casco duro dos Gerais,
vai caçar água tão longe
em verdes buritizais...* (Rosa 2001, p. 147).

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

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

O vaqueiro Cicica: Estúrdio assim de especular... Que mal pergunte: o senhor, por acaso está procurando por achar alguém, algum certo homem?
Moimeichêgo: Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo.
E o Vento? (O poder que ele lôa, a palavra que ele executa.)
— Dá danal, nesses Gerais. Versável... Aragem alta. Rajadas de ventanias. (Rosa 2001, p. 156).

[...] Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem... (Rosa 2001, p. 170).

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

[...] __ O Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens. (Rosa, 2001, p. 111).

LinhoTi: Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose. (Rosa, 2001, p.112).

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

Ser um ‘homem de palavra’ é questão de honra: é por meio dela que, na Idade Média, dava-se tudo o que enobrecia ou desonrava, o que salvava ou condenava, o que purificava ou contaminava; tudo o que aceitava ou julgava e, ainda, o que criava ou destruía. Assim também o é no Sertão dos Gerais, onde ela valida ou desvalida, afirma ou desmente, onde também é responsável pelo atingível e inatingível, pelas suposições e averiguações, pelo transmissível, pelo perpetuável e, sobretudo, por criação e recriação:

O cozinheiro-de-boiada Massacongo: Do justo o certo, do certo o crido, do crido o havido: [...] E assim que: o Peralta contou à Ias-Flôres, Ias-Flôres contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que sei...Vou indo! (Rosa 2001, p. 117).

— ‘Uma hora ele há de acabar de terminar. Quando ele vier, conta tudô— a gente vai l’ê tirar palavras...’ — falavam, do Grivo. (Rosa 2001, p. 137).

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

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

A palavra e sua potencialidade poética permeiam toda a obra: pulsam como motivo deflagrador tanto da criação do universo, do homem e da própria linguagem humana, bem como da linguagem estética e do próprio texto em si, já que este nada mais é que fruto de toda essa experimentação: “Cara-de-Bronze começou, mas vagaroso, feito cobra pega seu

ser do sol. Assim foi-se notando. Como que, vez em quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra. [...]” (Rosa 2001, p. 139).

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

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

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

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.

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

Cicica: Dislas! Remondiolas... (Rosa 2001, p. 173).

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

Assim, o homem estabelece e cumpre o ritual de essencialização existencial por meio da palavra-ritual que permite tal religamento ao momento da criação, ao verbo divino, o que evidencia a sua feitura por intermédio da palavra, cuja atualização se dá pela palavra religiosa, recriando-a e ao homem também. O que acaba por promover perpetuação:

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

O vaqueiro Abel: Voltou p’ra dentro.

O vaqueiro Adino: Parece que tem de rebater as estórias contadas. Parece que tem de jantar no quarto, com o Velho... (Rosa 2001, p. 166).

O vaqueiro Mainarte: Você foi, foi aonde até na terra dele, natal? (Rosa 2001, p. 170).

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

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

GRIVO: (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou:— ‘Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?’ [...]— ‘Como é a rede de moça— que moça a noiva recebe, quando se casa?’ E eu disse: ‘É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...’ (*Pausa.*) (Rosa 2001, pp. 172-173).

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

Hu-hu-huu... – à testa, o guia recomeça a dar ao berrante” (Rosa 2001, p. 128).

4. A atualização mítica

“Cara-de-Bronze”, portanto, ao trabalhar com a palavra como fulcro tanto da criação do homem, quanto de sua própria elaboração enquanto discurso estético, fruto da criação deste mesmo homem, edifica-se como uma alegoria da forma narrativa em que se inscreve. Tal alegorização torna-se possível pela estruturação de uma linguagem experimental, que busca de modo enigmático-poético suas “origens sagradas”, a fim de atualizar-se enquanto ritual literário.

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

Desse modo, a própria obra simula-se como parte equivalente ao todo – discurso poético equivalente à poesia –, já que atua como ritual de essencialização de seu próprio tecido ficcional, cuja ‘função de atualização’ é cumprida ao ser executado com primazia, ao ‘falar’ poeticamente de poesia. Portanto, a essência signica da parte “Cara-de-Bronze” simboliza e recria a significação do todo, o *Corpo de baile*, o discurso literário, através da ‘experimentação ritualística’ da linguagem poética. Ou seja, “Cara-de-Bronze” é um signo do signo, signo poético, parte da própria poesia, signo-todo: “– Isso é porque era signo de ser ...” (Rosa 2001, p. 139).

Referências bibliográficas

- Lotman I. 1979, *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid.
- Marchezan L. G. 1998, *O mito de Édipo em Cara-de-Bronze, de Guimarães Rosa*, in *Intertextualidades em Guimarães Rosa*, ABRALIC, Florianópolis.
- Nunes B. 1969, *O dorso do tigre*, Perspectiva, São Paulo.
- Rosa J. G. 2001 (ed), *No Urubuquaquá, no Pinhém*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Todorov T. 1965, *Structuralisme et poetique*; trad. de Paes J. P. 1968, *Estruturalismo e poética*, Cultrix, São Paulo.
- Todorov T. 1971, *Poetique de la prose*; trad. de Santa Cruz M. 1971, *Poética da prosa*, Martins Fontes, São Paulo.
- Todorov T. 1978, *Les genres de discours*; trad. de Angotti Kossovitch E. 1980, *Os gêneros do discurso*, Martins Fontes, São Paulo.