

ÉLIDE VALARINI OLIVER

O “Quem-das coisas” e as coisas: a busca da poesia nos fiapos da estória

Os elementos construtivos que dão complexidade à estória “Cara-De-Bronze” estão interligados de forma fundamental a processos poéticos cujo efeito maior, no caso específico desse conto, é o de suspender a crença na realidade concreta e visível do assim chamado mundo palpável, “real” quando o texto parece, exatamente, afirmá-la. A cada descrição aparentemente realista do mundo do Urubuquaquá corresponde uma suspensão dessa mesma realidade, confirmando-a como aparente. Uma dessas suspensões é indicada pelo mistério que circunda o fulcro, o centro dessa estória, esse ser chamado “Cara-De-Bronze”, o dono da fazenda que “lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens” (Rosa, 1994, p. 672).

ÉLIDE VALARINI OLIVER é professora do Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia – Santa Bárbara (EUA).

A estória se desenvolve como uma peça de teatro. Na varanda da fazenda o contratado violeiro que canta sem parar. Na lida da fazenda, os vaqueiros conversam e é por meio deles que se desenrola a estória. É somente através da conversa dos vaqueiros que podemos obter as informações que, como leitores, queremos. Entretanto, a conversa é vaga, fragmentada, desarticulada. O que sabem, os vaqueiros? O que sabem não é suficiente para preencher as indagações do leitor. Se essa é a trilha para fazer avançar o leitor que através da curiosidade de saber sempre mais, de “resolver o mistério” da estória, quer chegar ao final dela, essa é também a trilha para a frustração desse projeto de resolução. No final da estória, o que sabem os leitores?

Numa breve comparação, contos como “Os Assassínios da Rua Morgue” ou “O Besouro de Ouro” de Edgar Allan Poe, oferecem uma resolução final e completa ao leitor. No fim, tudo se explica, as peças do quebra-cabeça são colocadas, todas, em seus devidos lugares, o assassinio é explicado nos mínimos detalhes que pareciam, a princípio, inexplicáveis, o código do capitão Kidd é decifrado e o tesouro achado. Mas num conto como “Cara-de-Bronze” nada se explica. Como em *Esperando Godot*, de Beckett, os vaqueiros, assim como Wladimir e Estragon, apenas levantam hipóteses, em variados estágios

de “conhecimento”, sobre Godot ou sobre o Cara-de-Bronze. Hipóteses sem confirmação, sem continuidade. Sabe-se, ao ver a peça ou ler o conto, que as personagens estão aquém da explicação, aquém do conhecimento. Disso se sabe, como essas próprias personagens também parecem saber. Sabem que não conhecem, que não penetram além de um certo ponto.

Saber e conhecer, como procuro explicar aos meus estudantes americanos, que para as duas atividades só têm um verbo, envolve, fundamentalmente, o lidar com o problema da consciência, o “*Cogito, ergo sum*”. Saber é ter consciência, mesmo que seja a consciência de (e do) que não se sabe. Conhecer é penetrar, discernir, divisar, criar experiência. Como coloca o cozinheiro-de-boiada Massacongô: “Do justo e certo, do certo o crido, do crido o havido” (Rosa, 1994, p. 675). A certeza do fato, o havido. O conhecimento apreende o fato e o inscreve na certeza da consciência. Mas e quando não há fato? Ou, só com o que se sabe, não se consegue perceber o fato? Então, estamos como os vaqueiros da estória, sabendo que não sabemos. Formulando hipóteses, criando fábulas.

Das hipóteses, a mais séria, aquela que envolve o senhor da fazenda, o dono, aquele que os emprega, aquele para o qual trabalham, o Cara-de-Bronze. Dos fiapos de conversa surge uma fábula, que é como toda fábula come-

ça. Ele é o “velho” (Rosa, 1994, p. 673). Sobre o nome Cara-de-Bronze, como diz o vaqueiro Iinhô Ti, “Isto são alcunhas” (Rosa, 1994, p. 673), mas “velho”, insiste o vaqueiro Cicica, “não é alcunhas, é nome-de-lei” (Rosa, 1994, p. 673). Segue-se uma discussão quanto ao verdadeiro nome do homem: Sigisbé, Sejisbel Saturnim, Xezisbé Saturnim, “Mas ‘Velho’, também. ‘Velho’ não é graça – é sobrenomes” (Rosa, 1994, p. 673). Pode ser ainda “Jizisbéu, só...” (Rosa, 1994, p. 673), ou ainda Zigisbéu Saturnim. Os vaqueiros discordam em variantes, como se dissessem Zeus, Deus, Dios, Zeus Piter, Júpiter. Entretanto, há uma recorrência, um ponto nodal nessa circularidade, nesse circular em torno do vazio: a insistência em Saturnim e em Velho.

O mais velho dos deuses – Saturno, um deus associado à agricultura – acabou sendo associado ao tempo visto que a palavra em grego para tempo, *chronos*, é semelhante ao nome de Saturno: Kronos. “Patrono da agricultura, ele geralmente carregava uma foice. Como o mais velho membro do panteão greco-romano, ele era profissionalmente velho” (Panofsky, 1939, p. 73). Como Panofsky também observa, os neoplatônicos interpretavam Kronos, o pai dos deuses e homens como o Νουσ, a Mente Cósmica, cujo filho, Zeus ou Júpiter, equivalia à sua “emanação”, a Alma Cósmica, ou ψυχη, e facilmente “faziam uma fusão desse conceito com o de Chronos, o ‘pai de todas as coisas’ o ‘velho sábio’ como era chamado” (Panofsky, 1939, p. 74).

A relação dessa fusão com a genealogia do Cara-de-Bronze é evidente. Quando o vaqueiro Tadeu, tratado por “Pai Tadeu” (Rosa, 1994, p. 673), é chamado a confirmar “o nome do Velho, por inteiro, registral” (Rosa, 1994, p. 673), diz: “A pois que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho... agora o ‘Filho’, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca. A modo que não quer, que desgosta...” (Rosa, 1994, p. 674). Assim vem nomeado o “velho”, que é pai e filho ao mesmo tempo, embora não possa ser nem um nem outro: “Não quis filhos. Não quer pai... Tão idosa idade assim, não... Cara-de-Bronze, uê. Lá ele pode lá pode

ter sido filho de alguém?” (Rosa, 1994, p. 674). O “velho” é também Jéia, Geia, Gaia, a terra, pai e filho, nessa união entre Mente Cósmica e Alma Cósmica, e Segisberto, o guerreiro.

A missão de redenção do filho pelo pai, na mitologia cristã, corresponde, nessa estória, a um fiapo de fato: sabe-se que o vaqueiro Grivo voltou de uma missão especial encomendada pelo “velho”, mas não se sabe ao certo sua busca: “O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores... Acho que tão cedo ele não vai esbarrar de relatar... Que que contou? Diz donde veio, aonde é que foi?... Só disse, disse...” (Rosa, 1994, p. 674). E diz apenas ao “velho”, ao que os outros só ouvem falar, escutam fiapos, desconhecem: “Ah, mas isso é assunto dos silêncios” (Rosa, 1994, p. 675). Enquanto isso, o violeiro na varanda teima em acertar a rima. Pago para tocar, pago para cantar, “o homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de idéia: para estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer” (Rosa, 1994, p. 673).

A vontade do “velho” é sempre soberana e obedecida. Foram buscar o violeiro que canta sem parar, o gado é marcado durante uma chuva forte, missão difícil, porque “seu fazendeiro quis vender, por isso meus chefes querem comprar. Tempo é tempo” (Rosa, 1994, p. 672). “Patrão risca, a gente corta e cose”* (Rosa, 1994, p. 672). O vaqueiro Grivo foi mandado em missão pelo mundo. Tais acontecimentos só têm uma realidade aparente de acontecimentos. São, na verdade, um produto de uma volição, de uma vontade de querer que produz ação no mundo. E os do mundo acorrem a explicar, a levantar hipóteses, a tentar entender, penetrar, compreender. Nesse sentido, os relatos bíblicos nos quais a vontade do deus dos hebreus se manifesta têm a mesma qualidade narrativa: a mitológica explicação que corre atrás do evento inexplicável. O mundo se move por causa da volição, da vontade de poder do ser. Tanto nos relatos bíblicos como na estória, esse ser é inalcançável em seu desígnios, impenetrável a sua vontade.

* Nota-se aqui também uma variação do tema das três Parcas.

Em sua descrição física, o Cara-de-Bronze é “um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê!” (Rosa, 1994, p. 679). Os vaqueiros se perguntam entre si quem já viu bronze. Não sabem ao certo o que é, qual a cor. Não sabem ao certo se o apelido é acurado ou não. Vico, em sua famosa teoria dos *Corsi e Ricorsi*, revive o mito da antiguidade greco-romana da relação entre os metais e as idades da cultura humana. A Saturno, o “velho”, corresponde não o bronze mas o ouro, a idade do ouro, quando os homens tinham uma vida agrícola e pacífica. As idades que se seguem são de prata, bronze e ferro. O período correspondente ao bronze é o período heróico, em que os homens já não são tratados como os filhos dos deuses, tutelados na teocracia, mas adquirem consciência de sua sociedade humana, heróica e criam-se numa democracia, fazem suas próprias leis (Vico, 1988, passim). Mas a correspondência aqui, de leve, toca no tema da adaptação do mistério ao mundo humano, o mundo dos vaqueiros que assistem a tudo, encenam tudo, mas que pouco sabem. Como o leitor que também pouco sabe, o bronze pode evocar o valor permanentemente gravado da estatuária dos heróis da Antiguidade e da Renascença; o ressoar de um sino: “o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; – depois aquilo deu um silenciozím, dele, dele... e o que é que o senhor ouviu?” (Rosa, 1994, p. 680).

Na descrição do Cara-de-Bronze, a velhice de Saturno, seu comando hermético e astrológico das limitações, das estruturas fixas, dos ossos: “O alto da cara com ossos ossos... ele todo é em ossamenta de zebu... A testa é rugas só... o branco do olho amarelado... os olhos são pretos... os olhos tristes... um nariz apuado, aquela ponta” (Rosa, 1994, p. 680). Aqui a descrição segue a iconografia oculta e hermética de Saturno, sua cor, o amarelo, seus olhos de melancolia, da qual é o deus-patrono: “o que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta” (Rosa, 1994, p. 682). As temíveis emanções de Saturno nos manuais de magia natural da Renascença deviam ser

neutralizadas com as emanções venusianas e jupiterianas. Botticelli, em sua *Alegoriada Primavera*, oferece uma versão complexa dessa iconografia neoplatônica. O quadro, que faz parte de uma série que inclui *O Nascimento de Vênus e Minerva e o Centauro* (McCorquodale, 1994, pp. 118-9), pode ser tido, como sugere Frances Yates, como um talismã para evitar as más emanções de Saturno e trazer as boas vibrações de Vênus em termos de beleza e graça (Yates, 1964, passim). A presença de Mercúrio no quadro leva a considerações de beleza da palavra, expressões literárias, poesia.

Da curiosidade do Cara-de-Bronze, que “está sempre em atormentados” (Rosa, 1994, p. 681), ao seu silêncio, que “pensa sem falar, dias muito inteiros” (Rosa, 1994, p. 681), há um deus que morre, que “não gosta de nada... mas gosta de tudo... um homem que só sabe mandar... mas a gente não sabe quando foi que ele mandou” (Rosa, 1994, p. 682). Na narrativa posterior do Grivo, o que o leitor aprende, com surpresa, assim como os vaqueiros que o escutam, é apreender o deus que morre como um deus limitado, um deus mandador de tarefas, mas que, como nós, só pode saber de seu intento, não de seu significado, um deus apenas de volição: “Como é rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa? E eu disse: É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto” (Rosa, 1994, p. 712). José Proeza, um dos vaqueiros, se decepçiona com tal busca: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” (Rosa, 1994, p. 712). Mas, da mesma forma que esse deus precisa de um deus, “Eu queria alguém que me abençoasse” (Rosa, 1994, p. 712), o antídoto de sua melancolia permanece vedado, invertido: “Aí, Zé, opa! [A poesia]” (Rosa, 1994, p. 712). O “Quem-das coisas”, a poesia, está nas coisas ou fora delas? Está no olho do Grivo que tudo viu ou no relato, no catálogo que conta ao “velho”? Estaria em ambas ou nenhuma, depende do olho de quem vê e da mão que a escreve, conclui, sem muita confiança, o leitor desse conto.

“Cara-de-Bronze” pode ser lida como uma parábola, algo que “proclama uma verdade, como um arauto, e ao mesmo tem-

po esconde a verdade como um oráculo” (Kermode, 1979, p. 47). Nesse sentido, a estória aceita tanto leitores preferenciais (*insiders*) quanto curiosos (*outsiders*). Não há um campo privilegiado, um encontro hermenêutico com o texto em que o Ser é revelado, como quando Heidegger afirma que é pelo fato de que se está do lado de fora que se pode ter uma revelação da verdade ou do sentido da verdade, pois quem está dentro é um prisioneiro da Caverna de Platão (Heidegger, 1960, pp. 15-87). A estória que se desenrola na nossa frente, o drama encenado, a parábola, investe tanto no privilégio da interpretação quanto na absorção parcializada de uma verdade que está além ou acima daquilo que a linguagem pode transmitir e, nesse sentido, somos todos *outsiders*. O vaqueiro que funde, em seu nome, a consciência de si numa

Babel de línguas, o Moimeichego (moi, me, Ich, ego), não tem, ele mesmo, acesso à consciência de si, não mais que os outros nessa estória: “Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo” (Rosa, 1994, p. 679).

A própria estória se transforma numa “rede que não tem fios” (Rosa, 1994, p. 712), e ficamos, como o vaqueiro Muçapira, na última fala do conto, a “[escutar] a sede do gado” (Rosa, 1994, p. 713), tentando desenvolver essa propriedade intuitiva, onde o saber e o conhecer se fundem e é possível escutar o que não é escutável, não como delírio pessoal ou sobrecarga interpretativa (o que é tão comum, infelizmente, em tantas “interpretações” literárias), mas como possibilidade de apreensão do real. Esse “real” que partilha do mesmo mistério e que tem a mesma origem da poesia.

BIBLIOGRAFIA

- BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris, Minit, 1967.
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language and Thought*. New York, Harper & Row, 1960.
- KERMODE, Frank. *The Genesis of Secrecy – On the Interpretation of Narrative*. Cambridge Mass, Harvard University Press, 1979.
- MCCORQUADALE, Charles. *The Renaissance. European Painting 1400-1600*. London, Studio Editions, 1994
- PANOFSKY, Erwin. *Iconology*. New York, Oxford University Press, 1939.
- POE, Edgar Allan. *The Viking Portable Poe*. New York, The Viking Press, 1974.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, vol I.
- VICO, Giambattista. *La Scienza Nuova*. Milano, Rizzoli, 1988.
- YATES, Frances. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London and Chicago, University of Chicago Press, 1964.
-