



Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (ROSA, 2002, p. 99).

A tarefa da escrita como busca de uma linguagem original, como jogo em que a mimesis opera no sentido de resgate de algo inalcançável, foi abordada em duas obras seminais nos estudos de tradução e do impacto do alegórico sobre o estético: *A tarefa do tradutor (Die Aufgabe des Übersetzers)* e *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutschen Trauerpiels)*, respectivamente de 1921 e 1925, escritas pelo filósofo Walter Benjamin.<sup>2</sup>

A tarefa (*Aufgabe*), no sentido proposto por Benjamin, por seu caráter de oximoro, contém ao mesmo tempo a afirmação e a negação, é doação e renúncia. O abandonar, segundo a concepção do filósofo, diz respeito à função comunicacional (*Mitteilung*), é o significado intencionado (*Gemeinte*). A doação refere-se ao modo de significar (*die Art des Meinens*), está ligada ao modo de formar do original, ao invés do seu significado primitivo. Nesse sentido, a busca do tradutor, assim como concebida por Benjamin, teria o intuito de recuperar o próprio gesto que ativa o jogo da mimesis: o da ilusão e do palco dos espelhos.

Por sua vez, *Trauerspiel* também é uma palavra carregada de ambigüidade. *Trauer* é luto, e *Spiel*, jogo, espetáculo. Jogo, no sentido de remeter a um estado da natureza em que os sons participam da esfera da locução livre e primitiva da criatura. O “luto” seria o da perda desse estágio primeiro, designaria a tristeza do exílio, que afastou o homem dos sons,

---

<sup>2</sup> Suzana Kampff Lages assinala de modo percuciente o fato de Guimarães Rosa, além de ter sido leitor de inúmeros autores que mantiveram sua particular antropofagia, também ter tomado influência do pensamento de Walter Benjamin, citando um trecho de sua entrevista com Fernando Camacho: “Sim, mas na mesma hora que eu leio, tenho de fato paixão por aquilo, gosto imenso, de maneira que entra, deve ter entrado muita coisa. Mas ao mesmo tempo, pobre de mim, entra outra coisa, entra tanta coisa, ficando tudo misturado. O que entra eu junto com [...] Júlio Dantas, Fernando Camacho, *Walter Benjamin*, Goethe, Rubem Braga, Magalhães Júnior, Machado de Assis, Eça de Queirós. Nada é alto demais. Nem baixo demais. Tudo é aproveitável. [...]”. Cf. LAGES, 2002, p. 126.

amplo da linguagem adamítica, escravizada agora no mero conteúdo comunicacional e significativo.<sup>3</sup>

Este estudo pretende, portanto, uma análise do conceito de tradução na novela "Cara-de-Bronze", partindo, como pressuposto teórico principal, dos textos citados de Walter Benjamin. A tradução como ato de escrita e ato de leitura. A "tarefa" legada ao Grivo, esforço tradutório de buscar o "quem" das coisas, poderia ser vista como uma viagem através dos nomes e pelos nomes. Do Urubuquaquá, onomatopéia de um lugar mítico, sai o Grivo, para relatar do mundo perdido, sobre o qual pesa todo o "luto" do fazendeiro exilado, o Cara-de-Bronze.

## **1 – A BUSCA COMO LANCE**

### **1.1 – No Urubuquaquá: às margens do Nome**

Antes que as coisas possuíssem um nome, elas estavam ausentes. Precisou que Deus criasse Adão, através do sopro da terra. Adão, por um sopro das palavras, retirou as coisas do incognoscível que era a interpretação primeira, a linguagem do olhar. A visão nomeava as coisas através de uma escrita hieroglífica. Tudo que existia significava pelo vislumbre do recém-nascido que foi o primeiro poeta do mundo:

Então o *Senhor* Deus formou da terra todos os animais selvagens e todas as aves do céu, e os trouxe ao homem para ver como os chamaria; cada ser vivo teria o nome que o homem lhe desse. E o homem deu nomes a todos os animais domésticos, às aves do céu e a todos os animais selvagens. (GÊNESIS, 2, 19-20).

Pode se supor que Deus, como todo criador tomado pelo impulso de assinar sua obra, deveria, de próprio punho, ter inscrito em cada fragmento de seu mundo o nome que lhe convinha. Mas se se serviu de Adão, foi por

---

<sup>3</sup> Para defender sua hipótese, Benjamin se apropria de fontes religiosas, como o mito da criação do mundo, em diferentes interpretações. Seja a metáfora dos vasos quebrados da cabala judaica, seja o mito adamítico, contido na Bíblia. Ambos servem para sustentar a existência de uma linguagem primeva, paradisíaca, antes da profanação do Nome pelo nomeador. Essa desvirginização da língua é tratada por Benjamin como queda. Cf. FELINTO, 1994, pp. 44-56.

demonstrar a profunda entrega àquele ser feito à sua imagem e semelhança. Então, as palavras pediram a Adão que o mundo as imitasse.<sup>4</sup> O Paraíso, protolugar onde se deu a primeira "escritura" poética, ainda guarda a voz de Adão. Aí a POESIA ecoou por meio do nome, pois, antes de ser nomeada, antes de se dispersar nos infinitos *tópoi* da língua, ela se mantinha una no silêncio de todas as coisas, no Nome sagrado: YAHWEH. Foi preciso a fala de Adão para retirar do inominável do não-lugar o primeiro sopro, também a queda, e o risco de se buscar o mel maravilhoso da linguagem.

O Urubuquaquá, terra do "sassafrás", dos "buritis bebentes", do "ô" e do "ao", ainda é um não-lugar, é o Paraíso revisitado pelos *trópois* dispersos nesse cenário lúdico: a "alegre relva arrozã", a "buritirana espinhosa", o cavalinho alazão "Quebra-Coco". No céu, "uma poeira azul e papagaios no vôo". No cimo de um barranco, a "Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático". Nela encontra-se o moribundo Cara-de-Bronze, à sua volta os vaqueiros de "capas rodadas, de palha de buriti", o "mão de bois", e um violeiro tocando uma copla, conominado "Quantidades": "Buriti — minha palmeira?/ Já chegou o viajor.../ Não encontra o céu sereno.../ Já chegou o viajor..." (ROSA, 1976, p. 80).

Guimarães Rosa dá voz ao indizível, recria o espaço edênico que só pode existir agora através do esvaziamento dos signos. Pois essa "natureza" ainda intocada pelo Nome guarda em seu interior aquele que paira acima de sua criação, o que se apossou das terras do Urubuquaquá, o velho fazendeiro que legou ao Grivo a tarefa de nomear o lugar de sua memória, a Vereda do Sapal. Nesse percurso, jogam-se os dados para se descobrir qual foi afinal a verdadeira busca do Grivo. Os empregados do Cara-de-Bronze tentam intuir desse homem misterioso e de seu último desejo, pois ele está doente, prestes a morrer.

E entre os sussurros dos empregados, as perguntas sobre o paradeiro do Grivo, soa a melopéia do gado e dos vaqueiros, fragmentos de linguagem, onomatopéias, estilhaços de significantes, lexias dispersas que

---

<sup>4</sup> Quanto à questão do nomear adamítico, é importante salientar que a teoria de Walter Benjamin opera em sentido oposto à interpretação nominalista dada por Platão, particularmente no *Crátilo*: em verdade não é a palavra que imita a coisa, mas a coisa que imita a palavra. A visão cratilista da linguagem dá lugar à "mística atéia" de Benjamin, que sublinha o aspecto não unitário entre palavra e coisa. Cf. BENJAMIN, 1994.

procuram nas páginas criar o cenário das ruínas, redemoinho de signos aguardando o sopro do criador para saírem da pré-criação e alcançarem uma vez mais a revelação do sentido.<sup>5</sup>

Pode-se fazer, nessa novela, uma analogia entre a coerência rosiana e a coerência mallarmaica, particularmente em relação à obra *Um lance de dados*. Como o poeta francês, Rosa quer buscar o fugidio, o que está além do expressado pela desagregação dos *trópos*. A *Crise de vers* de Mallarmé, onde se procura transpor para a linguagem os elementos do pensamento, gera um impasse pela impossibilidade do próprio pensamento atingir a verdade. Segundo sua teoria, esse objeto perdido, o sentido de uma idéia primordial, nunca pode ser encontrado, mas apenas evidenciado. A colagem de signos despidos de seus significantes, adquirindo uma existência própria, apartados de um conteúdo sintático, reforça a idéia de incapacidade da linguagem traduzir uma harmonia original; antes há a distribuição rítmica caótica nas linhas do texto. Os significados tornam-se esvanescentes, perdendo o núcleo de sentido. É como se a “fala” retornasse ao ônfalo, ao centro do mundo, revelando-se apenas em forma de um oráculo, mas trazendo também a fecundidade, prestes a fertilizar as páginas em branco. Rosa abre *O Urubuquaquá* como se se preparasse a lançar os dados para o Paraíso. Os dados ainda em branco, esperando a inscrição do *logos*. São lançados a esse mar vazio em cujas margens as palavras permanecem em estado de magma, ainda é o caos que precede à nomeação, antes mesmo de Deus separar céus e terra, luz e trevas:

[...] ... Defecavam mole, na fúria; cada um, com o espancar-se de cauda, todo se breava. Jogavam trampa, lama, pedaços de baba. Sangue, que escorre até ao pé da rês — fio grosso e fios finos. Outros levantavam os queixos, já inflamados, largo inchaço, ou guardavam suas caras em véus de sangue, cortinas carnis, máscaras — coagulado ou a escorrer, sangue fresco e sangue seco — placas, que os cegavam. Encostavam-se as cabeças, se uniam mais, num amparo necessitado. *Separar bois, se separa as ondas do mar* (grifo meu). (ROSA, 1976, p. 82).

---

<sup>5</sup> Quanto à criação de uma melopéia através da desconstrução rítmica e significativa por meio de onomatopéias que tentam reproduzir os ruídos de animais e da natureza, compondo uma verdadeira travessia musical da linguagem, é fundamental a leitura do conto “O burrinho-pedrês” (ROSA, 1958, pp. 3-72).

Numa alusão ao processo de alegorese de Walter Benjamin, podemos nos apropriar também de um mito bíblico para traduzir de que maneira Rosa abre a novela "Cara-de-Bronze": como Moisés, "separa as ondas do mar". Separa-as para que o objeto perdido seja recuperado, para que a Terra Prometida possa ser alcançada. E, para dar nome a este lugar, o exilado Cara-de-Bronze precisa ser resgatado. Trancado em seu quarto, atrás do pereiro e da sucupira, ele não é mais que um mito esquecido. É então que os vaqueiros, seus empregados, começam a travessia entre as margens do mar da linguagem. É em busca desse velho fazendeiro que se lançam, do criador do Urubuquaquá. Mas é só na terceira margem que poderão encontrar seu verdadeiro Nome.

### **1.2 – Tzimtzum, Eureka e a Criação**

À medida que os vaqueiros vão tentando se lembrar do Cara-de-Bronze, verifica-se que a memória é incapaz de abarcar a integridade de sua figura. Em seu lugar, restam fragmentos do ser, intuições, meros lampejos que se entrecruzam e se chocam, na recuperação deste corpo-objeto ausente:

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

**O vaqueiro Adino:** Muito morenãõ...

**Moimeichego:** Mas, é pálido, ou é moreno?

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

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

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

**O vaqueiro Raymundo Pio:** Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás...

**Outro vaqueiro:** Palidez morena...

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

**Outro:** Ele é todo em ossamenta de zebu: a arcadura... (ROSA, 1976, p. 93).

A contradição no próprio cerne de um corpo que se recria, que através dos nomes vai dando forma ao esqueleto do texto. O Cara-de-Bronze também é "de beijos muito finos", "Gogó enorme", tem "Ruimatismos", os "dedos magros e compridões, cheios de nós de inchaço nas juntas...", a "barba escondedora". (ROSA, 1976, p. 94).

É um corpo que se dá a luz, é a formação do primeiro homem, o senhor das terras e dos vaqueiros, é aquele que antes do Grivo também guardava em si a face oculta do Nome. Seus empregados contam a estória da criação do Cara-de-Bronze, que também é a criação do próprio texto e a pré-criação do mundo.<sup>6</sup>

Mas, ao mesmo tempo em que o velho fazendeiro renasce pela criação da linguagem, ele está morrendo. É entre esses pólos de tensão que medeia o texto. Os últimos suspiros do Cara-de-Bronze são a contração de seu corpo que desfalece, mas também são o exílio de dentro para fora das palavras, é morte e renascimento.

Gershom Scholem analisa a teoria proposta por Isaac Luria, místico judeu que viveu em Safed, na Galiléia Superior, no século XVI, anos após o êxodo dos judeus da Espanha. Se no Zohar, de acordo com uma doutrina emanacionista, Deus projeta seu poder criativo de dentro para fora, a partir do *Ein-Sof*, em Luria há a concepção do *Tzimtzum*, que originalmente significa "concentração" ou "contração". De uma expansão de Deus para o exterior, parte-se da idéia de que o universo só é possível pela retirada do Criador para dentro de si mesmo. (SCHOLEM, 1995, pp. 236-242).

Uma das possíveis traduções para a mimesis do texto rosiano é poder vê-la como a arte de decifração dos mistérios da Cabala: a interpretação interpreta a si mesma, a estruturação em nível semântico é a

---

<sup>6</sup> No Zohar, livro do misticismo judaico onde estão contidos os métodos de interpretação da Bíblia, conta-se das dez *Sefirot*, que constituem a Árvore de Deus, ou árvore do poder divino. Esta árvore de Deus representa o esqueleto do universo. A raiz de cada *Sefirot*, ou ramo da árvore, é desconhecida, e está contida no *Ein-Sof*, a face oculta do Criador. As *Sefirot* crescem por toda a criação e espalham seus ramos, sendo que todas as coisas mundanas e criadas só existem porque algo das *Sefirot* vive e atua nelas. O mundo das *Sefirot* também é o mundo oculto da linguagem, o mundo dos nomes divinos. As *Sefirot* são os nomes da criação, que Deus deu a si próprio. E se todas as coisas provêm da árvore do poder divino, também o homem pode ser considerado um símile da árvore, criado à imagem de Deus. O poder das *Sefirot* também vive e atua no homem. Segue-se daí que os membros do corpo humano são símiles dos ramos da Árvore de Deus. Esta figura simbólica, manifestada em sua existência espiritual, é *Adam Kadmon*, o homem primordial. Cf. SCHOLEM, 1995, pp. 236-242.

mesma em nível semiótico. A tentativa de buscar a imagem do criador e de sua criação é a representação mimética da própria mímesis, como a caixa dentro de outra caixa, como o jogo das Matriochkas, as bonecas russas. Que Nome é esse que os vaqueiros procuram para o Cara-de-Bronze? Qual a palavra primeira, que antes mesmo de ser pronunciada, de ser soprada pelo *eros-tanatos* do *Tzimtzum*, já continha em si todas as coisas, o inarticulado, pré-infância da realidade?:

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 o mundo cria e obedecia, por causa que as rezas e relíquias de repente estavam sendo milagrosas (grifo meu). (ROSA, 1976, p. 127).

**Poëzia** – o próprio fazer literário, a irrupção da loucura, o jogo dos anagramas que revelam uma das múltiplas chaves da narrativa, como uma escrita feita de palimpsestos, que, à medida que vão sendo desvelados, se aproximam desse significado último: a ausência de todo significado.<sup>7</sup>

O jogo do texto procura o jogo dessa interpretação. É através dos comentários sobre os comentários, como num processo de escrita cabalizada, que narrativas interpretam outras narrativas. Nessa interminável reconstrução, nessa viagem sobre o texto, em que paradoxos se agregam a outros paradoxos, é que se expõe a “matéria vertente” de Rosa. E do mesmo modo que a memória vai reconstruindo o corpo exilado, vão sendo comentados os novos modos do velho fazendeiro, suas “Mariposices” e “remondiolas”, pois o Cara-de-Bronze agora não mais se preocupava com as coisas práticas do Urubuquaquá: “Não requeria relatos da campeação, do virado na 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”. (ROSA, 1976, p. 106). Passou a

---

<sup>7</sup> Guimarães Rosa, numa carta ao seu tradutor italiano Eduardo Bizzarri, já havia abordado a questão do anagrama Poesia na novela Cara-de-Bronze, mas só em relação ao seguinte trecho: “**José Proeza** (surgindo do escuro): Ara, então: Buscar palavras-cantigas?/ **Adino**: *Aí, Zé, opa!*/ GRIVO: Eu fui...” (grifo meu). Cf. ROSA, 1976, p. 93.

se preocupar com "Dislas" e "disparates", a "rosação das roseiras", o "ensol do sol nas pedras e folhas", a "baba de boi da aranha", o "virar, vazio por si dos lugares", a "brotação das coisas". E "Tudo no quilombo do Faz-de-Conta". (ROSA, 1976, p. 107).

Opera-se o descontrolo do imaginário. O veto ao ficcional e à criação, o mundo ordenado e racionalizado dos dias na fazenda do Urubuquaquá dá lugar ao confronto com a tentativa de retorno ao mítico, com o "desimaginar-se"<sup>8</sup>: "Não-entender, não-entender, até se virar menino". (ROSA, 1976, p. 107).

A fragmentação da realidade agenciada pela busca poética provoca uma fissão no corpo do texto. O Cara-de-Bronze não pretende mais a totalidade das coisas aparentes. Por isso ele escolhe o Grivo. Para que se lance na matéria vertente da linguagem, para que tente recuperar o universo estilhaçado das epifanias contidas nas palavras. É como se ele gritasse, pelos campos do Urubuquaquá, que está prestes mais uma vez a criar o mundo a partir do caos: *Eureka!*<sup>9</sup> Seu pedido lança-se em direção à Vereda do Sapal. Mas é uma tarefa ambígua: a esse lance de dados em direção à origem pousam os olhos do "homem mais sozinho neste mundo". (ROSA, 1976, p. 85).

## **2 – SOB O SIGNO DE SATURNO**

### **2.1 – Cara-de-Bronze: um olhar melancólico**

*Sigisbé. Sejisbel Saturnim. Xezisbéo Saturnim. Jizisbéu, só... Zijisbéu Saturnim... Jizisbéu Saturnim. Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. Segisberto Jéia. Jéia Velho. Jéia Gurgueia... Jéia Jerumenha... Qual o verdadeiro nome do Cara-de-Bronze?*

---

<sup>8</sup> O jogo com o maravilhoso, que envolve o exagero sem limites, pode ser encarado como elemento primordial na esfera mítica. A correspondência entre estórias primitivas e a crença no sagrado contida nas fantasias das crianças é o terreno próprio do mito e da atividade interpretativa do jogo. Interpretar é "jogar". Cf. HUIZINGA, 1996, pp. 158-159.

<sup>9</sup> Quanto à questão da escrita poética como tradução de um retorno à origem, também Edgar Allan Poe considerava que os homens não mais sabiam apreciar o universo, a maior criação de Deus, tendo-se deixado corromper pelo materialismo e o racionalismo científico. Em sua obra *Eureka*, Poe vê na morte uma possibilidade de resgate do conteúdo poético. A morte vista não como negatividade, mas como passo definitivo para a regeneração do impulso de atração e repulsão de todas as partículas do universo para a volta à unidade original, à matéria não-fragmentada: Deus. Cf. BALBUENA, 1994, p. 112.

Sob o aspecto etimológico, há a referência à terra, pois *Jéia* é Géia, em grego Gaia, a deusa cósmica. Princípio passivo, manifestação feminina que se completa no princípio ativo, *Velho e Filho*, como *Ying e Yang; animus e anima*. O Velho Cara-de-Bronze reúne em si os dois estados, é o andrógino primordial: o *Adam Kadmon*. É aquele que "Não quis filhos. Não quer pai". "Lá ele pode lá pode ter sido filho de alguém?" (ROSA, 1976, p. 85).

Mas também é *Saturnim, Saturnino*, ser regido pelo astro que preside a natureza melancólica. "Ele não ri quase nunca...", "parece uma pessoa que já faleceu há anos", vive "sozinho sonhizando", tem "Um olhar de secar orvalhos". (ROSA, 1976, pp. 92-93).

Suzana Kampff Lages faz uma abordagem da análise de Walter Benjamin quanto à obra do gravurista da Idade Média, Albrecht Dürer, *Melancholia I*, que ele vê como uma prefiguradora do barroco alemão. Sua ambivalência provoca no observador uma sensação de incompletude quanto ao caráter interpretativo, buscando algo que não sabe exatamente como apreender. O anjo alado, em posição profundamente melancólica, encontra-se rodeado de uma infinidade de símbolos da tradição que traduzem uma sabedoria misteriosa.<sup>10</sup>

Moribundo, fechado em seu quarto, o velho fazendeiro deixa que seu olhar melancólico pouse além do Urubuquaquá, para recuperar o ato da criação, escutar do Grivo sobre os signos dispersos no redemoinho do mundo, enquanto os vaqueiros procuram agora recompor sua personalidade: "Os olhos tristes...", "É crocundado", "os olhos abaixados para o chão", "Ele parece um padre", "ele é bom?", "ele é ruim?", "É um homem desinteirado". (ROSA, 1976, pp. 94-96).

Opera-se a tentativa de recriação de um mito. Só que o mito fala da falência do próprio mito. É a linguagem que se faz mito da fala, a conversa dos empregados do Cara-de-Bronze reunindo os símbolos que se chocam, se inteiram e se desagregam na busca do fim último do senhor do Urubuquaquá.

A melancolia o faz debruçar-se como o *Grübler*, é um mestre do acúmulo do pensamento, enredando-se na tristeza pela recuperação do

---

<sup>10</sup> Cf. LAGES, 2002, p. 43. Para ver a gravura *Melancholia I*, na mesma obra, conferir a página 41.

objeto ausente.<sup>11</sup> Mas também há uma doença física que o faz sucumbir, a lepra, mal-de-lázaro:

O fazendeiro patrão não saía do quarto, nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra? Lepra, mal-de-lázaro, devia de ser, encontrar-se um rico fazendeiro nesse estado não era raridade. Lamentava-se a doença. O ar ali, era triste, guardado pesado. (ROSA, 1976, pp. 103-104).

É importante salientar que nos romances de cavalaria, particularmente os que tratam da Demanda do Graal, o objetivo da busca é recuperar a saúde e a juventude dos reis, doentes e muito idosos.<sup>12</sup> Na novela de Rosa, a doença também não passa de mais um artifício: a lepra é um signo da decomposição, da fragmentação da carne enlutada, alegorese do próprio texto, em que se instala a fissura epistêmica. As cicatrizes, que marcam o Cara-de-Bronze, são as feridas da narrativa, na sua tentativa edênica de alcançar o objeto perdido.

Mas não devemos esquecer, em nível semântico, do caráter também sagrado do texto rosiano. Só que esse sagrado é atingido, em nível semiótico, por uma desconstrução do próprio sagrado. Ao desconstruir os signos, Rosa os recupera pela criação de uma outra sacralidade, aquela que tende ao infinito das interpretações.

O olhar melancólico do Cara-de-Bronze também não quer apreender o mundo como um objeto de representação. O jogo fechado do texto torna-se ferida aberta. Nela, o componente mimético se desagrega e a performance assume o caráter primordial.<sup>13</sup>

Então o artifício textual opera como máquina cênica. O Cara-de-Bronze não é um *deus ex machina* que surge para dar uma solução final ao impasse narrativo: ele é antes um deus falido, recolhido em seu leito de morte, o lugar da narrativa onde os símbolos representam a parcialidade do gesto interpretativo e da memória:

---

<sup>11</sup> Suzana Kampff Lages aborda o conceito de *Übersetzer*, tradutor, a arquifigura melancólica simultaneamente destrutora e reconstrutora, encarnando de modo paradigmático as ambigüidades produzidas pelos influxos melancólicos: o *Grübler*, aquele que cisma, rumina, cavila, salvando o objeto através de sua morte; e o *Sammler*, o colecionador, coletor das jazidas de resíduos obsoletos do mundo, que a consciência considera como perdida. Cf. LAGES, 2002, p.178.

<sup>12</sup> Benedito Nunes trata dessa questão em "A viagem do Grivo", in: *O dorso do tigre*, pp. 183-184.

<sup>13</sup> Quanto às razões históricas que explicam a mudança do aspecto fechado para o aspecto performativo do texto conferir ISER, 2002.

[...] é escuro e muito espaço, lugaroso, com o catre, a rede, mochos pra se sentar, as arcas de couro, bruaca aberta, uma mesa com forro de couro; e uma imagem da Virgem na parede, e castiçal grande, com uma vela de carnaúba... (ROSA, 1976, p. 91).

O Cara-de-Bronze, recolhido em sua doença, precisa de um novo Adão para que possa transcriar um outro Gênesis, a gênese da criação do texto. Ele não deve mais dar nome às coisas, mas desinteirar os signos de sua sacralidade: "Jogar nos ares um montão de palavras, moedal". (ROSA, 1976, p. 107). Para isso escolheu o Grivo. Não para buscar o "quem" das coisas, o seu aspecto essencial, mas a pergunta: quem?

As palavras como "uma virtudinha espiritada", "que relembra os formatos do orvalho", "Conversação nos escuros, rodeando o que não se sabe". (ROSA, 1976, p. 107). Relatasse o que pudesse deixar "a gente toda endoidecendo festinho..." (ROSA, 1976, p. 107).

O Grivo põe-se então à procura de uma outra criação, de palavras outras. Mas esse caminho só é possível através do encontro com a comunidade dos signos mortos. A morte que se faz isenta de significado e de toda significação.<sup>14</sup> Reunidos em torno da casa do velho moribundo, os vaqueiros aguardam a chegada do Grivo. É através de sua fala, da memória das coisas desimaginadas, que tem início a viagem da viagem.

## **2.2 – A linguagem lutuosa**

A narração do Grivo, do que viu e ouviu em sua busca da Vereda do Sapal, é o relato que procura "transpoetizar" o momento do Gênesis, a tradução da primeira vibração do mundo antes de se concretizar em *logos*. Sua viagem diz da própria viagem. É Adão procurando seguir as palavras, as pistas em meio ao silêncio anterior à criação:

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. Seguindo-se a graça dessa árvore [...] (grifo meu). (ROSA, 1976, pp. 114-115).

---

<sup>14</sup> Quanto à escrita compreendida como linguagem da morte e dos mortos é importante a leitura do simpósio realizado por Bernd Witte e Haroldo de Campos, "O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin", in: *Walter Benjamin*, publicado na Revista da USP, nº 15, pp. 76-89.

Qual o *segredo* que precisa estar guardado pelo Grivo? O segredo das coisas desinventadas, dos signos que começam a ser expressos não como nascimento, mas como morte.

O segredo de Rosa, seu procedimento narrativo, parte dessa morte do texto. Na medida em que o Grivo vai nomeando as coisas do mundo, o texto se constrói a partir de verdadeiras tábuas taxionômicas da flora e da fauna, que se dispõem como blocos de escrita, inscrições quase hieroglíficas no corpo das páginas, compondo como que aquelas folhas em branco do Livro da Revelação judaica, ou as do livro absoluto de Mallarmé. Mas se à primeira vista as palavras seguem umas às outras aleatoriamente - nomes de plantas, arbustos, aves -, como saídas ao primeiro sopro da inspiração adâmica, é possível ler, nas entrelinhas, "estórias" que se constroem pela leitura, como na arte da decifração:

- A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ROSA, 1976, p. 118).

Pedro Xisto analisa esta "estória-de-amor" que surge do sopro primeiro das palavras. De um lado as moças: a damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. Do outro os homens: o João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. A aproximação dos amantes: o namoro: o cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo, o alfinete-de-noiva; a sedução: o peito-de-moça, o braço-de-preguiça, o aperta-João, o São-gonçalino. A união sexual: a ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo. (XISTO, 1983, p. 118).

Mas há também: [...] "**pau-de-chupar, pau-pingado**, João-de-melo, erva-do-diabo, vassoura-de-relógio, barba-de-barata, alpercata-de-são-João, **pau-de-espirrar**" [...] (grifo meu). (ROSA, 1976, p. 118). A sexualidade, a fecundação no próprio ato de leitura.

E o jogo das citações, retiradas de seus contextos originais; *O Fausto*, de Goethe; *A Divina Comédia*; *O Cântico dos cânticos*; *Os Upanishads*, Platão... Só para citar um exemplo:

\* Cf. DANTE, *Inf.* XIII, 64-65:

*"La meretrice che mai dall' ospizio  
di Cesare non torse li occhi putti,"*

e:

*"Sicura, quasi rocca in alto monte,  
seder sovr'esso una puttana sciolta  
m'apparve con le ciglia intorno pronte;"*

(DANTE, *Purg.* XXXII, 148-150). (ROSA, 1976, p. 125).

É uma nota que Rosa inscreve no corpo da narrativa, um comentário ao seguinte trecho da novela:

Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, se encontrara com a moça Nhorinhá — ela com um chapéu de palha-de-buriti, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada, num *carro-de-bois* puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda — feito noiva nua, toda pratas-e-ouros — e para ele sorriu, com os olhos da vida.\* (grifo meu) (ROSA, 1976, p. 125).

Antes da estrofe da *Divina Comédia* escolhida por Rosa, a do Purgatório XXXII, 148-150, é apresentado, em 142-147, também um "carro-de-bois", de onde se ergue a prostituta semidesnuda:

No que restara ali do carro santo/ sete frontes com chifres repontavam,/ três ao timão e uma em cada canto./ Dos bois os cornos os das três lembravam,/ mas às outras crescia um só à frente;/ decerto a quaisquer monstros suplantavam. (ALIGHIERI, 1976, p. 561).

Guimarães Rosa, por meio do jogo de colagem dos "cacos dispersos" da tradição literária, descentra o eixo hermenêutico, que é então substituído pelo eixo crítico, pela intertextualidade das notas de rodapé, estabelecendo o diálogo com os mortos.<sup>15</sup> Por outro lado, Nhorinhá, tradução da prostituta

---

<sup>15</sup> Bernd Witte analisa o recurso utilizado por Walter Benjamin no prefácio epistemológico sobre o drama barroco alemão, de inserir citações retiradas de obras de Platão e Leibniz, distanciando-as de seu contexto original e fazendo com que se constituam num texto despido de intenções, que por isso mesmo perde toda sua significação histórica específica, aproximando-se em muito da tradição cabalística judaica, do Livro da Revelação como um

dantesca, encarna também a “estória” de uma personagem lida no decurso da morte dos signos, pois ela representa a pulsão sexual que emerge desse espetáculo lutuoso, como o lado carnal de Beatriz, a musa de Dante, que unia a sedução e a pureza. Do mesmo modo, Rosa estabelece na narrativa o contraponto ao caráter carnal de Nhorinhá, o estado angélico que se revela nessa arquifigura procurada pelo Grivo:

Mas — é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. **Sim a que casou com o Grivo, mas que é também a outra, a** Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada. (ROSA, 1976, p. 104).

A estória do Grivo poderia ser então a estória dessa busca? A procura, como mais uma das chaves da narrativa rosiana, da Muito Branca-de-todas-as-cores, metáfora da própria poesia, a que nadifica todas as linguagens no branco original do texto ausente?

### **O SEGREDO DA BUSCA É QUE NÃO SE ACHA**

A arquifigura que poderia traduzir o procedimento narrativo da novela “Cara-de-Bronze” seria a máscara de Jano. Em uma das faces estaria o olhar melancólico, ruminando o objeto perdido. Na outra o desejo do risco, do lance de dados em busca do Éden. A tensão entre euforia e disforia: a criação pela morte e a morte pela criação.

Maurice Blanchot, numa linha muito próxima do recurso alegórico de Walter Benjamin, de se apropriar de fontes religiosas para estabelecer sua teoria sobre a tradução e a linguagem, utiliza a passagem bíblica de Noé para demonstrar o espaço literário como um espaço da morte. A tarefa do escritor seria a mesma do patriarca da Bíblia. Deveria reunir numa arca todos os signos da criação, não para salvá-los do naufrágio, mas para imergi-los no mais profundo da morte. O escritor teria de se tornar, ele próprio, a “arca íntima”, onde os objetos não deveriam ser mais como são, mas metamorfosear-se-iam na pureza do indeterminado. (BLANCHOT, 1987, p. 138).

A tarefa delegada ao Grivo pelo Cara-de-Bronze traz o segredo de uma busca indecifrável. O jogo da narrativa opera como um palco de espelhos: a indeterminação da procura reflete-se na máquina do próprio texto. O Urubuquaquá pode ser visto como o lugar da representação do cenário dentro do cenário, o palco dentro do palco retratando a reflexão paradoxal entre o lúdico e a ilusão. O policentrismo do discurso narrativo, que parte da apropriação de diversos gêneros de linguagem, seja a poesia, a descrição prosaica, o texto teatral, o roteiro cinematográfico, as notas de rodapé, está, em nível semiótico, estabelecendo também um diálogo com o conteúdo semântico do texto. A tarefa do Grivo, sua busca pelo Nome primordial, opera por meio do teatro das ruínas que o espaço da linguagem abarca. A criatura peregrina se desdobra num espetáculo lutuoso, "lutilúdio"<sup>16</sup>, onde o eterno retorno de espectros da tradição compõem o jogo do artifício rosiano.<sup>17</sup>

O jogo do Grivo é o de aceitar esta errância: o jogo da travessia dos códigos. Deve aceitar o risco da perda, da conquista impossível de algo inalcançável.

Mas não é uma tarefa frustrada. Se o Cara-de-Bronze o encarregou de buscar o "quem" das coisas, o inarticulado, cabe também ao leitor, a esse outro Adão, recriar a viagem. Na medida em que o leitor vai reconstruindo as infinitas leituras, pode-se dizer que apreende uma parcela do infinito. A linguagem tendendo para o vazio e o silêncio dos códigos, pede por um novo nascimento. O renascer das ruínas, como reflexo da recepção.

E qual o segredo da busca? Há de se escrever um novo texto, ao mesmo tempo ausente e presente. O que viu o Grivo? Até mesmo o "**Li-u-li-u-lí**" de um "Sacizinho" (ROSA, 1976, p. 121).:

E o Grivo sorria e *aprendia*. Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Saci encarapitado por sobre de sua cabeça — como se com as duas mãos e com um pé se agarrando, e rabo para o alto: o Sacizinho,

---

<sup>16</sup> É o termo empregado por Haroldo de Campos para traduzir *Trauerspiel*, palavra utilizada por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*. Cf. CAMPOS, 1992, p. 79.

<sup>17</sup> Walter Benjamin analisa a questão do teatro das ruínas a partir da obra de Calderón de La Barca, que é para ele a que melhor exprime a tentativa de alcançar a transcendência através de desvios: a própria corte representada como céu. O mistério substituído pelo sonho. A idéia do espetáculo dentro do espetáculo, o palco dentro do palco representando o paradoxo entre teatro e ilusão. O deus do teatro de La Barca é o artifício. Cf. BENJAMIN, 1984, pp. 104-105.

como um macaquinho, como um gato. Ele se balançou, sete vezes (grifo meu). (ROSA, 1976, p. 127).

Ele *aprendia* o segredo do mundo: **Aizê — o p: Poêzia**. Apreendia as ruínas do mítico através de sua errância. Vagava pela dúvida, como um não-acabar-em-um fim, como diz Rosa: “Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento” (ROSA, 1976, p. 103).

Achou, como o leitor, o segredo da leitura: “Ele virou o mundo da viagem”. (ROSA, 1976, p. 128).

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. de Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cadernos do Mestrado da UERJ, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA. São Paulo: FTD: Petrópolis: RJ: Vozes, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “Lance de olhar sobre um lance de dados”. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FELINTO, Erick. “Walter Benjamin e a magia da linguagem: anotações para uma mística atéia”. In: *A tarefa do tradutor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cadernos do Mestrado da UERJ, 1994.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. de João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. de Luiz Costa Lima. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

NUNES, Benedito. "A viagem do Grivo". In: *O dorso do tigre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSA, João Guimarães. "Cara-de-Bronze". In: *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

\_\_\_\_\_. "O burrinho-pedrês". In: *Sagarana*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

SCHOLEM, Gershom. *As grandes correntes da mística judaica*. Trad. de J. Guinsburg et al. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

XISTO, Pedro. "À busca da poesia". In: *Guimarães Rosa: coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

WITTE, Bernd e CAMPOS, Haroldo de. "O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin". In: *Walter Benjamin*. Trad. de Bernd Witte por Georg Bernard Sperper. São Paulo: Revista da USP, nº 15, 1992.