

“Cara-de-Bronze”

AMARILES GUIMARÃES HILL
PUC-Rio



Os textos aqui apresentados fazem parte de projeto de leitura da obra de Guimarães Rosa por meio da interpretação dos nomes das personagens, utilizando-se a remissão como instrumento de integração. Sob o título *Os nomes de Rosa*: interpretações, o conjunto atual consta de cem estudos dos cerca de 2700 nomes próprios inventariados. Nele se encontram a totalidade das personagens do conto “Cara-de-Bronze” (*No Urubuquaquá, no Pinhém*) e dos contos de temática cigana de *Tutaméia*, e outras, dispersas.

CARA-DE-BRONZE – Alcinha de SEGISBERTO SATURNINO JÉIA VELHO, FILHO. Senhor de fazenda, dono de imensas terras e enormes rebanhos. Chegado jovem a lugar inculto, o Urubuquaquá, construiu poder e riqueza por muito mourejar. No conto cujo título leva seu apelido, aparece já velho, doente e recluso em quarto da grande casa, donde tudo comanda. A pessoa e o passado são mistério para os cerca de quarenta vaqueiros a seu serviço, que o respeitam por fidelidade e temor. Constituem também matéria das conversas entremeadas às tarefas quotidianas. A alcinha vem da coloração da face, deformada por tempo e sofrimento, e participa do mistério geral, pois desconhece-se quem a cunhou. O nome batismal, conhecido na íntegra somente pelo vaqueiro-decano TADEU (Ver), tem inúmeras variantes em boca dos vaqueiros, nas respostas com que procuram identificar a pessoa do patrão ante as indagações do vaqueiro MOIMEICHEGO, vindo à fazenda, para levar gado comprado a Cara-de-Bronze. Chamam-no SIGISBÉU, SEJISBEL SATURNIM, XEZISBÉO SATURNIM, JIZISBÉU, ZIJISBÉU SATURNIM, SEZISBÉRIO, VELHO. Constatada a polionomásia como processo habitual do escritor, essas variantes talvez sejam as mais numerosas aplicadas a uma personagem. A sequência em que aparece o conjunto, organizado na narrativa para orientar (ou desorientar) a busca do nome “verdadeiro”, é similar àquela que motiva e estrutura a estória “Famigerado”, em *Primeiras estórias*. Das diversas formas, Velho é o apelativo que concorre com Cara-de-

Bronze, valorizado pela ambiguidade entre o nome do registro civil e o tratamento de carinho respeitoso atribuído pelos vaqueiros. O Filho é núcleo de um problema que, segundo Ana Maria Machado (1976), pode inclusive abrir uma linha psicanalítica de análise. Tadeu confirma o nome completo por tê-lo visto na assinatura de documentos, mas comenta: “Agora, o “Filho”, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...” É o mesmo Tadeu, mestre de rústica sabedoria, que sugere o porquê do embrenhamento de Segisberto ali, no Urubuquaquá, terra de urubus, aves signos de tristeza e morte: rapaz noivo, supunha ter matado, em revide, o pai, que o agredira com um tiro. Só muito depois veio a saber que errara o alvo: o pai caíra por estar bêbedo. Quanto a Saturnino e a Jéia, estão alinhados, já em Machado, ao elenco de nomes evoluídos, em *Corpo de baile*, da área semântica do sistema planetário de Ptolomeu (Ver ARISTEU). Pela idade avançada e pelo domínio territorial, Cara-de-Bronze está sob o patrocínio de Saturno (senhor do Tempo) e de Géia (a Terra): “O Velho, com a cabeça encalombada de bossas – como se dela fossem brotar *idades e montanhas*” (g. n.). Outra analista, Heloisa Vilhena de Araujo (1992 e 1998), baseia seus estudos numa quase arqueologia de textos de autores da Antiguidade e da Idade Média. Nos livros em que enfoca *Corpo de baile*, a influência de Saturno é aprofundada em Hesíodo e Jan Ruysbroeck, acentuando os atributos das personalidades saturninas, que seriam a melancolia (*melania*, “negrura”, em grego), a tendência à meditação e à especulação metafísica, e à apreciação das artes, características encontráveis na apresentação do Cara-de-Bronze. Fisicamente, é comum o saturnino ter pele escura, cabelos e rosto negros: “Os olhos (de Segisberto) são pretos. Dum preto murucego”. O saturnino é também “hábil em medir, enumerar, contar”, tal a personagem relativamente a seus bens. O gosto da arte, cujo ápice se verá no objetivo do final da existência do Cara-de-Bronze, segue o curso de sua vida pelos cantadores que era hábito serem hospedados na fazenda, cabendo muita importância à presença do JOÃO FULANO (Ver), cantador contratado,

cujas trovas contraponteam a narrativa com versos que põem bois e buritis como notas básicas. Pode-se ampliar a ambiguidade que envolve a personagem integrando-se o negrume da figura com as roupas pretas que veste e a obscuridade do quarto onde era senhor e prisioneiro. Por aí, o Filho, destacado pela vírgula, pode acoplar a Saturno o filho revoltoso, Plutão, divindade dos mortos e habitante das profundezas da Terra. Retornando a Araujo, a analista recorta de *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, a parte que relata o mito dos homens mortais, os quais atravessam cinco idades: a do Ouro, a mais elevada, descendo à da Prata, à do Bronze, à dos Heróis e à do Ferro. A do Ouro está colocada sob o signo de Saturno, sendo o deus “o caminho para ultrapassar o abismo que separa o estado mais baixo da vida ativa – a ação guerreira e desordenada dos homens de Bronze –, e o estado mais alto da vida contemplativa – a contemplação perfeita dos homens de Ouro”. Idoso, solitário, doente e pesado da culpa que nem era sua, a vida em si, as coisas dadas e feitas careceram de sentido para Segisberto. O Velho sofre mudança. Não de repente, mas devagar começa a trocar as indagações úteis ao gerenciamento de seus bens por outras sobre pequenezas, tudo “o que acontecesse miudim”, descoladas do senso comum, que deixavam os vaqueiros confusos, duvidosos até do certo do juízo do patrão, pois as respostas que preferia eram aquelas a que faltava o sentido corrente. – “Ele queria uma ideia como o vento”. O Velho procura algo para preencher o vazio em que mergulhou a vida conquistada. Seguindo as informações do próprio escritor em carta de 25.11.1963 a Edoardo Bizzarri, o tradutor italiano, os estudos sobre este conto convergem para o entendimento de que o objeto da demanda final do Cara-de-Bronze é a poesia. Escreve Guimarães Rosa: “Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares (...). O Cara-de-Bronze pois mandou o Grivo... buscar a poesia. Que tal?” Entendendo-se que poesia tem existência na força criadora (*poiésis*) da palavra originária e essencial, busca-se outra vez Rosa, na mesma carta: “Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” – Ruskin”. É pela palavra pura, isenta dos significados, que Cara-de-Bronze anseia, para chegar ao “quem das coisas”. No segundo de seus livros acima indicados, Araujo envereda pela via mística, e, nos passos de Ruysbroeck, vê o objetivo da embaixada do Grivo como a busca da Graça e o encontro do Verbo, entendimento conotado pelo desejo textual do Velho de que alguém lhe desse o consolo de uma bênção. Ainda de acordo com estudo de Araujo (1972), o temperamento melancólico do saturnino pode ser reavaliado, elevando-o da posição mais baixa para a mais elevada. Por isso então, no fim de seus dias, o Cara-de-Bronze se transformava? Deixava de contar e medir bens e ia à cata do “que no

comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta”? Ungido para a missão, o GRIVO (Ver) parte em viagem sem destino indicado ou prazo. Passados dois anos, volta também transformado, incorporado do mistério do senhor, como observam os vaqueiros FIDELIS e PARÃO: “Homem, não sei, o Grivo voltou demudado” – “Aprendeu o sôe de segredo. Já sabe calar a boca...” E passa os dias encafuado com o patrão, a relatar o visto, vivido e sentido na viagem de purificação, tendo chegado à terra natal do Cara-de-Bronze. A curiosidade de todos pelo mistério do Velho se volta para a pessoa do Grivo. No centro do mistério novo, a estória de uma linda moça, a MUITO BRANCA-DE-TODAS-AS-CORES (Ver), que o Grivo teria ido buscar, tinha trazido, e da qual estaria noivo ou teria com ela casado. Essa figura evanescente, talvez a própria poesia, vai defrontar-se com a de INÁCIA VAZ (Ver), nome sonoro, “um nome que enche os tons”, não pertencente a qualquer personagem, e com o qual o Cara-de-Bronze manda rebatizar a Vereda do Sapal, seu recanto preferido: “(...) ele quer é crismar assim: B u r i t i d e I n á c i a V a z... Não dá em doido?! (...) nunca ninguém viu a *graça* de alguma mulher com o nome...” (g. n.). Na apreciação mística de Araujo (1996), a moça é “a figuração da graça, da claridade do espírito, para o Velho”. O próprio texto do conto aponta indício disso: “Toda árvore, toda planta demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí... (...) E é difícil de letrear um rastro tão longo. Para o descobrir não haverá possíveis indicações? Haja talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a *graça* dessa árvore.” (g. n.). Ademais, a moça tem olhos verdes, e de Ruysbroeck a analista extrai: “E aquele que ama permanece na presença de Deus com seu livro claro e de cor verde, brilhante de graça e de glória”. Na complexidade do texto de “Cara-de-Bronze”, não pequena, tem-se de incluir a presença disseminada do autor na narrativa. Conhecidas as interferências biográficas do escritor na obra, veladas/reveladas de diversas formas – haja vista a manipulação do próprio prenome ou o desdobramento anagramático nos poetas MAURISS ARAGÃO, ROMAGUARI SÃES, SÁ ARAUJO SEGRIM –, aqui a demanda da poesia (ou da graça divina) empreendida por Segisberto/Grivo confunde-se com a do próprio Guimarães. E aí surgem dois novos membros do clã de alteregos: os vaqueiros MAINARTE (Ver) e MOIMEICHEGO (Ver), postos a descoberto num possível “minha arte” (com o *mein* germânico) e “moi – me – ich – ego”, **eu** em quatro idiomas. Ainda no esconderijo das palavras, a poesia é pega em flagrante nos nomes e falas dos vaqueiros JOSÉ PROEZA (sobrenome quase homógrafo de poesia, ou de prosa ou de Rosa): “Ara, então! – Buscar palavras-cantigas?”, e ADINO, no aparente sem-pé-nem-cabeça “Aí, Zé, ôpa!”, anagrama especular onde se esconde

a-pô-éz-ia. Tanto a forma cumulativa do eu do escritor como o ludismo do anagrama foram abertos por Guimarães na carta aqui referida. Quanto ao desejado consolo de uma bênção às vésperas da morte, suplente da carência paterna por toda a vida, a narrativa cuida de prepará-la, numa constelação de nomes agregados à tradição bíblico-cristã. Fora Joões, Josés e Antônio, comparecem ABEL, FIDELIS, JESUÍNO FILÓCIO, MARIA FÊ, NICODEMOS, PEDRO FRANCIANO, PÔNCIOS, Raymundo PIO, SACRAMENTO, SÃO, TOMÉ Cássio e ZESUÍNA (por Jesuína). E, mais importante, Tadeu (Ver). É por meio deste, vaqueiro-decano, chamado Pai Tadeu por Adino e Grivo, que chega ao Velho a bênção (paterna) desejada, ao mesmo tempo oculta e plena na saudação do Grivo: "Tomo a bênção, Pai Tadeu!", passível de entender-se assim: "a bênção, Pai ta deu". **Sobre o nome:** Rosana S. do Espírito Santo (2003) apresenta sugestões interessantes. Para o apelido, lembra a composição metalúrgica do bronze, na qual entra o chumbo, chamado pelos alquimistas de "saturno". O primeiro nome, Segisberto, a ensaísta admite vir de *seges*, palavra latina significando campo – não semeado ou a semear –, passível, portanto, de receber novas culturas; ou, em interpretação mais livre, como sendo consequência de corruptela de "sejas + aberto", pelas variantes populares "sejes" ou "seje" para o verbo. Saturnino é alusão clara à divindade romana, realçada pelo sobrenome Jéia, mera variante de Géia, a deusa mãe de Saturno, lembrado que o deus atacou o pai Urano, castrando-o, sendo por isso obrigado a fugir. É, simbolicamente, a situação de Segisberto Saturnino. Já Cleusa Passos (2002, p. 87-88) considera que a escolha da alcunha para substituir o nome, chegando a intitular o conto, "condensa, metonimicamente, as digressões fantasiosas sobre sua aparência", observadas na dispersão do nome próprio e nas descrições discrepantes dos vaqueiros. Haveria nisso um jogo de máscaras. Essa motivação leva a pesquisadora a remeter-se às primeiras edições de *Corpo de baile*, onde as narrativas aparecem como "sete novelas", no início, "poemas", no primeiro índice, e, na última página, ressurgem sob a divisão "GERAIS" (romances) / "PARÁBASE" (contos), entre os quais se insere "Cara-de-Bronze". A palavra grega *parábasis* significa, basicamente, "desvio", "digressão". Aplicada ao teatro, designa o momento em que, liberados os atores das máscaras representativas das personagens, o autor expõe ao público suas ideias, de qualquer natureza, não necessariamente referentes à peça representada. Na composição do conto são notórias as articulações dramáticas e o final atualizaria aquele momento da representação clássica. Ali se aclaram as funções desempenhadas: Cara-de-Bronze, que não queria ser "Filho" e não quis ter filhos, "adota" o Grivo como tal e os vaqueiros o têm como herdeiro do Velho. Recuperando

a história do Cara-de-Bronze, o Grivo como que incorpora o que deixou de ser vivido pelo Velho. Tadeu, chamado Pai Tadeu, fica "de fato" sendo Pai, na bênção mediada pelo Grivo. E, finalmente, a máscara do Cara-de-Bronze se dissolve "pelo choro humanizante". O Bronze leva a ensaísta à mitologia, donde ela traz similitudes do protagonista com a alegoria da Fama, a partir de uma das expressões "misteriosas" do escritor – a "fama redonda" atribuída ao dono da fazenda no Urubùquaquá, e de "sugestões auditivas importantes" onde identifica: a sonoridade do metal; o palácio sonoro da deusa, inteiramente de bronze; a permeabilidade do reduto do fazendeiro aos sons e à voz do violeiro instalado na varanda e às notícias trazidas nas palavras dos servidores autorizados a penetrar no quarto. A comparação proposta se justifica ainda por outros dados. O exterior (palácio e rosto) da Fama e do Velho se compõem pela mesma matéria, o bronze. "Absorvendo elementos da escrita sobre a divindade, Rosa os recria a partir da interação entre o arcaico – traços temáticos de grandes autores – e o moderno." (p. 89) – BRO (UP)

GRIVO – Vaqueiro. Empregado na fazenda do Cara-de-Bronze, no Urubùquaquá. Personagem migrante, como os meninos e meninas da família CESSIM CAZ ("Campo Geral"), junto dos quais passou a infância. Residia nas cercanias do Mutum, sede da família, "lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro". Morava com a mãe, "quase velhinha", sem pai, paupérrimos, tendo como únicas posses um coqueiro buriti e um olho-d'água, assim mesmo por empréstimo. A comida pouca não permitia manterem um cão para proteger as galinhas dos ataques da raposinha. De tardinha punham-nas para dentro de casa. Menino de pouca saúde – "tossia muito" –, caminhava léguas para vender cascas colhidas em árvores ou alguma criação. Bom, de até os cachorros gostarem do seu "sistema": deu para MIGUILIM, um canarinho cabeça-de-fogo, e, pelo Natal, levava musgo e barba-de-pau para o presépio de VOVÓ IZIDRA. Desde "Campo Geral" o texto impõe-lhe marca poética: contava histórias compridas, diferentes de todas, e se "ficava logo gostando daquele *menino das palavras sozinhas*" (g. n.). Como várias personagens de Guimarães Rosa, seu nome vem sistematicamente distinguido com o artigo definido: o Grivo. No "Cara-de-Bronze", onde é coprotagonista, há destaque acentuado numa indagação: "Coló, qu' é de o Grivo? (g. n.). Foi ainda menino, no Mutum, que se iniciou no ofício em que vamos encontrá-lo no Urubùquaquá: "Miguilim, agora você vai se alegrar: seu pai ajustou o Grivo p'ra trabalhar com a gente, ele quer aprender ofício de vaqueiro..." – falou o vaqueiro Saluz". A entrada no "Cara-de-Bronze" se dá na ocasião em que o Grivo retorna de viagem ordenada pelo patrão.

Viagem misteriosa, durada de dois anos, que, de certo olhar, pode ser vista como tema central dessa narrativa. Sendo a matéria principal na rede temática deste conto, a viagem – tema dos mais tradicionais – é amplamente desenvolvida por Guimarães Rosa, estando presente em todos os contos do *Corpo de baile*, participando como suporte na composição de personagens, principalmente protagonistas: Miguilim, Lala, Manuelzão, Lélío e Lina, Soropita, e todos os que traçam o itinerário de “O recado do Morro”. Cleusa Passos (2002) confere grande importância ao assunto em seu ensaio. O mistério da viagem fustiga a curiosidade da vaqueirama, cuja participação nos diálogos vai tecendo uma das linhas da estrutura narrativa, bastante complexa (Ver CARA-DE-BRONZE e JOÃO FULANO). O Grivo chega e se interna na Casa, onde o patrão se mantém recluso, para fazer o relato do resultado da missão recebida. Durante tempo os camaradas especulam. Que teria ido buscar o Grivo? Teria trazido a Moça (ausente fisicamente da estória)? Seria ela noiva do Grivo? Teria com ela casado? Esperam extrair do viajor a “verdade” da história. Mas, quando o Grivo chega a falar-lhes, tudo continua enigma, conforme confirma o narrador, após um ponto da narrativa em que a palavra “Maranduba” aparece significativamente isolada num parágrafo. O termo provém do tupi, significando “narrativa de guerra, viagem ou história fabulosa”, e contém ainda a acepção de “o que viu” (Cleusa, 2002, p. 85), muito apropriada à função do Grivo, que saiu a ver para vir contar: “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.” (p. 108). A escolha do Grivo para a missão da viagem não se deu por preferência gratuita do patrão. Cara-de-Bronze valeu-se de um torneio verbal, selecionando inicialmente, para a disputa, sete dos seus cerca de quarenta vaqueiros. À medida da realização das provas, ia eliminando os que considerava menos aptos, até encontrar no Grivo as características do “escolhido”: aquele capaz de, no retorno, trazer-lhe o relato do “segredo dos lugares, de certas coisas”, o quem das coisas, no dizer do vaqueiro TADEU. A decisão orientou-se pelas respostas dos convocados às questões postas pelo Cara-de-Bronze. Quanto mais racionais ou comuns, menos valiam. A estranheza das do Grivo correspondia à expectativa do patrão, se aproximavam do discurso poético: “O Grivo faz obra de atrovo” (de trova), como diz o vaqueiro MAINARTE. Nisto o Grivo adulto confere aquele menino das palavras solitárias, diferentes. O clima de enigma, que inclui tanto a complexa estruturação do texto (“Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso” (p. 96) como também o esparzimento do nome do protagonista (Segisberto, Sigisbé, Sejisbel, Xezisbéo, Zijisbéu, Sezisbério) conduz o conto “Cara-de-Bronze”

a uma abertura amplíssima. No próprio corpo da estória fica em aberto o objetivo da viagem: recolta dos fatos da vida perdida de Segisberto? A busca da Moça? A extrema-unção necessária ao fazendeiro perto da morte? A Poesia? Por essa última hipótese, há-de se dar crédito ao escritor, segundo a explicação que oferece ao tradutor italiano (Ver JOSÉ PROEZA), a respeito do jogo de palavras posto na boca do vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!”, expressão que, lida ao inverso, compõe outra: *a-po-e-zía*. Aliás, é grande o apreço do escritor por este achado lúdico-poético, tal a insistência para mantê-lo nas traduções. A par de elogiar a competência de Edoardo Bizzarri na composição do texto italiano, sugere solução idêntica ao tradutor para o alemão: “no italiano, foi possível [“Adino: Ai, Sé, op!. Não sei se o alemão o comporta. Ei, Sé, op! – ?”] (Rosa, 2003). O Grivo foi em demanda da **poesia**, que, na conceituação de Passos, é “contraversão do vivido, tendo em vista a (re)constituição da rede de afetos e desejos”. No caso, tudo referido ao Cara-de-Bronze. Esta situação permite à crítica interpretações igualmente diversificadas. Para Heloisa Vilhena (1996), cujas fundamentadas pesquisas tendem a um enquadramento no cristianismo, o “Grivo parece ter ido, pois, buscar a graça da Extrema-Unção para o Cara-de-Bronze, em artigo de morte”. O texto rosiano dá-lhe apoio. É, por exemplo, o vaqueiro *Sacramento* que explica a demanda do Grivo como “alguma coisa que o Velho carecia, por demais, antes de morrer” (p. 82). O Grivo foi o escolhido para remitir aquele homem “morgado de morte, com culpas em aberto (p. 99), ou para buscar a Moça, que, para a interpretante, é a “figuração da graça, da claridade do espírito”, hipótese baseada em fragmento do místico Ruysbroeck, transcrito na página 534 de seu livro. A misteriosa Moça teria se alojado na casa da velha Zesuína (por Jesuína) (Ver), nos limites da fazenda. O texto sinaliza ainda na descrição que o Grivo faz, aos companheiros, dos espaços onde esteve. Ele anota que toda planta vai mudando de nome conforme o lugar, e também a dificuldade, por isso, de se rastrear um caminho: uma possibilidade é determinar-se uma árvore e seguir “a *graça* dessa árvore” (g. n.). O contexto em que se insere o termo grifado inclui pé-de-página que vai da página 108 à 111, impresso em corpo pequeno, arrolando 394 nomes mutantes de plantas (Ver IÁS-FLORES), afora sequência com designações de animais. Foi, portanto, seguindo a graça das árvores – seus nomes – que o relator pôde recompor o caminho de ida na fala da volta. As citações que a analista extrai da obra de Ruysbroeck são bastante pertinentes às conclusões a que chega, inclusive a de que a viagem do Grivo, que volta “demudado”, foi de purificação, de modo a poder trazer para o Cara-de-Bronze a bênção “paterna” em outro jogo de palavras de que a crítica tem fartamente se valido. Neste caso, a bênção viria intermediada pelos insistentes pedidos do

Grivo ao velho Tadeu. O vocativo, do terceiro pedido, estrategicamente incompleto, pode ser entendido como a concessão da bênção salvadora: *Pai ta deu*.

“GRIVO: Pai Tadeu... Tomo a bênção...”

(O vaqueiro Tadeu conta a verdadeira história do Cara-de-Bronze) “O pai dele caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...”

“GRIVO: Tomo a bênção, Pai Tadeu!”

(Tadeu continua)

“GRIVO: Pai Tadeu...”

Tadeu: Deus te abençoe, meu filho.”

Tadeu e o Grivo, o velho e o jovem, têm, relativamente ao Cara-de-Bronze, funções metafóricas, e simbólicas. O Velho, inscrito no próprio nome do protagonista – Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – vem do pai, simbólica e enganosamente morto pelo filho. O Grivo, escolhido para mergulhar no inconsciente de Segisberto, vem a ser seu herdeiro, o Filho que Segisberto não pôde realizar. São os vaqueiros que dizem: “**O vaqueiro Doim:** Sorte é a desse Grivo, que vai ganhar... No gratisdado... No bem me lambe... / **O vaqueiro Cicica:** Os homens do testamento estão por chegar. O Grivo melhorou de sombra. / **O vaqueiro Sãos:** Figuro o que. Heranças, no corpo de uma escritura.” O que imaginam é que o Grivo irá receber do patrão o Sapal, rebatizado como Vereda de Inácia Vaz, pedaço de terra nos confins da propriedade, espaço de eleição do fazendeiro, figuração do Paraíso. Retomando o mistério, essencial à figuração do Cara-de-Bronze, este é também indispensável na composição do coprotagonista. Ninguém sabe ao certo como o Grivo é por inteiro. Ele e a viagem são a matéria principal dos diálogos não só entre os companheiros, mas também da participação, basicamente dialógica, dos vaqueiros vindos ao Urubùquaquá para pegar e levar gado ali comprado pelo patrão deles: MOIMEICHEGO, IÔ JESUÍNO FILÓSI, IINHO TI, SEO SINTRA. Veja-se que o poeta-violeiro João Fulano assoalha seus versos no tema da viagem:

Buriti, minha palmeira?

Já chegou um viajor...

Buriti, minha palmeira,

toda água vai olhar,

cruzo assim tantas veredas,

alegre de te encontrar

Buriti me deu conselho,

mas adeus não quis me dar:

amor viaja tão longe,

junta lugar com lugar.

Já Benedito Nunes opta por enfoque de caráter puramente literário no ensaio “A viagem do Grivo” (1969), muito consistente como soem ser os trabalhos

deste autor. Não se desviando dos estudos sobre o “Cara-de-Bronze”, que habitualmente absorvem as indicações apontadas por Guimarães Rosa, entende o tema do conto como “Demanda da Palavra e da Criação poética”. Digase, como introdução, que nenhum estudioso de Rosa escapa de intertextualizar as criações do ficcionista, tal o investimento que ele faz na tradição, inserindo-a em sua obra diretamente por citações e epígrafes, ou mimetizando-a na ação, em personagens e na linguagem. A primeira observação de Nunes capta, no conto, a atmosfera medieval e dos romances de cavalaria. Segisberto Jéia seria uma “reencarnação sertaneja” do rei Artur, e o Grivo uma reprodução de Galaaz, os dois – Grivo e Galaaz – “de origem obscura”. Na nomeação das coisas que o Grivo vai fazendo no seu discurso, o analista encontra semelhança com as relações bíblicas, “à maneira do Gênese e do Deuteronômio”. Como visto de início, o foco analítico da leitura é a palavra, de modo que a missão do Grivo “foi retrair o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade do Verbo”. Acredita que a personagem do Grivo tem por fundo o Menino mítico (Ver MENINO), que aparece em outras encarnações rosianas, das quais o crítico lembra Miguilim e Diadorim. Com essa característica, o Grivo pode, segundo Nunes, exercer uma “função mediadora a favor da ordenação cósmica”: ele liga o Cara-de-Bronze às coisas pela nomeação; leva o secreto e o oculto do quarto escuro do patrão à gente comum da fazenda, unindo o maravilhoso ao contexto realista. O crítico encontra ainda, na estrutura do conto, nuances da epopéia, do conto pastoril, do romanceiro e da comédia, esta na acepção aristotélica onde se enquadram as atividades quotidianas da vaqueirama. A ocupação do Grivo, que acaba sendo a viagem, o distingue dos companheiros, mergulhados nas tarefas da fazenda, atribuindo-lhe a “liberdade gozada pelos heróis épicos”. O idílico próprio do estilo pastoril se introduz, principalmente, pelo tema da MOÇA (Ver). Na intensa intertextualização, Nunes aproxima as interrogações dirigidas ao Grivo (“E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver?”) do estilo catequético, utilizado por Joyce no VII episódio do *Ulisses* (“Sozinho, que sentiu Bloom?”). Não indicando isto simplesmente semelhança ou colagem, mas a conclusão de que – um pela sofisticação adequada a personagens urbanas, outro pela simplicidade própria do meio rudimentar do sertão – ambos possuem “significado e alcance cósmicos”. Esta interpenetração de textos modernos é seguida de análise das citações da *Divina comédia* e do *Fausto* presentes no conto, as quais podem ser deixadas de lado pelo leitor comum, mas que são de magnitude para a significação do texto rosiano. Observamos que o procedimento do irlandês é parodístico, inscrevendo-se no eixo do deslocamento, da metonímia portanto; já o de Rosa, acoplado a Joyce, a

Dante, a Goethe, e ainda contando citações de Platão, de Salomão, dos *Upanishads*, escolhe a linha da condensação, da metáfora, estabelecendo verdadeiro “jogo poético” com a tradição, aprofundando-se no universo mítico, em busca da originariedade do Verbo. Está lá no rodapé da página 124, como última citação no conto, a extração do *Chandogya-Upanixad*: “Então a palavra se afastou. Depois da ausência de um ano, ela voltou: Como pudeste viver sem mim?”. Em *Caos e cosmos* (1976), Susi F. Sperber dá conta da pesquisa que realizou nos livros da biblioteca-espólio de Guimarães Rosa. Pelas marcações e anotações marginais do escritor em muitas páginas, a autora traça caminhos das experiências intelectuais e espirituais do ficcionista. Dentre aqueles livros, encontra-se o *Chandogya-Upanixad*. Por conceitos dali extraídos e por exercício da intertextualidade, a ensaísta aprofunda o estudo do conto. A caracterização do Grivo é mediada pela sacralização do boi, sagrado em si na doutrina védica e sacralizado na obra de Rosa. Diferente dos animais das primeiras narrativas, onde são heróis, e “pensam”, e agem humanamente e até falam (“Burrinho pedrês” ou “Conversa de bois”), os de “Cara-de-Bronze” estão “reduzidos à sua simplicidade essencial, como as árvores, como tudo o que o Cara-de-Bronze pede ao Grivo que contemple para reproduzir poeticamente” (*Caos*, p. 58-59). Se o Grivo é comparado a Galaaz por Benedito Nunes, a analista o faz também semelhante a Satyakama Jabala, o iniciado na verdade de Brahma: os três não possuem família. Para Sperber, “isto é o que representa a poesia para o Grivo”, pois o fato de ser livre possibilita a viagem do conhecimento do mundo para voltar como o esperado (“Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado – botado preso aí dentro do curral – jejua, jejua.”). Assim como a Palavra, conforme visto na citação do texto sagrado, acima. A verdade de Brahma se atinge por etapas: a da esperança, a da vida e a da infinitude. Intertextualizada, a viagem do Grivo passa pelas três: “Todo buriti é uma esperança”; “aprendeu o sôe do segredo”; “Eu quero viagem dessa viagem...” Escreve a ensaísta que Rosa assinalou do *Chandogya* trechos que “apontam o valor iniciático da palavra”, o que lhe permite a ela considerar o conto como verdadeira doutrina da poesia, e afirmar a “ligação profunda, consciente e desejada com o *Upanishad*. Retornando ao jogo de palavras em que, segundo o escritor, se mostra o tema central do conto (“Aí, Zé, opa!”), este aparece entre duas manifestações aparentemente descontextuadas, mas que podem vir a ser importantes para a interpretação. Antes da exclamação do Adino, o Grivo relata uma pergunta do Cara-de-Bronze e a resposta dada: “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: – “é uma rede grande, branca, com varandas de *labirinto*...” (g. n.). Logo

a seguir Mainarte comenta: “Jogou a *rede* que não tem fios”. As expressões grifadas remetem a dois aspectos destacados da estrutura. O que se nota, de fato, nesta narrativa, é um enredamento de temas, entre eles o da viagem, o da demanda de algo precioso, o da nomeção de um “escolhido”, o de um relacionamento mestre-discípulo, o da aprendizagem, o da herança, o de um pseudoparricídio e conseqüente envolvimento edípico. No que toca à construção do texto, o leitor queda-se diante de um verdadeiro labirinto. Seja pelos modos discursivos – narrativo, dialógico (com acentuado peso maiêutico), dissertativo (os rodapés), cinematográfico (o roteiro incluso) –, seja pela dispersão figurativa do protagonista, flagrante na polionomásia do próprio nome, e por, também, não se chegar a obter o conhecimento do Grivo na sua inteireza. Começa, assim, uma interface de leitura que traz à tona o cenário mítico de Creta, com Teseu, o Minotauro e o labirinto. Da mesma maneira como o Grivo se viu comparado a Galaaz e ao herói Satyakama Jabala, cabe-lhe também a investidura do herói grego (que estava entre os sete jovens que seriam sacrificados ao Minotauro, assim como o Grivo foi escolhido entre os sete vaqueiros convocados pelo Cara-de-Bronze). Se Teseu viajou ao fundo do labirinto para matar o Minotauro, é no final da narrativa, a do Grivo e do narrador do conto, que se desfaz o fantasma do imaginado crime monstruoso do Cara-de-Bronze. Se o fio mítico de Ariadne garante o retorno de Teseu, a volta do Grivo se torna viável seguindo o caminho da natureza: “É difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça (o nome) dessa árvore: (...)”. Essa situação não fica restrita ao “Cara-de-Bronze”. Ao estudar *Grande sertão: veredas*, Willi Bolle (2004) opõe o sertão mostrado por Euclides da Cunha – com mapas e descrições precisas visando a oferecer o máximo de orientação – ao sertão de Guimarães Rosa, caracterizado como um lugar labiríntico, percorrido em errância pelo herói Riobaldo. E aplica ao romance os dois aspectos do labirinto: o de Dédalo, arquiteto inventor da forma, e o de Teseu, que desarticulou a armadilha: a ordem artificial da construção do discurso (a narração), e a vivida (o narrado). Entre as personagens do elenco rosiano, encontra-se, provavelmente, uma das indicações camufladas habituais do escritor. O nome DOMINGOS TOURO, citado uma única vez, por Selorico Mendes, no *Grande sertão*, e encabeçando um rol de fazendeiros graúdos e mandadores, pode esconder, por formação anagramática, o monstro de Creta, conforme assinala Bolle: **DoMINGOs TOURO. Sobre o nome:** A crítica não tem encontrado com facilidade significações para o nome do coprotagonista nas fontes habituais dos códigos culturais (filosófico, histórico, científico, etimológico, etc.). O literário, todavia, associado ao mitológico, neste

particular dá conta satisfatória na leitura de Benedito Nunes. Ali é analisada a inserção de versos da *Divina comédia* no episódio do encontro do Grivo com NHORINHÁ (Ver). Na narrativa de Rosa, a prostituída vinha “feito noiva nua, toda prata-e-ouros”, sobre um carro de bois (g.n.). Os versos de Dante falam da metamorfose do carro de Beatriz, puxado por um Grivo. Para o interpretante, os versos “sobrepõem a imagem de Beatriz, ambígua na metamorfose que Dante presencia, à da prostituta Nhorinhá, vista pelo Grivo”. No episódio, o viajor da narrativa rosiana recusa a beleza carnal da mulher porque sua demanda é outra, a da Beleza da Poesia, que é também a “Noiva”. O comentário é boa opção para se extrair de *grifo* o designativo da personagem. Ana Maria Machado (1976) endossa essa interpretação. – BRO (UP)

INÁCIA VAZ – No elenco de Guimarães Rosa há importantes personagens ausentes, sempre nas coxias, só entrando em cena indiretamente. Vejam-se, por exemplo, Seo DRÃES, das estórias “Retrato de cavalo” e “Vida ensinada”, em *Tutaméia*, ou FEDERICO FREYRE, de “Uma estória de amor”, em *Manuelzão e Miguilim*; ou os interlocutores-ouvintes de *Grande sertão* e “Meu Tio o Iauaretê” (*Estas estórias*). Inácia Vaz os ultrapassa em originalidade. Não existe pessoa personagem à qual pertença o nome. Mas é com este designativo que o Cara-de-Bronze manda rebatizar a Vereda-do-Sapal, seu espaço de eleição (“O vaqueiro Mainarte: Ele gosta do Sapal”, p. 83), paraíso, eldorado, terra-santa, *omphalós*, situado num ponto extremo dos domínios do Urubùquaquá. O único indicativo textual de significação do nome, assim mesmo desconfiado, é o de que poderia ser o da mãe do protagonista, pois “o Cara-de-Bronze nunca falou em mãe” (p. 83). Apesar dessa ausência materna, a tornar cambeta o triângulo edípico de Segisberto mais o pai, a função maternidade marca presença, acompanhada, às vezes, por sinais de carência: “Lá ele pode lá ter sido filho de alguém?” (p. 79); o Grivo, muito pobrezinho na infância, se queixa poeticamente: “... Minha mãe não teve uma maquinazinha bonita de costuras...” (p. 103); o Grivo teria trazido, na volta da viagem, a Mãe-d’Água (p. 96). No *Recado do nome* (1976, p. 43), Machado destaca a importância atribuída ao Nome por Guimarães Rosa. O tipo de “descrição” dado ao de Inácia Vaz – “um nome que enche os tons” – não é caso isolado. O de DIADORIM, por exemplo, é “o nome perpetuo”; o de DORALDA “parece que dá um prazo de perfume” (“Lão-dalalão”, em *Noites do sertão*); e em “A estória de Lélío e Lina” (*No Urubùquaquá, no Pinhém*), diante da escolha dificultosa de moça para casar, Lélío acaba achando “mais fácil melhor ser com Mariinha, com esse nome fininho frio de bonito”. A analista foca o processo nominativo utilizado

por Lewis Carrol no *Através do espelho*. Quando Alice encontra Humpty-Dumpty, percebe-o “como se o nome dele estivesse escrito em sua cara”. Acontece parecido com Inácia Vaz: é um signo que apresenta significado vazio, puro significante, um nome só igual a si mesmo. Na entrevista concedida a Günter Lorenz (Coutinho, 1991, p. 88), Guimarães Rosa faz declaração que incide sobre este ponto: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que som e sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua obriga a crer.” Apesar da correspondência Carrol-Rosa, interessante, suscitada por Machado, a interpretação do nome Inácia Vaz acaba ficando restrita. Reunindo num final de capítulo as referências intertextuais trazidas por Guimarães Rosa ao “Cara-de-Bronze”, a ensaísta destaca o papel desempenhado pelo fogo no extrato mítico do conto (Ver MUÇAPIRA), ligando este elemento à possibilidade etimológica ígnea do nome Inácia. E escolhe uma finalização poética: “E lá [no Sapal] permanece ele, misterioso, escapando não se sabe para onde, mítica resposta ou indagação em aberto, refratário e impenetrável: um ígneo Nome em aço vai-se, Inácia Vaz ” (p. 94). Albergaria (1977) nos leva mais adiante. Ao estudar/interpretar OTACÍLIA, esta ensaísta conclui pela composição do nome por dois segmentos – OTA e CÍLIA. Deixando para estudo posterior o primeiro, que desembocará no TAO, ocupa-se, na página 119, do segundo. Sobre a personagem, observa a configuração espiritualizada, de poucas palavras proferidas no curso da narrativa, o que a envolve numa atmosfera mais ou menos secreta, tornando o segmento “cília” passível de filiar-se ao latino *caelum*, próximo do verbo *caelare*, “esconder”, nas pegadas de René Guenon (nota 198 da página indicada). Unindo este contexto à Fazenda Santa Catarina, morada de Otacília onde Riobaldo a conheceu, Albergaria traz a seu texto memória dos espaços sagrados da tradição: a Beith-El, “morada de Deus”, antiga cidade Luz, onde Jacó teve seu sonho da escada ligando Céu e Terra; também idêntico espaço da tradição persa chamado “lugar da imortalidade”; ou ainda, em nota, a cidade Agartha, situada no centro do mundo, como convém a espaços sagrados. Como reforço, para o nosso interesse do momento, opõe Diadorim, “um equivalente do Caos”, pelo fator andrógino, a Otacília, “tomada como a representação do Cosmos, princípio organizador, diferenciado, a Mãe-terra mítica, fonte e origem do universo (...)”. Seguindo nessa mesma linha, metafísica, ou esotérica, Utéza (1994) reserva, no capítulo “A Grande Mãe e o Andrógino”, um item para a “Dama do Céu”, Otacília, moradora da fazenda “perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem.” (GS, p. 145). Pelo étimo grego *katharós*, no locativo Santa Catarina “inscreve-se a pureza primordial”. A Vereda-do-Sapal, ou B u r i t i d e I n á c i a V a z,

se acomoda, a nosso ver, no rol desses locais especiais. “Caos” a princípio pela significação denotativa de brejo, pântano, já se mostra promissor, pois é ali que se encontra o coquinho do buriti “mais avermelhado mais escuro”, mais lustroso na cor (p. 83). Referido na narrativa só duas vezes, na segunda surge como “Cosmos”, guardado por personagem escolhida, o TOMÉ CÁSSIO, dito “irmão-natural” do Grivo. Ao Grivo caberá aquela área por herança “no corpo de uma escritura” sem que tenha trabalhado duro nas tarefas da fazenda, “no gratisdado”, conforme dizem os companheiros, sem atinar, como nós leitores, para a natureza transcendente da herança. Dessa forma, o “retirinho encostado” chega até as origens míticas da Terra, preenche o vácuo materno percebido na narrativa. E o nome primitivo nada tem de inocente. Sapal é terra de sapo, mas o anfíbio, habitualmente visto como símbolo lunar, da feiúra, pode ser também solar, participando de mitos referentes à origem do fogo (Chevalier; Gheerbrant, p. 803). Pela dupla significação simbólica, “exprime esotericamente o conceito de morte e renovação” (*ib.*), bem apropriado à trajetória do Cara-de-Bronze, mas cabendo igualmente ao Grivo, o “herdeiro”: ele voltou “como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...” (p. 123). Não será então à toa que Adino, quando afirma nunca ninguém ter ouvido “a graça de alguma mulher com o nome...”, apela para duas importantes confirmações: a do detentor do saber na estória e a do “senhor” do fogo: “Não é mesmo, Pai Tadeu? Não é mesmo, Muçapira?” (Ver ambos) – BRO (UP)

TADEU – Vaqueiro. Com RAYMUNDO PIO forma dupla dos mais velhos dentre os empregados do CARA-DE-BRONZE (Ver) em sua fazenda, no Urubùquaquá. Vivia lá havia muito tempo. Por qualidades de comando sereno e sabedoria para as coisas do viver, recebe dos companheiros e demais personagens respeito e consideração, sendo inclusive chamado Pai Tadeu pelos vaqueiros ADINO e GRIVO (Ver). É o único a conhecer o nome batismal completo do patrão. Bastaria este motivo para destacá-lo na organização da narrativa, considerada a importância estrutural dos apelativos, em especial o do protagonista (Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho) para a significação do conto. Acresce ser ele o sabedor da verdadeira história do Cara-de-Bronze, desde antes de o Velho tornar-se senhor das terras do Urubùquaquá. E também aquele que, ante a dúvida geral, atina com o objetivo final da viagem ordenada ao Grivo pelo patrão: que “achasse para ele o quem das coisas!” Em várias circunstâncias lhe são aplicados os verbos “ensinar” e “saber”, sendo que o segundo ele mesmo o usa, inclusive na deriva popular “sube”. É pois Tadeu que possui o domínio da verdade. Uma leitura de “Cara-de-Bronze”

instrumentada pela psicanálise (PASSOS, 2002) centra a atenção na figura da personagem-título. Trazida, por Tadeu, ao presente da narrativa, a juventude do fazendeiro, foragido para aquele lugar remoto por imaginar ter matado o pai, esboça-se uma situação edípica. O protagonista estabelece-se, então, na posição de sujeito “oscilante entre a aceitação e a recusa do lugar que lhe caberia”, o do Pai, interdito pela reminiscência da “culpa” em vista do imaginado parricídio; e/ou o do Filho, pela incapacidade de assumir a sua história, truncada com a fuga. Esta ambivalência está bem patente na parte final do próprio nome, onde a vírgula funciona como barra ou cesura entre as figurações nominais do pai e do filho (Velho, Filho). Na fala de Tadeu pode-se ver o conflito exposto: “Nome dele? 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...” No esquema narrativo, as funções paterna e filial são recobertas por substituições metafóricas: Tadeu supre o lugar do pai, e o Grivo figuraria o filho (sendo assim chamado várias vezes por Tadeu) recuperando, na sua viagem em espaço e no tempo, o passado do Cara-de-Bronze. Essa perspectiva acopla as duas personagens quando Tadeu, senhor da verdade, inquire o Grivo sobre a possibilidade do encontro, nas andanças, de um pai verdadeiro para o Cara-de-Bronze: “Por lá, então, *meu filho* (g.n.), tu teve antigas notícias dum senhor Jéia Velho?”. O terceiro componente do esquema edípico, a Mãe, está também inscrito no nome do protagonista (Jéia = Géia, Terra, matriz simbólica materna, mãe de Saturno na mitologia grega). Aceitando-se inclusive, como disfarce (ou indiciamento), o reforço “Jéia Gurgueia”, utilizado por Tadeu para avivar a memória do Grivo: no étimo grego de Terra, *Gê*, o som da consoante é surdo (gue). Assim, em Gur-gueia estaria replicado o Jéia que se pretende Géia, figurando-se a pronúncia grega. É ainda Tadeu que a traz para compor o triângulo, quando dialoga com Adino a respeito do misterioso nome INÁCIA VAZ (Ver), se poderia ser o nome da mãe do fazendeiro: “Cara-de-Bronze *nunca falou em mãe* (g.n.). Mas pode.” O fechamento do esquema é simultâneo ao fechamento da narrativa. O Grivo retorna da viagem-missão trazendo a existência desperdiçada do Cara-de-Bronze. Em fim de vida, o Velho chorou e disse ao Grivo: “Eu queria alguém que me abençoasse...”. Na cena de um filho destituído da função e de um pai irrecuperável, os figurantes metafóricos representam-nos no diálogo: “GRIVO: Tomo a bênção, Pai Tadeu! (...) **Tadeu:** Deus te abençoe, meu filho.”. Analistas do texto vêem no fragmento “a bênção, Pai Tadeu” um manejo de palavras desdobrável em outro, que abriria a possibilidade de libertação para o Cara-de-Bronze, tornando-se “a bênção, Pai ta deu”. **Sobre o nome:** Originário do aramaico, ou oriundo de raiz síriaca (*Thad*),

inscreve-se em semântica de nobreza de espírito e caráter, tanto na forma mais conhecida, como também pela variante Lebeu (*Bíblia de Jerusalém*, p. 1720, nota d): corajoso, cordato, bondoso, misericordioso, benigno. Na tradição aparece como agnome de Judas, um dos doze primeiros apóstolos de Jesus, mas somente em Mateus (10, 3) e Marcos (3, 18). Em Lucas (6, 16) e João (14, 22-26), bem como nos Atos dos Apóstolos (1, 13), é mencionado Judas. Apenas em João se manifesta como personagem ativa nas cenas da vida de Jesus, isto no episódio da despedida do Cristo e no das últimas instruções aos discípulos, quando dialoga com o Mestre. Embora não sejam evidentes ligações da figura bíblica com a personagem de Rosa – e se fossem estariam fora dos princípios rosianos –, é nessa passagem que se pode encontrar matéria que aproxime os dois. Ao versículo 22 – “Senhor, donde procede que te hás de manifestar a nós, e não ao mundo?” (g. n.) pode-se ligar o fato de que só a Tadeu foram revelados nome e história do Cara-de-Bronze. Transcreve-se todo o versículo 26 (versão Figueiredo) porque pode-se vê-lo espargindo significados essenciais à narrativa: “Mas o *Consolador* que é o Espírito Santo, a quem o Pai enviará em meu nome, ele vos ensinará todas as coisas, e vos fará lembrar de tudo o que vos tenho dito.” (g. n.). Do ponto de vista de uma leitura mística (ARAUJO, 1996) – em que pese a afirmativa do escritor de que a missão do Grivo se destinava à busca da Poesia (ROSA, 1972) –, o que o Cara-de-Bronze desejava, talvez por se ver no fim da vida, era um *consolo* espiritual, quem sabe a Extrema-Unção ou a graça divina. O fragmento “o Pai enviará em meu nome, ele vos ensinará todas as coisas” admite desenvolver-se no sentido do envio do Grivo ao passado do fazendeiro e resgate da memória nos conhecimentos que trouxe, assim como no sentido da transmissão das informações que (Pai) Tadeu faz aos vaqueiros. E este outro – “fará lembrar de tudo” – lançar-se-ia sobre o repasse de toda a vida do protagonista, o que o faria integrar sua memória na vida vivida, possibilitando-o liberar-se de seus fantasmas. – BRO (UP)

TOMÉ DE JESUS CESSIM CAZ – Personagem migrante, como os irmãos que viviam com ele e os pais, e mais o menino Grivo, todos de “Campo Geral”, primeiro conto de *Corpo de baile*. Caçula da prole de BERNARDO CAZ e NHANINA, composta de MIGUILIM, DITO, DRELINA e CHICA. Com quatro anos no conto de abertura, passa a vaqueiro em “A estória de Lélío e Lina” e em “Cara-de-Bronze”. Quando menino é chamado sistematicamente TOMEZINHO, fora a vez em que os nomes completos dele e dos irmãos, menos Miguilim, são recitados por Drelina. Irritado, fazia-se birrento, ora por não ser aceito nas brincadeiras dos mais velhos, ora por não lograr sucesso em atividades incompatíveis

com a idade, como trepar em árvores ou montar cavalos. Implicante, escondeu boneca da Chica, atirou pedra no cachorro FLORESTO; xingava nomes, denunciava os irmãos ao pai, e, quando chorava, “ninguém não podia com o Tomezinho”. Era “muito diferente do Dito”, este, menino sábio de apenas seis anos. O comportamento provocante da infância, que o apartava um pouco dos irmãos, carinhosos com ele, pode-se ver refletido na certa rigidez do caráter do homem e pelo isolamento que o marca na idade adulta (“Ele era seco e duro, mas no fundo – como uma pessoa regulada no meio de nem alegre nem triste, só cheio de destinos”). É em “A estória de Lélío e Lina” que a personagem ganha densidade, sendo referido como Tomé Cássio, ou simplesmente Tomé. O cenário é o da fazenda do Pinhém, de seo SENCLER, onde vivem Tomé e a irmã mais velha, Drelina, casada com o vaqueiro FRADIM. Para ali também migra Chica, que Tomé foi buscar ao Mutum, morada da família desde que eram crianças. Chica virá a casar-se com o vaqueiro DELMIRO. O suporte temático do conto é o amor. Centrado no de tipo platônico, idealizado, que unirá Lélío e Lina, é contrapontado pelo amor carnal, regido pela beleza e sensualidade de JINI, estabelecida por algum tempo com Tomé e sedutora de Lélío, com o qual trai o companheiro; e pelo amor-paixão, do qual padece a jovem MARIINHA relativamente ao fazendeiro seo Sencler. Profissionalmente, Tomé é caracterizado como vaqueiro competente – “o melhor topador a vara, entre os vaqueiros dali” – e sério de comportamento, apesar de ser “o mais mocinho de todos, quase um menino, mas também o mais sisudo e calado”. No que respeita ao tema, Tomé é o apoio para o desenvolvimento da personagem Jini. A mulata de extraordinária beleza, olhos verdes, “uma das mais maravilhas...” personifica o amor biológico, plantado no próprio nome a lembrar a raiz grega *gyn*– que acolhe vasta semântica de feminilidade. Tomé vive com ela relação intensa e violenta por causa do justificado ciúme motivado pela volubilidade da mulher. Quando Lélío chega forasteiro ao Pinhém, mútua simpatia aproxima fraternalmente os dois vaqueiros. Mas a sedução irresistível exercida pela mulher cria situações de tensão extrema que resultam na separação do casal e na mudança de Tomé, do Pinhém para o Urubùquaquá do conto “Cara-de-Bronze”, onde a pessoa “só cheia de destinos” irá possivelmente plenificá-los. Nesta última participação é referido apenas duas vezes. Uma na voz do violeiro JOÃO FULANO (Ver), que interrompe uma cantiga, de versos que acentuam o comportamento provocante da personagem, para chamá-lo:

“– Tomé, vem comer,
deixa o boizim quieto!”

e a definitiva, na observação do vaqueiro SÃOS: “E o Tomé Cássio que é *irmão-natural* (g. n.) dele (Grivo)... Tomé Cássio, lá quieto, tomando conta do Sapal!...” A Vereda do Sapal (Ver CARA-DE-BRONZE, GRIVO e INÁCIA VAZ) é um “retirinho encostado”, uma espécie de paraíso, terra de eleição, preferida pelo Cara-de-Bronze dentre todas as do seu vasto domínio, podendo ser percebida como espaço da felicidade. Sendo o guardião do Sapal, por essa só referência Tomé ocupa posição destacada dentre os companheiros. Inclusive pela qualificação de “irmão-natural” do Grivo, já que este, na imaginação da vaqueirama, é visto como o herdeiro do Cara-de-Bronze.

Sobre o nome: Tomé designa um dos doze primeiros apóstolos de Jesus, e significa em aramaico, assim como Dídimo, conforme é chamado em grego, “gêmeo, duplo”. Arrolado com os outros onze em Mt 10, 2-4, Mc 3, 14-19, Lc 6, 13-16 e At 1, 13, os episódios das intervenções de Tomé marcam-no com as características fundamentais de sua atuação: a solidariedade/fraternidade e a contestação. No primeiro caso, o da morte e ressurreição de Lázaro (Jo 11, 1-44), quando Jesus decide atender o apelo da irmã do amigo morto, mesmo ante as ameaças dos opositores se voltasse à Judéia, Tomé conclama os companheiros: “Vamos nós também para morreremos com ele”. E seu espírito contestatório ficou na tradição. Foi respondendo às instigações do discípulo que o Mestre deixou fortes diretrizes para o cristianismo. Num primeiro momento, no cenáculo, Jesus fala dos acontecimentos próximos: – “Para onde vou vocês sabem e sabem também o caminho” –; e Tomé ousa: “Senhor, nós não sabemos para onde vais, e como poderemos conhecer o caminho?” A resposta é a máxima espiritual “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” (Jo 14, 6). A cena da incredulidade, bendita audácia, produz dois ditos capitais: de Jesus, – “Tu creste porque viste, benditos os que não viram e crêem” (Jo 20, 29); e de Tomé, pelo qual Jesus é identificado a Deus: “Meu Senhor e meu Deus!” (Jo 20, 28). Esse modo de ser do apóstolo é patente desde os primórdios do cristianismo. Pagels (1979, p. 49 e 179) cita o “Livro de Tomé, o Contendor” (atribuído ao “irmão gêmeo” de Jesus)” como constante da Biblioteca de Nag Hammadi, conjunto de papiros de textos cristãos, não canônicos mas extremamente importantes, ocultados nos primeiros séculos de nossa era e encontrados naquela localidade egípcia em 1945. O Tomé ficcional tem o nome acompanhado do complemento “de Jesus”, e suas características marcantes ajustam-se, sem prenderem-se a paralelismos, à semântica da tradição. Enquanto menino, o Tomezinho do Mutum é um provocador, instigando constantemente os irmãos, aproximando-se este comportamento das abordagens do apóstolo. Ao mesmo tempo, seu nome é citado invariavelmente junto ao de um irmão ou irmã, marcando-o fortemente com o sinal

da irmandade. Passando ao Pinhém, adulto e vaqueiro, parêntese Lélío, na amizade fraternal com que o recebe e na semelhança da habilidade profissional. E, finalmente, no Urubùquaquá é assinalado como irmão-natural exatamente daquele Grivo que, quando aparece pela primeira vez em “Campo Geral”, é junto a Tomezinho. O designativo “de Jesus” e a indicação da irmandade-natural abrem, pelo menos abrem, uma janela para pesquisas interpretativas de uma leitura mística. Aliás, na Índia, onde foi o principal apóstolo, louvando a noiva de um casamento, Tomé teria cantado “um poema sobre a união da alma com a Sabedoria, hino que descreve a viagem do Cristo, filho do Rei, à procura da Pérola.” (*Universalis, Thesaurus* ***, p. 2945). O tema coincide com o núcleo narrativo de “Cara-de-Bronze”, onde o Grivo, visto como herdeiro do protagonista, realiza a viagem em demanda da Poesia (ou da Graça). Pode-se trazer mais um dado a ligá-lo à semântica do nome – duplo, gêmeo –, neste ponto acrescido da rivalidade entre irmãos. Tomé era ruivo como o pai. Surgida com a tragédia de Caim e Abel, aquela oposição situa no contexto a existida entre Bernardo Caz, o ruivo pai de Tomé, e o Tio Terez, terminada também tragicamente. Ainda na *Bíblia* outro episódio emblematiza os cabelos vermelhos como nefastos, quando da traição do ruivo Esaú contra o irmão Jacó. Tomé, ao herdar os cabelos do pai, traz o estigma da rivalidade fraterna e da traição que vai sofrer por parte de Lélío e Jini. Rosa utilizará ainda uma vez o emblema e o motivo no conto “Vida ensinada”, de *Tutaméia*, onde ROXÃO (Ver), apelido possivelmente relacionado à cor dos cabelos, é morto involuntariamente pelo companheiro SARAFIM (Ver), que com ele comporá dupla opositiva em vários sentidos. – CGE (MM), LEL (UP) e BRO (UP)

NHORINHÁ – Moça muito bela, prostituta, filha de ANA DUZUZA. A mais importante, sem paralelo, dentre as da categoria – as ex, como DORALDA (LÃO) e IÁ-DIJINA (BUT), ou as “da ativa”: HORTÊNCIA e MARIA-DA-LUZ (GS), CONCEIÇÃO e TOMÁZIA (LEL) e mais as do conto “Dão-lalalão”. Merece, por isso, o realce de neologismo próprio, “prostitutriz”. Apesar do destaque, só a vemos em ação em duas aparições nas narrativas de que participa – “Cara-de-Bronze” e *Grande sertão: veredas* –, assim mesmo, trazidas à realidade da narração pela palavra memorial dos narradores. Em ambos os casos as cenas são montadas de modo a se inserirem num clima sacramental de matrimônio, nos encontros com os heróis iluminados: o GRIVO (Ver), no conto, e RIOBALDO, no romance. Nas duas situações inexistente o pagamento habitual na prática profissional. Com o Grivo, porque nem sequer houve a conjunção carnal. Na volta da viagem-missão, feita em demanda da Poesia, e diante da dúvida dos companheiros se tinha ou

não casado, o enviado inicia o narrar de suas lembranças pela aparição da mulher, como se fôra uma visão sedutora conforme se constatará adiante. Mas, ungido para ir em busca de um valor mais alto, transcendental, o cavaleiro resiste e prossegue caminho: "Deixou, para depois formoso se arrepender". No *Grande sertão*, a impressão foi mais acentuada. O encontro se deu num lugar chamado Aroeirinha, nas vésperas da primeira tentativa, malfadada, de travessia do Liso do Sussuarão, sob a chefia de MEDEIRO VAZ. Na paragem para repouso, a mulher: num portal, vestida de vermelho, os dentes todos no sorriso. "Tão bonita, só." De repente, a galopada de companheiros de Riobaldo em perseguição a um boi preto que iam sacrificar e carnear envolve o casal num "grosso rojo avermelhado" de poeira. "Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento sponsal." Aqui, o ato de retribuição é até invertido: é a mulher que oferece a Riobaldo uma presa de jacaré "com talento contra mordida de cobra", reforçando o aspecto sagrado da união por meio da estampa de uma santa dada a beijar. Foi o único contato de Riobaldo com Nhorinhá, mas a presença rememorada da mulher atravessa todo o romance, a partir do ponto em que o protagonista-narrador, oito anos depois – tendo ocorrido a tragédia do Paredão, onde morre e se revela a feminilidade de DIADORIM, e achando-se já casado com OTACÍLIA –, recebe de Nhorinhá uma carta, rolada todo aquele tempo por muitos bolsos e capangas até chegar ao destinatário, quase ilegível "de tão suja dobrada, se rasgando". Naquele momento o narrador lembra um pormenor: "Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco". A recepção da carta acorda em Riobaldo o "grande amor em lavaredas", adormecido na memória, e despertado para ser para sempre. Na segunda tentativa de atravessar o Sussuarão, vencida esta, miraculosamente, sob o comando do então chefe URUTU-BRANCO, o bando sai do Liso num ponto próximo do lugarejo São-Josezinho-da-Serra, nova assentada da prostitutriz. O fado se encarrega de desviar Riobaldo daquele rumo: "Mas se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-nuvens havia de desmanchar, para não sucederem? (...) Dói sempre na gente, alguma vez, todo amor achável, que algum dia se desprezou..." A uma primeira leitura, Nhorinhá é vista entregue a atividade profana. Passada por estudos e análises – Nunes (1964, 1967 e 1991), Sperber (1976) e Utéza (1994), por exemplo –, a personagem é alçada a espaço para onde confluem o sagrado, o divino, o místico, o mítico e o metafísico, podendo exercer função purificadora junto aos narradores em via de aperfeiçoamento. Afigura-se um ser ascensional. No "Cara-de-Bronze", dá-se da seguinte forma sua

apresentação: "De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro de bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme a profissão. A moça Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros e para ele (o Grivo) sorriu, com os olhos da vida". Conformemente a complexa estrutura do conto (Ver JOÃO FULANO), a passagem é intertextualizada por notas de pé-de-página, as quais, por alusão, nobilitam a personagem, a partir de duas extrações da *Divina comédia* – dois versos do Inferno e três do Purgatório, ordem portanto ascendente – seguidas de outra do *Cântico dos cânticos*, em latim, que consuma a ascensão. Intromete-se entre as citações eruditas uma cantiga do poeta rosiano JOÃO BARANDÃO (Ver), tematizando mulher nua comparada a sol e lua, ouro e prata, termos correntes no esoterismo. Este conjunto intertextual, ao tempo que exalça, de fora, a personagem, infiltra-se no texto, amplificando a significação. O "toda pratas-e-ouros" que ali aparece é expropriação direta do *Cântico*, onde os corpos celestes e os metais preciosos se aplicam tanto à beleza feminina quanto ao Templo de Salomão. O início do período é um daqueles sinais iluminadores com os quais Rosa demarca rotas de desvelamento de seus mistérios: "harmamaxa" é forma grega significante de "carro coberto de luxo", sem registro em bons dicionários da língua portuguesa. Ali contextualizada no carro-de-bois, substituí a "liteira de madeira do Líbano" do rei bíblico, adornada de prata e ouro, poetizada no *Cântico*. As notas se encerram com dois fragmentos de Platão, o que leva a personagem para o âmbito das postulações ideais do filósofo, permitindo a Sperber (1976) conferir-lhe a dimensão metafísica: "O Grivo desdenha Nhorinhá, porque caso contrário iria colher apenas a sua beleza física, passageira e não definitiva" (p. 69). Se, no referente a "Cara-de-Bronze", a sacralidade da personagem se viabiliza por referências consolidadas no Ocidente (gregas, Dante, cultura judaico-cristã), no *Grande sertão* a simbologia reveladora emerge de mistérios esotéricos alquímicos, sinalizados nas cores negro, vermelho e branco – lembrados o boi do sacrifício, o vestido e a poeira avermelhada, e os dentes do sorriso da primeira cena, além do lenço na cabeça rememorado pelo narrador ("feito crista de anu-branco") –, correspondentes aos três níveis de uma travessia iniciática: a Obra em Negro ou Nigredo, morte e putreção; a Obra em Branco ou Albedo, purificação e ressurreição; a Obra em Rubro ou Rubedo, sublimação. Para além desses elementos de caracterização, a pesquisa do texto extrai da ação rememorada (espaço, tempo e personagem) evidências de divinização orientada, incursionando inclusive pela mitologia. Por exemplo, a travessia do Sussuarão é passível de fazer ressurgir o *topos* da descida aos Infernos e respectivo retorno. Nisso o mito se mescla à religião, lembrando Orfeu e o Cristo. É extremamente

significativo que, na saída do Liso, Riobaldo suba ao cume de um morro, donde vislumbrava “muitos horizontes”; e que este monte tivesse por nome do Tebá; que o narrador, por lapso, o chamasse Morro dos Ofícios; e que, na descida, encontre um velho miserável depois reconhecido como sábio; que este velho se chamasse Teobaldo (do grego *theos*: Deus; *phrazein*: explicar); e que, finalmente, aquele ponto estivesse a pouca distância do São Josezinho-da-Serra, lugar onde, se tivesse “entendido” os sinais, o protagonista encontraria aquela que viria a ser a amada para sempre. Ao estabelecer esta análise, Utéza faz reparar a posição simbólica do cimo e a semântica sagrada dos elementos, notadamente o nome quase recalcado: Tebá lembra a Tebaida do Alto Egito, retiro de Santo Antão e de alguns anacoretas seus seguidores, ou pode atingir camada originária, “o Monte Ararat, onde parou a Thebah, a Arca de Noé”. Impedido, pelo racional ou pela ordem cósmica de reconhecer os indícios que o levariam à imediata realização (tal como aconteceu com o Grivo: “Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar.”), o caminho iniciático do protagonista se orienta para o sítio do Verde Alecrim, morada das meretrizes MARIA-DA-LUZ e HORTÊNCIA, personagens vicárias de Nhorinhá na função de sacerdotiza da sexualidade, assim situada pelo analista no âmbito do tantrismo, prática esotérica oriental que “não teme glorificar e celebrar o desejo humano”. Mas “as duas não eram comparáveis a Nhorinhá, não davam nem para lavar os pés dela” (g.n.). O trecho grifado é mais um reforço do sagrado, atualizando o episódio da pecadora que banhou os pés de Jesus com as próprias lágrimas e pôs-se a enxugá-los com os cabelos (Lc 7, 36-38). Tal aporte faz parte de procedimento habitual do autor, a disseminação, ao longo do texto, de fragmentos de uma unidade sêmica para que a leitura, em seu nível, os reagrupe, sempre amplificando o significado. A referência bíblica junta-se a outra, vinda do fechamento daquela passagem evangélica: Riobaldo pensa sobre Nhorinhá: “Ah, não era rejeitã. Ela quis me salvar?”, em paralelo a Lc 7, 50: “Tua fé te salvou; vai em paz”. No Verde Alecrim o herói cumprirá outras provas da sequência para chegar a ser um iniciado. Os espaços relacionados a Nhorinhá só fazem confirmar a semântica sacralizante. No “José” da última residência está o nome divino por excelência – “que *Yahvé* (g.n.) acrescente filhos” –, e a morada inicial, por outro lapso, desta feita de Diadorim, faz-se alusiva ao Ramo de Ouro que Enéias deveria trazer para Prosérpina no regresso dos Infernos (*Eneida*): fala Diadorim: “(...) quem sabe você resolve melhor mandar de dádiva (a pedra de Arassuai) para aquela mulherzinha especial, a da Rama-de-Ouro (por Aroeirinha), filha da feiticeira”. Junte-se a coadjuvância da mãe: Ana Duzuza era uma espécie de

pitonisa, “falada ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente”. O nome de Nhorinhá está frequentemente associado ao da mãe na forma do epíteto “filha de Ana Duzuza” (um terço das vezes em que é mencionada), parecendo isto preparação textual para o momento em que Diadorim, enciumado(a), cai no lapso da Rama-de-Ouro, substituindo o epíteto reiterado pelo destacado “filha da feiticeira”. Quanto ao amor, este tem ampla circulação na obra de Guimarães Rosa. Em especial no *Grande sertão*. Se, em contos e estórias, há, em cada unidade, um objeto do desejo amoroso, no romance o sentimento primordial possui dimensão tríplice. Riobaldo o declara: “(...) afora esses dois (Diadorim e Otacília) – e aquela mocinha Nhorinhá, filha de Ana Duzuza – eu nunca supri outro amor, nenhum”. Nunes (1969), cujo estudo concentra-se no tema, focalizou-o através de Platão, segundo *O banquete*, o discurso que aborda o amor. Ali está disposto que as primeiras criações saídas do Caos foram a Terra e o amor. E que *eros* é um movimento de ascensão gradual do mais baixo para o mais elevado, sem eliminar “os estágios inferiores de que se serviu”. Diadorim, Nhorinhá e Otacília se colocam nessa ordem. A primeira é o amor caótico, irrealizável; a segunda, o amor perdido mas cravado na memória; Otacília é o da sublimação. Na narrativa as três personagens são interferentes, com pontos simbólicos do entrelaçamento. Dois são mais evidentes, um vegetal, outro mineral. Na Fazenda Santa Catarina, lugar da aparição de Otacília, Riobaldo pergunta à moça pelo nome de determinada flor. Tem por resposta: “casa-comigo”. Para Diadorim, que, amuada, chegava a chamado de Riobaldo, Otacília subtrai o significado, entregando-lhe um significante vazio: “liro-liro”. Lembrando Nhorinhá, o protagonista imagina que ela a chamaria “dorme-comigo”. O simbolismo da pedra é menos lírico e todo metafísico. Conte-se. Num momento narrativo forte, quando o narrador interpola estórias estranhas, à sombra do espiritismo do Compadre QUELEMÉM, entra, discorrendo sobre reencarnações, um “doutor rapaz”, explorador de pedras turmalinas no vale do Arassuai. De lá Riobaldo trouxe “uma pedra de *topázio*” (g.n.). A pedra fica sendo destinada a Diadorim. Ao ofertá-la (referida como pedra de *safira*), o destinatário a recebe, entre surpreso e agradecido, mas a devolve pedindo ao amado que a guardasse para melhor momento, quando estivesse cumprida a obra de vingança a que ambos estavam votados. Surgida Otacília, escolhida para noiva, o destino da pedra, voltada a ser *topázio*, muda, para tristeza de Diadorim. Seô HABÃO é encarregado de entregar à noiva a “pedra de *ametista*” (g.n.). “Isto é: a pedra era de topázio! – só no bocal da ideia de contar é que erro e troco – o confuso assim”, corrige o narrador. Encerrado o ciclo vital de Diadorim, no cadáver amortilhado depositaram

um escapulário que pertencera a Riobaldo e um rosário de contas vegetais. “Só faltou – ah! – a pedra de *ametista* (g. n.), tanto trazida...” Essa “pedra” faltante no sacrifício da Virgem Guerreira está, no entanto, presente desde início de sua vida cristã. Seu batismo se dera na localidade de Itacambira, significante indígena para “Pedra Erguida”, num dia 11 de setembro, “em pleno signo da Virgem”. Utéza (p. 365) anota o “simbolismo do número 11, que significa o início de um ciclo”. Se essa pedra alude à pedra filosofal dos alquimistas, neste ponto a metafísica oriental cruza com a tradição mística do Ocidente. Vê-se, então, que hipotéticos enganos veniais do escritor nas denominações diversas para o talismã circulante só poderiam ser atribuídos a uma leitura ingênua. Ao contrário, uma leitura instrumentada amplifica a significação do texto. Nota-se, em primeiro lugar, a variação na tonalidade das espécies, e, depois, a gradação, do roxo (ametista) passando pelo azul (safira) e chegando ao translúcido amarelado ou quase branco (topázio), figurando, pela pedra, um sentido de purificação. Como a flor, a pedra circula na tríade do amor, sendo que, em Nhorinhá, apenas por insinuação, no episódio já visto do lapso de Diadorim, o da Rama-de-Ouro por Aroeirinha. Todavia, um maravilhamento de Riobaldo estabelece o nivelamento ao velar/revelar, numa etimologia indígena, a significação funcional profunda da prostitutriz sendo como a pedra filosofal, chegada à pureza por sucessivos estágios de purificação: “E ela rebrilhava para mim, feito *itamotinga* (g.n.)”, onde *ita* é pedra, *mo* elemento verbal indicativo de “movimento para”, e *tinga* é “branco, luminoso”. Se o simbolismo da pedra cabe a Diadorim, e o da flor a Otacília, a imagem de Nhorinhá se beneficia dos dois: sendo *itamotinga*, é também, no texto, “florzinha amarela do chão” ou “a que sempre amanhece flor”. É sabido que Guimarães Rosa integra, no universo de sua narrativa, os três reinos da natureza – o animal, o vegetal, o mineral. Seja pela temática, caso de “Buriti” (*Corpo de baile*), onde a família Maurício como que se totemiza na palmeira-símbolo (*Mauritia vinifera*), ou o de “O dar das pedras brilhantes” (*Estas estórias*); seja pela personificação, tal os ruminantes de “Conversa de bois” (*Sagarana*); ainda por via imagística ou simbólica, conforme aqui, em Nhorinhá: além da referência floral e da revelação do *itamotinga*, a personagem “vincula-se à aroeirinha, *Lithraea molleoidis*, arbusto ou árvore pequena de flores verde-amarelas”. Entre as características da espécie destaca-se a resistência; o povo “atribui-lhe ‘emanações’ mais perigosas ou efeitos perniciosos” se houver demora à sua sombra ou vizinhança. “Nhorinhá parece, portanto, figurar a concretude da vida natural”, mas poderia haver “efeitos perigosos e perniciosos” para Riobaldo, se permanecesse a ela atado com exclusividade em sua proximidade”, é o que se depreende da observação de

Araujo (2001). **Sobre o nome:** Refugindo às etimologias, a modelos culturais tópicos, o nome com aparência hipocorística e familiar ameaça bloquear interpretações. A via de Utéza parece, até agora, muito viável. Sperber (1976), Machado (1976) e Albergaria (1977) tinham já aberto a rota esotérica. Utéza alarga-a numa clareira, associando àquela linha as tradições orientais do Tao e do Zen, sistematizando o *Grande sertão* num todo interpretativo sistêmico. Em Nhorinhá pode estar a harmonia representada pela conciliação dos opostos complementares, no caso, o masculino e o feminino, “nhor” e “nhá” (senhor e senhora), yang e yin, o que em plano cósmico, portanto em nível de perfeição criadora, corresponderia, em outro plano, à androginia da indiferenciação caótica dos gêneros representada em Diadorim. – GS e BRO(UP)

Referências

- ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena. *A raiz da alma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena. *O roteiro de Deus: Dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena. *O espelho: Contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *Palavra e tempo: Ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, 2003.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1985.
- FIGUEIREDO, Antonio Pereira. *A Bíblia Sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento*. Traduzido em português segundo a Vulgata Latina. Lisboa: Janelas Verdes, 1903.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- NUNES, Benedito. “A viagem do Grivo”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAGELS, Elaine. *Os evangelhos gnósticos*. Trad. de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1979.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Os roteiros de *Corpo de baile: travessias do sertão e do devaneio*. In: *Scripta*, Belo Horizonte: PUC Minas, v. 5, n. 10, 1º sem. 2002.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- ROSA, João Guimarães. *J. Guimarães Rosa: Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972. Caderno n. 8.

SANTO, Rosana Silva do Espírito. Cara-de-Bronze: mosaico nos gerais. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.). *Veredas de Rosa II (II Seminário Internacional – 2001)*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, p. 699-706.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos – Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Trad. de José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

YARSA, Florencio I. Sebastián (Dir.). *Diccionario griego-español*. Barcelona: Ramón Sopena, 1945.

Recebido: 05 julho de 2009
Aprovado: 28 agosto de 2009