



NARRATIVA, CENA E MITO:
Imagens mitológicas em “Cara-de-Bronze”

NARRATIVA, ESCENA Y MITO:
Imágenes mitológicas en “Cara-de-Bronze”

NARRATIVE, SCENE AND MYTH:
Mythological images in “Cara-de-Bronze”

Saulo Germano Sales Dallago¹

RESUMO

Este estudo tem como objetivo a investigação das imagens míticas oriundas da obra “Cara-de-Bronze”, de autoria de João Guimarães Rosa, presentes no texto literário e na adaptação teatral do mesmo realizada pelo encenador Marcos Fayad. A partir da análise de cenas do espetáculo, bem como de trechos da literatura de Rosa, a pesquisa pretende explicitar as referências mitológicas utilizadas pelo autor, traduzidas para o palco pelo diretor, na construção do universo presente no conto, tendo como eixo estudos sobre narratividade, literatura e mitologia grega.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia; teatro; mitologia

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo la investigación de las imágenes míticas oriundas de la obra "Cara-de-Bronce", de autoría de João Guimarães Rosa, presentes en el texto literario y en la adaptación teatral del mismo realizada por el director Marcos Fayad. A partir del análisis de escenas del espectáculo, así como de extractos de la literatura de Rosa, la investigación pretende explicitar las referencias mitológicas utilizadas por el autor, traducidas a lo escenario por el director, en la construcción del universo presente en el cuento, teniendo como eje estudios sobre narrativa, literatura y mitología griega.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia; teatro; mitologia

ABSTRACT

This study has the purpose to investigate the mythical images derived from the work "Cara-de-Bronze", written by João Guimarães Rosa, present in the literary text and theatrical adaptation of the same made by the director Marcos Fayad. Starting with the analysis of scenes from the show, as well as excerpts from Rosa's literature, the research intends to explain the mythological references used by the author, translated for the stage by the director, in the construction of the universe present in the story, having as axis studies about narrativity, literature and greek mythology.

KEYWORDS: dramaturgy; theater; mythology

¹ Ator. UFG; Professor Adjunto; sauloator@uol.com.br.

O espetáculo “Cara-de-Bronze”, realizado no ano de 2016 na cidade de Goiânia, pela Companhia Teatral Martim Cerêrê, teve como ponto de partida a obra homônima de João Guimarães Rosa, publicada no ano de 1956 como parte do livro “Corpo de Baile”, sendo adaptada para a linguagem dramática pelo dramaturgo e diretor da Cia, o teatrólogo Marcos Fayad. Neste trabalho, buscaremos analisar os elementos míticos presentes em ambas obras (literária e teatral), ressaltando a fidelidade da adaptação realizada por Fayad, a partir do conto de Guimarães Rosa, que se manteve estritamente similar ao texto original no roteiro dramático do espetáculo teatral.

Cabe citar que a montagem realizada em 2016 teve como predecessora uma outra criação da Cia Martim Cerêrê no ano de 1998 a partir do mesmo texto e que, à época, contou com pouquíssimas apresentações devido a proibição de uso dos direitos autorais por parte da família de Guimarães Rosa. Como parte do elenco de atores da remontagem do espetáculo, no ano de 2016, e tendo também assistido a vídeos da montagem original, pude perceber a forte ligação entre a literatura de Rosa e a encenação de Marcos Fayad, e neste trabalho pretendo discorrer sobre as experiências de ensaios e apresentações do espetáculo, que se estenderam entre os meses de março e julho do referido ano, tendo como referências, além do texto original do escritor sertanista, alguns estudos que buscam analisar o texto tanto a partir do estilo literário quanto no que tange as alusões e menções a mitologia grega e ao imaginário sertanejo brasileiro presentes na obra.

A história de “Cara-de-Bronze” se passa na fazenda de gado denominada Urubuquaa, situada em Minas Gerais e, tal como as tragédias gregas, decorre no período de um dia. Este dia marca a volta do vaqueiro Grivo, enviado pelo dono da fazenda, o patrão nomeado Cara-de-Bronze, alguns anos atrás para uma viagem em busca de algo. A narrativa (assim como o espetáculo) se inicia com o diálogo entre os vaqueiros da fazenda, amigos e companheiros de Grivo, sobre o que este teria ido fazer na viagem, e também sobre o que estaria relatando ao patrão naquele momento. Seguem-se várias especulações sobre os motivos da jornada, além de comentários e descrições acerca do misterioso Cara-de-Bronze, até que surge o próprio Grivo e narra os pormenores da sua jornada. Mais do que explicar acerca do que teria ido fazer a

mando do chefe, o viajante detém-se em contar os detalhes da sua peregrinação, descrevendo lugares, vegetações, animais e pessoas. Ao final da narrativa do Grivo, ele é interpelado por um dos vaqueiros mais antigos da fazenda, Tadeu, sobre o passado do patrão, o que acaba revelando aos demais (e também aos espectadores) um pouco do mistério em torno da viagem. Tadeu, como o vaqueiro mais velho, conhece detalhes sobre o passado do dono da fazenda que possuem forte relação com a excursão impetrada por Grivo. O dia se finda, Grivo se despede e os demais vaqueiros continuam especulando sobre os intentos da peregrinação e sobre o futuro da fazenda, enquanto a noite cai e o conto (como também o espetáculo) se encerram.

Conforme afirma a pesquisadora Alessandra Bittencourt Flach, acerca do conto “Cara-de-Bronze”:

Boa parte do conto é ocupada pelas dúvidas e inquietações dos vaqueiros, tanto acerca da viagem, conforme já referido, quanto acerca da figura do velho Cara-de-Bronze. Quando, finalmente, têm a oportunidade de indagar diretamente o Grivo, este não cede a suas conjeturas, não confirma, nem rejeita suas hipóteses. Cada resposta que dá leva a mais questionamentos por parte dos vaqueiros. Além de se perceber clara fidelidade ao acordo (seja este qual for) com o patrão, Grivo comporta-se como o detentor de um segredo, de uma verdade sagrada. Para tanto, preserva-a, não a vulgariza, não a expõe. Sua narração pretende levar aqueles que a ouvem a uma epifania. Daí não poder dar as respostas como os vaqueiros esperavam recebê-la: direta, esclarecedora, definitiva (FLACH, 2007, p. 8).

Desta forma, podemos destacar o papel quase xamânico desempenhado por Grivo, como aquele capaz de interpretar os símbolos do mundo, da natureza, do sertão, e dar sentido a eles a partir da construção poética de sua narrativa (CAMPBELL, 1990). Grivo não foi, como pensam os vaqueiros, buscar algo concreto, palpável, material – sua busca é, em verdade, mais por si mesmo, ou por um significado etéreo, a partir de sua jornada, para sua vida, ou mesmo para a vida do patrão, intrinsecamente conectada a sua viagem.

Ainda segundo Flach:

Em uma situação de trabalho – no caso, trabalho com o gado – um grupo se reúne para ouvir as estórias de Grivo. A atitude de respeito e rendição ao que será proferido marca, de um lado, a ruptura com o pragmatismo da vida e o envolvimento com o rito, com o sagrado; de outro lado, reforça o papel de Grivo que se defende aqui, de mediador, xamã, intérprete. É necessário um total envolvimento entre ambas as partes – intérprete e espectador – para que a narrativa adquira significado na ocasião em que é efetivada e possa permanecer, terminado o momento da contação, como mais um símbolo que une o grupo em meio ao qual se produziu (FLACH, 2007, p. 9).

Cabe aqui realizar um paralelo entre o espetáculo teatral, a partir do texto de Rosa, e o processo de montagem do mesmo. Durante três meses o elenco se reuniu, quase diariamente, nas dependências da casa do diretor Marcos Fayad para realizar a criação das cenas do espetáculo. Com exceção dos atores Newton Murce e Danilo Alencar, intérpretes dos personagens Grivo e Tadeu, respectivamente, em ambas montagens (de 1998 e de 2016), todos os outros atores estavam realizando seu primeiro trabalho junto à companhia Martim Cerêê. Como um destes atores, pude perceber como, à exemplo do personagem Grivo, o diretor teatral também ocupava um papel xamânico perante o elenco, pois a cada novo encontro, reunião de trabalho, o grupo também se juntava para ouvir histórias, contadas por Fayad: como parte de seu processo criativo, ele buscava sempre, antes de iniciar os ensaios, realizar o que chamava de “aquecimento sensível”, seja através de uma narrativa própria, ou um trecho de alguma obra literária ou musical.

O Xamã, como um Narrador, era aquele capaz de interpretar a divindade presente na natureza, compreender o mundo mítico e ensinar seu povo a enfrentá-lo. Este aspecto pedagógico, em ambos, associa-se nos dias atuais a outra figura, como afirma Joseph Campbell:

MOYERS – Quem interpreta a divindade inerente à natureza, para nós, hoje? Quem são nossos xamãs? Quem interpreta, para nós, as coisas que não são vistas?

CAMPBELL – Essa é a função do artista. O artista é aquele que transmite os mitos hoje. Mas ele precisa ser um artista que compreenda a mitologia e a humanidade, e não simplesmente um sociólogo com um programa (CAMPBELL, 1990, p. 105).

A opção pela utilização de narrativas, por parte de Fayad, no início de seus ensaios, nos leva a relacionar esta prática criativa com algumas referências teóricas. Uma delas, provavelmente entre as principais, são os escritos de Walter Benjamin com suas teorias sobre o poder do Narrador e da narrativa, discutindo a pobreza de experiências comunicáveis na modernidade e o desaparecimento da figura do velho Narrador, perpetuador de narrativas ricas em experiências que ajudam a compor uma memória coletiva. Em Benjamin, o narrador retira da experiência aquilo que ele conta, podendo ser sua própria experiência ou de outrem; e, por outro lado, ele sabe incorporar sua narrativa à experiência de seus ouvintes (BENJAMIN, 1994).

Segundo Benjamin a narrativa “não está interessada em transmitir o ‘puro-em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida

do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Mergulhando as narrativas na experiência pessoal, Fayad nos proporcionava aquele sentimento de pertencimento ao grupo relatado na citação anterior de Alessandra Flach, sendo as histórias o símbolo daquilo que unia atores, direção e texto no labor de construção do espetáculo. Tal como a jornada do personagem Grivo, repleta de pormenores que causam extrema curiosidade e despertam a atenção dos vaqueiros, a trajetória artística de nosso diretor e suas experiências teatrais em diversos contextos despertavam nos atores o afã pela criação, o desejo de realizar um grande espetáculo, a partir de um grande texto que tínhamos a disposição.

Para nós, atores do elenco, as narrativas proferidas pela direção, muito mais do que ensinamentos claros e objetivos sobre o fazer teatral, instituía-se enquanto um compêndio de exemplos de uma longa trajetória nas artes cênicas, com detalhes em minúcias capazes de despertar nos jovens participantes do espetáculo o desejo de construir suas próprias carreiras através de processos de criação, espetáculos e apresentações. Decifrar os símbolos presentes nas histórias contadas pelo diretor, além de nos impulsionar à criação, acabava por fazer-nos compreender a mitologia inerente ao teatro, com seus ritos, mitos e cultos.

Assim como Fayad, o personagem Grivo também compõe, através de sua narrativa, uma espécie de “mitologia do sertão”, trazendo à baila diversos detalhes da paisagem que percorreu durante sua jornada. Como referido anteriormente, Tadeu é o vaqueiro capaz de decifrar o enigma do Grivo e de seu pacto com o Cara-de-Bronze, não apenas naquilo que o Grivo foi buscar, mas nos motivos que levaram o dono da fazenda a enviá-lo. Já quase ao final do conto, e também do espetáculo, segue o seguinte diálogo:

Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...

Grivo: Pai Tadeu... Tomo a benção...

Tadeu (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...

Grivo: Tomo a benção, Pai Tadeu!

Tadeu (prossequindo): ...Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura...

Grivo: Pai Tadeu...

Tadeu: Deus te abençoe, meu filho.

Grivo: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar — que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos... (ROSA, 2001, p. 102)

Analisando o trecho supracitado, percebemos o quão fortemente vinculado à forma dramática é o conto de Guimarães Rosa, expondo os nomes dos personagens e em seguida seus textos, de forma semelhante ao que teríamos num texto escrito em forma de drama, para ser encenado. Nesta e em outras partes do conto temos diálogos escritos neste formato, vinculando-o fortemente a tradição da escritura dramática; todavia, não só a linguagem do teatro é uma fonte de inspiração para Rosa, como também outras formas artísticas, como o cinema e a música, são utilizadas em diversas outras passagens ao longo da narrativa.

Voltando ao conteúdo do trecho citado, vemos que, conforme as insinuações de Pai Tadeu, Grivo, o contador de histórias, pode sim ter ido atrás do passado do patrão, de notícias sobre sua família, sobre sua amada, sobre a neta da mesma (que, pelo que se especula entre os vaqueiros, é a noiva que o Grivo trouxe), e que isto, de fato, pode ter motivado o pedido inicial feito à ele por seu superior. Por outro lado, é nítido que o caminho, os detalhes do caminho, a vegetação do sertão, as plantas rasteiras, as árvores altas e médias, os rios, a seca, os animais pequenos e grandes, o calor, a noite com ou sem estrelas (ou luar), as pequenas vilas e as pessoas ao longo do caminho, tudo que fez parte de seu longo percurso se incorpora a sua narrativa, tanto àquela repassada em particular ao Cara-de-Bronze, quanto ao momento, no conto e no espetáculo, em que o viajante explana os pormenores de sua viagem aos companheiros de trabalho do Urubuquaqua.

Estas minúcias sobre a jornada, relatadas por Grivo, fazem parte daquilo que, algumas páginas atrás, o personagem Pai Tadeu denominou como “o quem das coisas” (ROSA, 2001). Fica claro a importância que o velho dá ao sentido poético de uma narrativa, ao saber contar uma história com sensibilidade e detalhamento, quando acontece o processo de escolha do empregado que iria empreender a viagem, no qual, como nos contam os vaqueiros, três deles (além do Grivo, José Uéua e Mainarte) eram enviados pelo Cara-de-Bronze aos mesmos lugares e pedia a eles, em seus retornos, a

descrição do que tinham visto – a partir disso, deu-se a escolha de Grivo, certamente aquele com maior capacidade de subjetivação em suas descrições e relatos.

O personagem Cara-de-Bronze, assim nomeado por seus empregados, não aparece em qualquer momento do texto e, por conseguinte, do espetáculo. É uma figura misteriosa, coberta de misticismo, que parece conjugar em si o bem e o mal, capaz de mandar plantar jardim de flor e ser um homem descontente de triste, um homem que não gosta de nada mas gosta de tudo, ou até mesmo que é bom no sol e ruim na lua, segundo as falas dos vaqueiros (ROSA, 2001). Essa figura absoluta, totalitária, toda poderosa, criadora do Urubuquaqua, nos remete imediatamente ao Deus cristão, que tudo sabe e tudo vê, onisciente, onipotente e onipresente. A referência fica ainda mais forte se imaginarmos o Grivo como uma espécie de filho predileto do Altíssimo, escolhido para empreender uma jornada em busca da verdade e da salvação, tal qual o Cristo Redentor; embora, no caso do conto de Guimarães Rosa, a verdade esteja muito mais ligada ao esplendor do sertão, e a salvação se dê para a própria Divindade Mor, reconciliada com seu próprio passado através da peregrinação do empregado escolhido.

No que diz respeito as referências mitológicas clássicas presentes na novela de Guimarães Rosa, talvez a que mais se destaque seja a jornada do Grivo como uma espécie de Odisséia, percorrida por Ulisses após a Guerra de Tróia para retornar a Ítaca, sua terra (FRANCHINI, 2012). Embora a viagem de Grivo se dê em outras circunstâncias (a mando do patrão, e não retornando de uma guerra), as aventuras vivenciadas ao longo do trajeto revelam, em Ulisses, uma vasta exposição de figuras míticas ligadas à mitologia grega, e em Cara-de-Bronze, uma infinidade de elementos que compõem o que já denominamos anteriormente como mitologia do sertão, não apenas nos detalhes da natureza descritos por Grivo ao longo do caminho (plantas, árvores, animais, paisagens), mas no seu relacionamento com habitantes de várias paragens, e até mesmo o encontro com figuras míticas do folclore brasileiro. Desta forma,

Além de descrever várias paisagens, climas, animais, Grivo atém-se a relatar os vários estados de espírito por que passou – euforia, tristeza, solidão, esperança –, suas expectativas e as expectativas daqueles com quem se relacionou, bem como os muitos tipos de pessoas que conheceu, a fim de dar conta de apreender o todo das coisas. Para tanto, não poderiam faltar as narrativas maravilhosas sobre seus encontros com figuras conhecidas do folclore, como o Saci, ou com animais encantados, como o piolho que falava. Diante da impossibilidade de ver, ouvir e sentir tantas formas de vida, tantos pensamentos, recorre-se também a textos clássicos da

literatura e das religiões, em um esforço para complementar a narração, para ilustrar melhor as sensações despertadas por essa viagem (FLACH, 2007, p. 13).

Um outro comparativo que pode ser feito entre as viagens de Ulisses e Grivo diz respeito à enormidade do caminho percorrido. Enquanto Ulisses desbrava o Mar Egeu, Grivo navega por um outro “mar”, com muito mais terra do que água: o sertão brasileiro, mais especificamente o da região de Minas Gerais. Não à toa, quando questionado por um dos vaqueiros do Urubuquagua se em sua viagem permaneceu sempre nos Gerais, Grivo responde: “Por sempre. O Gerais tem fim?” (ROSA, 2001, p. 93).

Importante ressaltar que, no trabalho de montagem do espetáculo, como relatado anteriormente, as histórias tiveram um papel fundamental no processo criativo dos atores, despertando a emoção, a criatividade e a disponibilidade sensível para a cena. A importância de se contar narrativas, de compartilhar biografias e lendas, era muito clara não só do ponto de vista do personagem Grivo, o narrador do espetáculo, mas de cada personagem que, em um momento ou outro, contava sua própria história, ou a história dos acontecimentos da fazenda, da figura do patrão, da jornada do Grivo, etc. O contar histórias, por assim dizer, tornou-se o fio condutor do trabalho de interpretação dos atores; não à toa, em muitos ensaios, o diretor, na ocasião de conduzir os intérpretes na busca da melhor forma de expressão cênica, costumava dizer: “Concentre-se na história, conte a história”.

Sobre a relação de histórias com mitos, podemos dizer que:

A “descoberta” de Freud da tragédia de Édipo situou a psicologia bem no início da poética, com o uso de Aristóteles de *mythos* em sua *Poética*. Quando abrimos aquele livro para ler sobre trama, descobrimos que, onde quer que a palavra “trama” apareça, a palavra grega original é *mythos*. Tramas são mitos. As respostas básicas para o *porquê* em uma história devem ser descobertas nos mitos (HILLMAN, 2010, p. 23 e 24).

Quanto ao significado da viagem do Grivo, e a resposta ao enigma do porquê da viagem do mesmo, vimos na citação do trecho do diálogo entre Tadeu e Grivo que, no passado, o patrão Cara-de-Bronze havia tido uma desavença com o pai e, ao atirar contra o mesmo, pensou por anos que este tinha morrido, mas aparentemente chega a informação até a fazenda (e por conseguinte ao personagem Tadeu) de que o pai não havia morrido quando da contenda. Não por acaso, vemos na citação acima por mim apresentada a tragédia de Édipo, de autoria de Sófocles, utilizada por Sigmund Freud para batizar um de seus estudos sobre a psique humana – a trama desta história gira

em torno de uma maldição expedida pelo oráculo de Delfos ao rei de Tebas, Laio, de que um dia o mesmo seria morto por seu filho, caso tivesse um. O rei envia seu filho por um pastor para que o mesmo fosse morto, mas o empregado o abandona no campo, e a criança é encontrada e adotada. Mais tarde, já adulto, a criança torna-se Édipo que, cumprindo a profecia do oráculo, mata o pai durante uma desavença numa estrada, mas sem saber que se tratava da figura paterna (FRANCHINI, 2012).

Aliás, ainda segundo Franchini (2012), as contendas, assassinatos e tentativas de assassinato entre pais e filhos são diversas na mitologia grega. Primeiro o Deus Urano, o primeiro de todos, sendo morto por seu filho titã Cronos, o que deu origem à era dos Titãs. Depois Cronos, após engolir um a um os seus filhos, é confrontado pelo sexto filho que escapa ao pai, Zeus. Cronos é banido, após guerrear junto com os outros titãs e ser derrotado pelos deuses, para o interior da Terra. O próprio Zeus, ao saber da gravidez de uma de suas amantes, a deusa Métis, a engole antes que o parto aconteça: algum tempo depois, de sua cabeça nasce a sua filha, a deusa Atena, que todavia mantém-se obediente ao pai.

Em relação a mitologia dos Gerais, há duas figuras que merecem destaque no conto, e que são referenciadas diversas vezes pelos personagens de Cara-de-Bronze: o boi e o buriti. O primeiro, além de ser o animal que justifica a existência da fazenda, é citado em muitas coplas do cantador Quantidades (sobre o qual falaremos um pouco mais em seguida), além de ser elemento ímpar na jornada de Grivo, simbolizando diferentes estados de espírito em diferentes contextos: presença de pessoas por perto quando aproximava-se de várias cabeças de gado, indícios de retorno ao contato com humanos ao avistar as fezes do animal, desolação e solidão total onde encontrava apenas ossos de reses (ROSA, 2001).

Na construção do desenho cênico do espetáculo, a figura do boi também ganha destaque tanto nos elementos concretos, icônicos, quanto em alusões e símbolos. O cenário apresenta, de um lado, um tablado de onde o violeiro arrisca suas cantigas e, do outro, ocupando grande parte do palco, um curral de madeira no qual os vaqueiros lidam com os bois (imaginários). Há inclusive uma cena, logo ao início do espetáculo, em que os trabalhadores rurais, munidos de longos paus, simulam uma situação onde apartam o gado recém-chegado na fazenda. Além disso, vale citar que, na ponta do curral,

ocupando local de destaque em frontalidade com a plateia, foi colocado um esqueleto de cabeça de touro real dependurado.

Sobre o Buriti, nos contam os estudiosos Pucci, Vale e Romeiro:

E o buriti, a mais alta e elegante de nossas palmeiras, também denominada —palmeira-do-brejo, presença marcante em Rosa, que lhe reserva um conto especial, homônimo, também ocupa lugar de destaque em Cara-de-Bronze. Nos campos de Urubuquaquá, cenário dos acontecimentos, em suas veredas “refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa e os buritis, os ramalhetes dos buritizais, os buritizais, os buritizais, os buritis bebentes”. Nas veredas, onde há água, há buriti. Rosa, em correspondência com o tradutor italiano, Bizzari, reafirma: “Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. (...). As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros”. E, no transcorrer do conto, sobretudo nas primeiras coplas de Quantidades, predominam os versos sobre os buritis: Grivo, o boizim, vai caçar água tão longe, em verdes buritizais, nas veredas dos Gerais; para o cantador, os buritis são a boiada verde do sertão. Diz uma trova: “Buriti – boiada verde/ por vereda, veredão/vem o vento diz: Tu fica!/ Sobe mais te diz o chão”. Em cinco coplas do cantador, o buriti é carinhosamente chamado de “minha palmeira”; é lá onde há água, vida pra todos os seres biológicos do sertão; é lá onde os tristes gados encontrarão alegre pastação. Em uma das coplas, o buriti, minha palmeira é denominado “mamãe verde do sertão”. E, quando Grivo está narrando os difíceis lugares por onde passou, “Subi serra, o sol por cima. Terras tristes, caminho mau”, ele ressalta que teve que acompanhar um gado, de longe, para poder se achar; foi o gado que lhe fez chegar aos brejos e ao buriti, que lhe deu a certeza de água. E Grivo arremata: “Todo buriti é uma esperança” (PUCI, VALE e ROMEIRO, p. 102 e 103, 2014).

E já que a citação acima traz vários trechos do texto onde os versos do violeiro se fazem presentes, podemos nos permitir uma breve análise da figura do mesmo, não sem antes mencionar que, do ponto de vista cenográfico, a supracitada figura do Buriti também se fez presente, através de um imenso painel, ao fundo do palco, que retratava a imagem fotográfica de um Buriti. A função do violeiro, perante o Cara-de-Bronze, seria similar àquela ocupada por Grivo, quando de seu envio à jornada: trazer um pouco de poesia ao chão árido do Urubuquaquá. Não à toa, sua narrativa em forma de versos acaba por se tornar uma meta-narrativa da própria jornada do Grivo e do enredo do conto, tendo assim Guimarães construído, através da música, uma contação da história paralela a ela mesma. Grivo havia despertado no dono da fazenda o gosto pela poesia, e exatamente por isto o velho vira nele todo poder e magia de um contador de histórias:

Nesse sentido, surpreende o fato de que o Cara-de-Bronze tenha se adiantado em relação aos vaqueiros, uma vez que ele já havia descoberto, com certa vantagem sobre os demais, a importância e o fascínio das narrativas do Grivo. Guimarães Rosa induz o leitor, propositalmente, a um paradoxo. De um lado, o Cara-de-Bronze é caracterizado pelos vaqueiros como autoritário, senil, solitário e excêntrico, apesar de estes serem totalmente fiéis a ele [...], confirmando as relações de subserviência que imperam no sertão. De outro, ainda que não se tenha acesso ao velho a não ser pela fala dos vaqueiros, o mesmo parece ter percebido, com a proximidade da morte, a necessidade de viver novas experiências, conhecer outros mundos. E isso se torna viável através das narrativas. Ou seja, sua doença e sua impertinência contrastam com sua sensibilidade em relação ao poético. O que, para os vaqueiros, era motivo de piada [...]

representa, na realidade, a percepção e a sensibilidade aguçadas do velho. Para tanto, vale-se de sua condição de patrão para ordenar ao Grivo que busque aquilo que se crê seja a poesia. Não se pode deixar de mencionar que, também por ordem do Cara-de-Bronze, a fazenda dispõe de um cantador profissional, pago para cantar o tempo todo (FLACH, 2007, p. 10).

Seja através da música ou da narração do Grivo, o importante é que Guimarães Rosa dota seus personagens de uma potente capacidade poética, de observar o mundo e subjetivar suas experiências através de seus textos, cantados ou falados. Não à toa, a direção conduzida por Marcos Fayad optou por fazer a melodia do violeiro João Fulano (ou Quantidades, pois ambas as nomenclaturas são utilizadas para se referir ao cantador) acompanhar partes da narrativa do viajante, dotando as palavras do ator Newton Murce de uma sonoridade harmoniosamente conjugada com a música, composta pelo diretor musical do espetáculo Roberto Corrêa, intitulada “Mazurca do Viajor”.

Mitologicamente, a figura do violeiro pode ser comparada à figura do profeta grego Tirésias: por um lado, ambos são reveladores de profecias, de acontecimentos que se darão; por outro, tanto a figura mítica grega quanto o poeta musical sertanejo são cegos. Cabe ressaltar que, neste sentido, o conto de Guimarães Rosa não faz alusão a esta cegueira do personagem Quantidades, mas que a mesma foi introduzida pela visão do diretor teatral, possibilitando assim, através do espetáculo cênico, uma peculiaridade que se constituiu enquanto alegoria na composição de tão importante figura dentro do universo de Cara-de-Bronze.

Como vimos, a obra “Cara-de-Bronze”, tanto literária quanto teatral, possui diversas possibilidades de inter-relações mitológicas, a partir de seus personagens, situações, paisagens e temporalidades. Neste breve estudo buscamos paralelos maiores entre o universo sertanejo e a mitologia ocidental greco-romana, mas igualmente poderíamos buscar outras similaridades com elementos míticos orientais, afro-brasileiros ou ameríndios. São possibilidades a serem exploradas em outros futuros estudos, que busquem no arcabouço mitológico analogias com a cena, o mito e as imagens em torno desta tão singular obra de Guimarães Rosa, traduzida para os palcos pelo diretor Marcos Fayad.

* * *

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e histórica da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: v. 1, Brasiliense, 1994.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- FLACH, Alessandra Bittencourt. Da poesia e seus intérpretes em “Cara-de-Bronze”. **Revista Boitatá**. Londrina: 2007, 10 p.
- FRANCHINI, A. S. **As grandes histórias da mitologia greco-romana**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- HILLMAN, James. **Ficções que curam**: Psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler. Tradução Gustava Barcellos. Campinas, SP: Verus, 2010.
- PUCCI; VALE; ROMEIRO. Bruno, André Dela, Artieres Estevão. Cara-de-Bronze, de Guimarães Rosa: as toadas, os diálogos, a poesia, o enigma. **Revista ArteFilosofia**. Ouro Preto: n. 17, dezembro de 2014, p. 91 a 109.
- ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de Baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Recebido em agosto de 2018.

Aprovado em outubro de 2018.

Publicado em dezembro de 2018.