



## Desvelamentos: a essência submersa

Larissa Thomaz Corá\*

**Resumo:** O objetivo da presente reflexão é apresentar os mecanismos metadiscursivos forjados no interior de uma obra e sua relação com o próprio discurso literário. Para tanto, propomos analisar a narrativa “Cara-de-Bronze” (*No Urubuquaquá, no Pinhém*, 2001), de João Guimarães Rosa, em sua estruturação discursiva global e em cada nível do percurso gerativo do sentido. Ao desvelar a tensão referencial *versus* poética como fulcro da construção discursiva de “Cara-de-Bronze”, a análise aqui articulada caracteriza o processo de “montagem” do texto ao longo da viagem discursiva empreendida. Dessa forma, perpassa-se por questões relativas à semiótica greimasiana, discutidas por Barros (1994) e por Bertand (2003), que focalizam o sentido e o parecer do sentido. Aborda-se também o plano da enunciação, conforme problematizado por Dominique Maingueneau (1996, 2001), de forma a delinear a contradição entre a sugestão da intenção da enunciação e sua percepção na materialidade do enunciado. Ao traçar as relações entre as instâncias citadas e os “percurso” de suas buscas, será possível então vislumbrar a relação buscada entre o metadiscorso e o discurso literário.

**Palavras-chave:** enunciação, Guimarães Rosa, semiótica greimasiana, sentido

## Introdução

Pensando a Semiótica como instrumento metodológico pertinente, capaz de fazer emergirem os sentidos latentes de “Cara-de-Bronze”, este estudo objetiva explorar a tensão literatura *versus* língua, para percorrer a trajetória do percurso gerativo dos sentidos do texto e, assim, proporcionar um desvelamento da arquitetura significante da obra rosiana em pauta.

A teoria semiótica tem como parâmetro analítico a busca dos sentidos, objeto este que se faz presença fundamental em qualquer manifestação artística. Ao tomar como foco o discurso literário, a semiótica greimasiana parte de uma ambiguidade essencial: o jogo tensivo entre o ser e o parecer. Ou seja, a relação entre os sentidos e o parecer dos sentidos dá-se como uma articulação fundante dos estudos semióticos literários,

uma vez que tal relação pode ser entendida como a duplicidade básica da obra de arte. Segundo Denis Bertrand, em *Caminhos da semiótica literária*,

“O objeto da semiótica é o sentido. [...] A semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam tornando-o comunicável e partilhável ainda que parcialmente” (Bertrand, 2003, p. 11).

Na medida em que o olhar crítico procura estabelecer os sentidos possíveis de um texto a partir de sua própria realização formal e de suas condições enunciativas, a semiótica fornece um instrumental eficiente para tal fim, o que justifica a sua escolha para a fundamentação analítica desta reflexão.

\* UNESP/IBILCE – São José do Rio Preto/FAPESP. Endereço para correspondência: Larissa.cora@terra.com.br

Ao conceber um texto como objeto de significação e de comunicação, a semiótica preocupa-se com a construção textual e também com a contextualização de tal estrutura, restabelecendo, assim, um diálogo entre a obra e seu entorno, sem deixar de evidenciar os procedimentos da construção artística. Nas palavras de Diana Luz Pessoa de Barros, em *Teoria semiótica do texto*:

A semiótica insere-se, portanto, no quadro das teorias que se (pré)ocupam com o texto. [...] A semiótica tem por objetivo o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. [...] trata, assim, de examinar os procedimentos de organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto (Barros, 1994, p. 5-8, grifos no original).

Partindo do pressuposto de que o discurso literário lida com a transformação dos sentidos da linguagem, ao tomar o processo de significação tanto como ponto de partida, quanto de chegada, a semiótica perscruta a construção de significação da linguagem literária (cujo discurso faz-se arte por meio da transcrição sígnica), de maneira a fazer emergirem os sentidos possíveis de uma obra. A teoria estabelece, para cumprir tais objetivos, um caminho metodológico responsável por essa emersão, ao trazer à tona o que denomina de significação profunda do texto, lidando, portanto, com “[...] a significação como apreensão das ‘diferenças’, em seguida sua representação em uma estrutura elementar, depois sua complexificação em um percurso global que simula a ‘geração’ do sentido, desde as estruturas profundas até as estruturas de superfície [...]” (Bertrand, 2003, p. 16-17). Esse trajeto é conhecido como percurso gerativo de sentido, cuja configuração perpassa as quatro dimensões que compõem um texto literário: a fundamental, a narrativa, a discursiva e a passional, partindo de um nível profundo e abstrato para chegar ao mais superficial e concreto. Também é esse o percurso seguido neste estudo: a busca do parecer dos sentidos de “Cara-de-Bronze”.

## 1. Desvelamentos: as instâncias fundamental e narrativa

A primeira dimensão a ser investigada é a fundamental, a mais profunda e abstrata dentre as quatro. Nela, é possível perceber como se arquitetam as possibilidades sêmicas desenroladas ao longo do texto, de modo a apontar para os sentidos latentes nele alinhavados. Tais possibilidades engendram-se sob a forma de oposições semânticas cujos sentidos desdobram-se nas outras três dimensões ao se metamorfosearem de acordo com a especificidade de cada uma delas. Na narrativa rosiana aqui investigada, tal nível promove a abstração de uma complexa teia de oposições fundamentais que se reafirmam e fundamentam a leitura da articulação textual da obra.

A partir das oposições vida *versus* morte, velhice *versus* juventude, saúde *versus* convalescença, pensamento *versus* ação, agreste *versus* vereda, único *versus* múltiplo e o todo *versus* a parte, é possível chegar à tensão aparência *versus* essência, cuja evidência é fruto do entrecruzamento de todas as outras. Essa oposição, ao se reduplicar em outra, artifício *versus* natureza, engendra uma ainda mais marcante, a oposição referencial *versus* poético, fulcro da construção discursiva de “Cara-de-Bronze” por configurar uma espécie de “síntese” da busca empreendida pelo texto em direção ao seu próprio tecer.

Tal empreitada textual pode ser notada no seguinte trecho, no qual as possibilidades mais plausíveis para uma explicação da enigmática viagem do personagem Grivo vão sendo descartadas à medida que o texto evidencia um outro sentido, que vai em direção ao próprio campo da arte e do fazer artístico: “[...] mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas - é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia” (Rosa, 2001, p. 137).

A referencialidade em confronto com a poeticidade, ou o signo cristalizado pelo uso *versus* o signo singularizado por meio do trabalho estético, apresenta-se desde a dimensão mais abstrata até a mais concreta: desdobra-se, concretiza-se, relativiza-se e, por fim, “aparece” anagramaticamente: “José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas? Adino: Aí, Zé, opa!” (Rosa, 2001, p. 173).

Conforme o próprio autor, em *Correspondência com seu tradutor italiano*: [...] “(Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você,

não resisto: “Aí, Zé, opa!, intraduzível, evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ía, a Poesia...” (Rosa, 1981, p. 60). Brincadeira que acaba por trazer à cena a poesia como forma de perceber o homem, seu universo, sua linguagem e seu ser.

Tal oposição descrita acima também se reorganiza na dimensão narrativa, a segunda estrutura de significação proposta pela semiótica, de maneira a desvelar-se a partir do relato e sua construção, embasados, por sua vez, nos programas e esquemas narrativos dos atores-personagens. Nesse nível dá-se a simulação da transformação do(s) sujeito(s) no mundo, exatamente por meio da visualização dos programas, percursos e esquemas narrativos desenvolvidos por tal(is) personagem(s)-sujeito(s) simulado(s) no texto. Programas que se trilham a partir de objetos valores buscados cujas “respostas” dependem os tipos de sanções alcançadas — espécie de valoração das atitudes e do comportamento desse(s) sujeito(s) dentro da trama.

As sanções podem se dar de modo positivo ou negativo, chamadas, respectivamente, de eufóricas ou disfóricas, e sua obtenção depende, basicamente, de quatro categorias modais: o *poder*, o *saber*, o *querer* e o *dever*, (Bertrand, 2003), das quais o(s) sujeito(s) se vale(m), ao possuí-las ou não, para agir no texto. Tal atuação, na obra rosiana, reafirma o embate em questão, uma vez que a poeticidade aparece como motivo deflagrador da narração: a busca do “*quem das coisas*”, que se coloca como a grande metáfora do fazer artístico, da busca da poeticidade, do efeito poético:

*O vaqueiro Mainarte*: Ele queria uma idéia como o vento. Por espanto, como o vento... Uma virtudinha espiritada, que transpassa o pensamento da gente — atravessa a idéia, como alma de assombração atravessa as paredes. [...]

*O vaqueiro Tadeu*: ...Querida era que se achasse para ele o *quem das coisas*! (Rosa, 2001, p. 140-141)

Há, desse modo, a manifestação de dois sujeitos centrais — Cara-de-Bronze e Grivo — cujos programas narrativos desenvolvem-se atrelados ao esquema narrativo principal. Cara-de-Bronze desenvolve quatro programas narrativos ao longo de seu percurso, dentre os quais o quarto se constrói como a síntese da tensão referencial *versus* poético, o cerne do texto.

No primeiro programa, Cara-de-Bronze tem como objetivo sair de sua terra natal a fim de fugir da acusação (e da culpa) pela morte de seu pai, para o que obtém sanção positiva, pois possui as categorias modais do *poder* e do *saber* — pegou um cavalo e saiu a desbravar a terra — e também as do *querer* e do *dever* — desejava sua liberdade e ambicionava construir outra vida. Os principais componentes desse programa podem ser detectados no seguinte diálogo entre os vaqueiros do Urubuquaquá:

*O vaqueiro Mainarte*: Você foi, foi aonde até na terra dele, natal?

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. [...]

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

*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... (Rosa, 2001, p. 170-172).

Esse programa narrativo desencadeia, com o retorno de Grivo e a insinuação do vaqueiro Tadeu, uma isotopia de leitura que, no nível discursivo, configura uma intertextualidade com o mito de Édipo<sup>1</sup>, cuja análise reitera a encenação da montagem narrativa por meio da metalinguagem.

No segundo programa, o sujeito em pauta deseja construir uma fazenda. O valor semântico investido é o de enriquecimento, uma vez que passa a ser dono de terras e gado. Ele obtém novamente sanção positiva, pois alcança tais objetivos por meio de seu *poder* e *saber* — constrói a fazenda com sua competência —, e de seu *querer* e *dever* — é ambicioso, pois pensa estar predestinado a ser um rico dono de terras, sua obrigação. Novamente, um

<sup>1</sup> Tal análise encontra-se em CORÁ, Larissa Thomaz. *Arte-experimento: o bailado narrativo de “Cara-de-Bronze”*. 2011. 106 f. (Dissertação – Mestrado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São José do Rio Preto, 2011.

pequeno trecho da narrativa apresenta as linhas gerais de tal programa:

*O vaqueiro Tadeu:* Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopesar que tudo era dele... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-cru, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para ele toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: ele era assim (Rosa, 2001, p. 121).

No terceiro programa, vigiar o andamento do trabalho em sua fazenda, para que esta esteja sempre sob seu comando e os funcionários sob seu poder, é o objetivo desse sujeito, cujas modalidades do *poder* e do *saber* materializam-se sob a forma de jagunços que lhe contam tudo o que se passa na fazenda. Já as modalidades do *querer* e do *dever* provêm da posição dominadora de dono e patrão que ele ocupa, na qual nada escapa ao seu controle e domínio. Enquanto governa a fazenda e “esta” o obedece, a sanção é eufórica; porém, esta situação está constantemente em risco, na medida em que algo o ameça ou perturba:

*O vaqueiro Doím:* Cara-de-Bronze...

*Iô Jesuíno Filósio:* Deve de ser tigrão de homem...?

*O vaqueiro Adino:* Sempre foi. Derradeiramente, qualquer-coisa que abrandou. Mas ainda dá para se temer...

*O vaqueiro Cicica:* Vaqueiro teme não. Só os outros.

*O vaqueiro Adino:* Temem os dele, os que rodeiam ele. Que são: o Nicodemos, o Nhácio, o Marechal e o Peralta.

*O vaqueiro Sãos:* Diz’que ele não fala nada, mas que bota cada um de sobremão, revigiando os outros. A modo que ele sempre

sabe de tudo, assim mesmo sem sair do quarto... (Rosa, 2001, p. 121-122).

Finalmente, no quarto programa, Cara-de-Bronze tem como objetivo descobrir “o *quem* das coisas”, ou seja, a beleza, os mistérios, o verdadeiro, o profundo, a essência do acontecer e do viver. Para tanto, necessita que alguém busque tal “conhecimento” para ele. Seu *querer* e *dever* manifestam-se através do desejo “em si” de vir a conhecer o absoluto e da quase obrigação de tal desvendamento, pois sofria com a falta de resposta para esse enigma.

O *poder* e o *saber* dão-se por meio de um de seus vaqueiros, o Grivo, a quem é ordenado que viaje em busca da resposta para o sujeito principal, desempenhando, assim, a função de “objeto modal”, ou seja, o instrumento por meio do qual se consegue o objeto desejado. A sanção obtida é eufórica, uma vez que Grivo traz consigo a resposta para o enigma e transforma-se, a partir de tal façanha, no “elemento mágico” responsável pela realização do desejo de seu patrão:

*Iô Jesuíno Filósio:* E ninguém sabe aonde esse Grivo foi? Não se tem idéia?

*O vaqueiro Adino:* É de ver... De certo, danado de longe. [...]

*O vaqueiro Mainarte:* Meava-se um janeiro... o Velho mandou. Chuvaral desdizia d’ele ir. Mas o Velho quem quis. Nem esperou izinvernar, té que os caminhos enxugassem (Rosa, 2001, p. 117).

Cabe notar que é exatamente dentro desse quarto programa narrativo que o desenrolar da intriga está concentrado, pois a construção da narração dá-se a partir do desejo que Cara-de-Bronze sente de mergulhar nas trilhas do poético. Os demais programas perpassam o texto como referências acerca da origem desse sujeito e de seu poderio financeiro e territorial, citadas pelos vaqueiros em diálogos que acentuam o mistério que há em torno da história do patrão:

*Iô Jesuíno Filósio:* De donde é que o Velho é? Donde veio? [...]

*O vaqueiro Tadeu:* Sei que não sei, de nunca. O que ouvi foi do Sigulim, primo meu, e de outros, que viram os começos

dele aqui. Que chegou — era um moço espigo, seriozado, macambuz. E danado de positivo! Foi na era dos oitenta-e-quatro...

*O vaqueiro Sãos*: Veio fugido de alguma parte (Rosa, 2001, p. 120).

O encadeamento de tais programas dentro do percurso narrativo do sujeito Cara-de-Bronze acaba por configurar o seu esquema narrativo, instância na qual, conforme Bertrand (2003), considera-se os mecanismos de manipulação, de doação da competência modal, de sanção, bem como de ação — cujo desenvolvimento constrói este nível do texto. Nesse conjunto de ações articuladas, desenvolve-se o programa narrativo do segundo sujeito, o vaqueiro Grivo.

Dois programas são mais pragmáticos, ligados ao nível do *fazer*: tornar-se fazendeiro e deter as relações de poder sobre os jagunços e vaqueiros. Os outros dois situam-se na esfera cognitiva, no nível do *ser*: o retorno ao passado e ao espaço de ligação com o pai, além do mistério da busca do Grivo. Enigma este que acaba por ampliar o quadro narrativo, uma vez que dentro dos programas maiores do sujeito Cara-de-Bronze surgem a dúvida e a especulação sobre um programa do próprio sujeito Grivo:

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

*O vaqueiro Mainarte*: É. Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é (Rosa, 2001, p.118).

Este sujeito tem como objeto a busca propriamente dita da resolução do enigma, que se torna possível por meio de uma viagem de retorno ao passado do sujeito Cara-de-Bronze, cuja manipulação dá competência modal a tal sujeito “mágico” — o destinatário-sujeito:

Mas o Grivo dava sota e ás. O Velho escolheu o Grivo. [...]

Vai, um dia, o Grivo arrumou seus dobros, amarrou seus tentos. Selou cavalo.

— Subiu a cavalo. No cavalo melhor, do Cara-de-Bronze...

O Velho tinha mandado. Ia enviar por.

— Quando o Velho escolhe, é porque quer quem execute alguma coisa por ele. O Velho é quem faz os cálculos... [...]

— O Grivo não temeu. Se despediu alegre. [...]

— Da janela do quarto dele, o Velho acenou a mão.

— Bateram o buzino de um berrante...

— Eh, e deu a despedida: foi-se embora o vaqueiro Grivo, amigo de nós todos... (Rosa, 2001, p. 146-147).

Assim, o sujeito Grivo passa a ser o objeto modal do sujeito Cara-de-Bronze, pois é somente através dele que o Velho realiza seu desejo — decifra o enigma que, na leitura deste trabalho, está ligado à arte e à poesia. Portanto, Grivo possui o *poder* e o *saber*, já que tem condições de viagem — água, comida, meio de locomoção — e sabe andar pelos Gerais. O escolhido Grivo possui também o *querer* e o *dever*, uma vez que viaja para cumprir as ordens de seu patrão. Além disso, é claro, possui algo diferencial e primordial para desempenhar seu papel, sabe apreender a essência do que está diante de si, pois tem uma percepção aguçada e desautomatizada de seu entorno:

*Moimeichêgo*. — O Grivo deu para isso?

*O vaqueiro Mainarte*. — Deu. Qual que sabia, aprendeu.

*Moimeichêgo*. — O-quê que aprendeu? [...]

*O vaqueiro Mainarte*. — Pode ser. Não sei. O Grivo faz obra de atrovo.

*O vaqueiro Mainarte*. — Assim. O Velho gostou do Grivo. Por uma destas, como uma vez, que eles conversavam:

“*Cara-de-Bronze* — A gente pode gostar de repente?

GRIVO — Pode.

*Cara-de-Bronze* — Como-é-que? Como que pode?

GRIVO — É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha...” (Rosa, 2001, p. 141-143).

## 2. Essência: a instância discursiva

Depois de mostrar o modo como a tensão referencial *versus* poético desloca-se do nível fundamental para o narrativo, já que a presentificação do poético, enquanto movimento fundamental da linguagem e do pensamento, turva o referencial na construção textual, faz-se necessário investigar como ela se manifesta na dimensão discursiva, cuja caracterização advém dos procedimentos discursivos e argumentativos escolhidos pelo sujeito da enunciação. É a partir dessas opções em relação ao tempo, espaço, personagens, pessoa discursiva e figuras que se chega ao discurso propriamente dito e aos efeitos de sentido provocados pelas articulações de tal construção.

Segundo o trajeto da teoria utilizada como guia desta leitura, o sujeito da enunciação cria a atmosfera de sua narrativa por meio de mecanismos como a debreagem e a embreagem, tanto enunciativa e interna, quanto actancial, espacial e temporal<sup>2</sup>. A partir dessas operações enunciativas, o enunciador constrói os temas e a coerência de seu discurso, valendo-se desses e de outros mecanismos que instauram os efeitos responsáveis pelos sentidos do texto. Ou melhor, tal sujeito estrutura seu discurso utilizando-se de temas e figuras por meio dos quais edifica a coerência do que diz.

Organiza, assim, os valores com os quais trabalha em percursos temáticos, ao construir uma recorrência de certos semas ao longo do texto. A aproximação em cadeia desses semas origina as figuras referencializadoras dos traços semânticos, que, por sua vez, estabelecem os percursos isotópicos geradores da coerência semântica do dizer enunciativo. Desse modo, o texto instaura-se enquanto discurso de um sujeito enunciador cuja “eleição” de procedimentos e mecanismos discursivos edifica percepções, sentidos possíveis e pertinentes a esse mesmo discurso narrado: o texto literário.

Em “Cara-de-Bronze”, um primeiro sujeito da enunciação enunciada constrói uma atmosfera de impessoalidade por parte de sua narração, cuja forma assemelha-se, em um primeiro momento, a de uma peça teatral ainda no papel, na qual há uma apresentação do

<sup>2</sup> A debreagem e a embreagem são mecanismos discursivos correlatos, formadores do espaço enunciativo. O primeiro é responsável pelas categorias do “ele”, do “lá” e do “então”; ou seja, projeta o enunciado para fora do sujeito e da linguagem. O segundo projeta o discurso no sujeito da enunciação e na linguagem, ao criar as categorias do “eu/tu”, do “aqui” e do “agora” (Bertrand, 2003).

local e da situação a serem explorados e, em seguida, a entrada dos personagens com suas falas em discurso direto, simulando, assim, rubricas teatrais:

O VAQUEIRO ZAZO (com duas varas-de-topar, cada de dois-metros-e-meio, certos, uma de ipê e a outra de acá, que ele chamava de pêssego-do-mato): [...]

*Seo Sintra* (se aproximando): [...]

*Entram os vaqueiros TADEU e SÃOS, seguidos dos vaqueiros ZAZO, JOSÉ UÉUA, RAYMUNDO PIO e FIDÉLIS.*

*O vaqueiro Sãos: Sezisbério... [...]* (Rosa, 2001, p. 111-114).

Assemelhando seu dizer a um texto que se destina a ser teatralizado, o narrador, mesmo sabendo de todos os detalhes e conhecendo os fatos que virão, mantém-se distante, pois estrategicamente conta a história por meio dos próprios personagens. Como no teatro, cede a voz aos personagens para que eles revelem seus pensamentos e os pormenores da trama; somente os interrompe em breves momentos de delegação de papéis e apresentação de situações:

Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair. O mdo de bois. Dos currais-de-ajunta – quadrângulos, quadrados, septos e cercas de baraúna – vários continham uma boiada, sobrecheios. [...]

*É preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubuquaquá, nestes dias, não se pagodeia – o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens* (Rosa, 2001, p. 108-111, grifos no original).

Esse tipo de narrador poderia ser nomeado heterodiegético não fosse a característica moderna de problematização de sua própria instância textual na narração que conduz. Fato que se manifesta nitidamente em um segundo momento do texto, quando o mesmo enunciador “interrompe” a história para mostrar ao leitor um roteiro de cinema concentrado na mesma trama: a chegada do vaqueiro Grivo.

Ele se coloca, nesse momento, como um diretor ou roteirista cinematográfico, figura que, assim como o narrador textual e o diretor teatral, elege e mostra ao público a história a partir de sua visão em relação ao que vai ser dito. As duas figuras — a do narrador e a do

diretor — apesar de não aparecerem, fazem-se presentes, pois guiam a percepção de seu “público” por meio da forma como apresentam seus textos:

### ROTEIRO

Interior – Na coberta – Alta Manhã

[...]

2 P.<sup>a</sup> Int. Coberta.

O vaqueiro Mainarte guarda na orelha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varanda, e faz menção de sair

[...]

Em P.E.M. da câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda. [...] (Rosa, 2001, p. 130-131).

Em um terceiro momento, logo após o roteiro, o narrador parece rumar em direção ao término da história, como se tudo já tivesse sido apresentado ou resolvido. Porém, ele interrompe a si mesmo para questionar o suposto desfecho de sua narração e se coloca em primeira pessoa, trazendo à cena, desse modo, um terceiro sujeito da enunciação enunciada:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espregando e querendo que chegue o termo da morte? [...] (Rosa, 2001, p. 135).

Quadros de filmagem:

Quadros de montagem:

Metragem:

O vaqueiro Maninarte: Pedir a ele pra cantar cantigas de olôlá, uma cantiga de se fechar os olhos...

A partir disso, a problematização do sujeito da enunciação enunciada se faz nítida, e a uma só vez, complexa e esclarecedora, na medida em que convoca o leitor para uma reflexão sobre o discurso à sua frente. Assim, além de um jogo instaurado por ele em relação à sua posição e condição de enunciador, percebe-se também uma forte relativização da “verdade” e dos fatos — dos discursos que aparecem como vozes postas em diálogo por tal instância relativizadora —, como pode ser percebido no seguinte momento narrativo:

[...] Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? [...]

Os vaqueiros ignoram. Ignora-o mesmo o Cantador, o violeiro João Fulano,[...] Também ele não sabe, só escuta, à vez,

pancadas na parede; se não, assim não descantava. [...]

Quem conheceu de perto Segisberto Jéia? [...] Sem a existência dele — o *Cara-de-Bronze* — teria sido possível algum dia a ida de Grivo, para buscar a moça? (Rosa, 2001, p. 135-138)

Além de articular-se de forma ambivalente, esse sujeito constrói seu discurso utilizando também outros recursos discursivos, como os temas e as figuras (Bertrand, 2003), por meio dos quais tece a coerência de tal dizer. Partindo da tematização, o narrador apresenta os valores com os quais irá trabalhar em seu texto, organizados em percursos temáticos; ou seja, há uma recorrência de certos temas ao longo do texto, que passarão a ser figuras referencializadoras dos traços semânticos em questão.

A partir da instalação de tais procedimentos, a poesia, como sinônimo de poeticidade, é construída em “*Cara-de-Bronze*” como percurso isotópico central que vai se desvelando, gradativamente, por meio dos diálogos dos personagens da trama: os vaqueiros do Urubuquaquá e os empregados de fora, que vêm comprar gado do Velho.

Os sertanejos, assim, aparecem de forma a evidenciar o caráter de primitivismo, de estado essencial, de comunhão com a natureza — com a terra, com os animais e com as manifestações cósmicas —, como se a poeticidade do próprio discurso narrativo fosse plasmada da poeticidade em latência que há no mundo e nas pessoas. Tais figuras reiteram a linguagem poética enquanto discurso primordial do homem, pois vivem como se estivessem em suspenso, próximos ao primitivismo e à essência da vida. E é justamente um dos vaqueiros que consegue, por ser um sujeito essencializado e viver de modo desautomatizado, apreender as nuances do mistério, já que é capaz de perceber a poeticidade aspergida em seu entorno:

*O vaqueiro Abel.* — O que o Velho gostou dele, o que um dia ele suspirado falou, o Velho ouviu com todos os olhos: — “... *Minha mãe não teve uma maquinazinha bonita de costuras...*”

*O vaqueiro Mainarte.* — Que não foi. O Velho apreciou o Grivo foi no ele dizer: — “*Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!...*” [...]

*O vaqueiro Calixto.* — Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...

*O vaqueiro Abel.* — O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai (Rosa, 2001, p. 143, grifos no original).

Além de a poesia ser captada na natureza e no ser do homem primitivo (sertanejo), ela se manifesta em seus falares, tanto na forma da linguagem que eles utilizam, quanto no conteúdo de seus diálogos, entremeados de discussões a respeito de diversos assuntos. É por meio dessas vozes que variados discursos se fazem ouvir no desenrolar do texto, dentre os quais é possível citar o religioso, o filosófico, o popular, o erudito e, inclusive, o artístico.

Tal procedimento caracteriza a experimentação com a forma de conteúdo, responsável por apontar uma sobreposição de vozes, ou seja, uma enunciação enunciada multifacetada. De maneira reflexiva, voltando-se, uma vez mais, à poesia, até mesmo o discurso poético, enquanto possibilidade estética, é discutido pelos vaqueiros:

*O vaqueiro Tadeu:* Olhe, irmão: Deus é menino em mil sertões, e chove em todas as cabeceiras...

[...]

*O vaqueiro Tadeu:* Quem é que é bom? Quem é que é ruim?

[...]

*O vaqueiro Adino:* É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do *Cara-de-Bronze* fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo...

*Moimeichêgo:* Que assuntos são esses?

*O vaqueiro Adino:* É dilatado p'ra se relatar...

*O vaqueiro Cicica:* Mariposices... Assunto de remondiolas.

*O vaqueiro José Uéua:* Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...

*O vaqueiro Adino:* Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó...

*O vaqueiro Mainarte:* Não senhor. É imaginamento de sentimento o que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola [...] (Rosa, 2001, p. 115-123).

Tal maneira de perceber, conceber a vida e o mundo — a maneira poética, de essencialização e percepção do incognoscível — é vivenciada tanto pelos vaqueiros, quanto pelos narradores, pelo diretor de cinema e o de teatro, cada qual em sua realização questionadora da essência das coisas. Este olhar, por focalizar a vida de maneira desreferencializadora, é sugerido poeticamente nos nomes dos vaqueiros que disputam entre si para ser o escolhido na realização da viagem–busca do Velho.

Mainarte, José Uéua e Grivo foram os três vaqueiros chamados pelo fazendeiro a fim de transformar um deles em seu elemento mágico de perscrutação da essência da vida. Os três nomes contêm elementos “indispensáveis” ao fazer artístico: arte, questionamento e percepção – Mainarte, José Uéua, **Griv(f)o**:

Três, que eram. Mainarte, José Uéua e o Grivo. E o Cara-de-Bronze ouvia, pensava e olhava — com um olhar de olhos. Ele queria era um só.

— Aquilo não era fácil. O homem media nosso razoado...

— Carecia de se abrir a memória!

— E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...

— O Velho mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele separado.

— Ensinava à gente: era a mesma coisa que desenvolver um cavalo.

Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro de plantas e

terras se espiritava. [...] (Rosa, 2001, p. 145-146).

Questionar é o primeiro passo para se permitir uma nova forma de perceber o mundo e transformar tal percepção em arte, “ver o que no comum não se vê” (Rosa, 2001, p.145). E, uma vez que o desejo do Cara-de-Bronze, com o seu “olhar de olhos”, é descobrir o “*quem* das coisas”, entendido tanto como a poesia latente no mundo, quanto o elo sagrado, responsável pela reunificação mítica entre o humano e o divino, situado no belo, no sensível, no ideal, o personagem escolheu quem melhor poderia grifar as imagens poéticas para ele — o Grivo, “[...] o menino das palavras sozinhas” (Rosa, 1984, p. 89), ou seja, o poeta.

Por meio dessas relações, é possível concluir que o narrador elege figuras e imagens para conduzir o tema deflagrador de sua narração — o absoluto — e as coloca paradoxalmente em tensão, instaurando uma estranheza capaz de culminar em uma recriação de seu próprio texto e de seu leitor, cujo olhar se renova em busca de poesia: o efeito de sentido primordial procurado por tal sujeito. É exatamente a narração da “percepção–revelação” que conduz a narrativa:

(— Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!

*O vaqueiro Cicica:* Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?)

[...]

Mas isto são coisas deduzidas ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém (Rosa, 2001, p. 109 e 138).

### 3. O submerso: enunciado versus enunciação

É também neste nível textual que o enunciado permeia a enunciação e, assim, configura um espaço intersticial, essencial ao discurso literário, como fenômeno enunciativo capaz de reedificar o dizer no dito, de criar espaços ambíguos e ambivalentes no texto literário. Explorando tais veredas, é possível preenchê-las com as significações fulcrais de “Cara-de-Bronze”, como o motivo da viagem–busca que norteia a configuração da trama, tanto diegética (a busca de Grivo), quanto discursiva (a dos narradores),

enunciativa (a do arquienuciador, conceito explorado logo abaixo) e metalinguisticamente (a da edificação da enunciação por meio de seu princípio organizador).

É preciso, assim, evidenciar de que modo a relação entre esses três elementos organiza a construção dos sentidos de “Cara-de-Bronze”, ou melhor, conduz a leitura da obra de forma a apontar para a feitura de seu próprio discurso. Essa viagem da prosa rumo à poesia percorre justamente a questão da aparência em tensão com a essência que, nesta dimensão, desdobra-se e possibilita perscrutar o enovelamento discursivo da obra, uma vez que essa dualidade instaura jogos reflexivos de modo a edificar o processo de refração da própria narrativa.

Tais jogos efetuam-se tanto no nível narrativo, como já explicitado acima, quanto no discursivo, e estabelecem um “arquijogo” cuja construção instaura na enunciação um efeito de espelhamento global do texto, o qual configura a busca da gênese da “mensagem ficcional”. Esse efeito arquiteta-se, pois o processo de significação no texto rosiano dá-se também no intervalo existente entre o enunciado e a enunciação, espaço que se configura ao apontar para os latentes sentidos da narrativa.

Esses sentidos só podem ser percebidos se colocada em evidência a contradição entre a sugestão da intenção da enunciação e sua percepção na materialidade do enunciado, pois tal intervalo é também responsável, de certa maneira, pela legitimação de uma obra enquanto tal. É justamente a partir dessa contradição que um texto se inscreve no âmbito do literário, ao relacionar o que cria ao que possibilita tal criação, segundo as ideias de Dominique Maingueneau tecidas, principalmente, em *Pragmática para o discurso literário* (1996) e em *O contexto da obra literária* (2001).

As considerações anteriores permitem verificar que em “Cara-de-Bronze”, por meio das vozes concedidas aos personagens em diálogo, tensionadas com as vozes dos narradores contadores da “estória”, aflora um jogo especular entre as categorias da enunciação e do discurso ficcional, e dessas instâncias com o seu receptor. Ou melhor, arquienuciador, narrador, personagens e leitor se inter-relacionam em um imbricado jogo de imagens arquitetado no processo gerador das isotopias textuais, cujos percursos engendram, por sua vez, a tessitura da obra.

Desdobrados, dessa forma, arquienuciador em personagem (Moimeichêgo), narradores em personagens (Velho), e personagem (Grivo) em leitor, tais figuras refletem processos de busca, cada qual em seu nível textual, que por sua vez produzem outro processo, o de refração do próprio fazer do texto, como apontado acima, enquanto busca estética de significação.

A partir da ideia da figura do arquienuciador, “fonte enunciativa invisível, enquanto instância distinta do escritor que encarrega-se [sic] de uma rede conflitual de posições enunciativas” (Maingueneau, 1996, p. 160), chega-se à possibilidade de considerá-la como o articulador, o princípio organizador da enunciação. Nesse sentido, o personagem denominado Moimeichêgo, na medida em que busca questionar o acontecimento diegético e, principalmente, indagar sobre o que os outros personagens pensam em relação a tal fato e aos seus protagonistas, Velho e Grivo, pode ser considerado um reflexo do arquienuciador marcado na própria enunciação, o que demonstra uma postura questionadora por parte dessa instância em relação ao produto da enunciação pelo qual é responsável, ou seja, o próprio discurso literário em análise. Tal estruturação pode ser percebida no trecho a seguir:

*Moimeichêgo:* O Velho?! Quem é o Velho?

*O Vaqueiro Cicica* (olhando para Moimeichêgo, e depois de pausa): O senhor é quem está dizendo que o nome não entende, pois não.

[...]

*Moimeichêgo:* E – o homem – como é que ele é, o Cara-de-Bronze?

*O Vaqueiro Adino:* Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê!

*Moimeichêgo:* Você já viu bronze?

*O Vaqueiro Adino:* Eu? Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi não senhor. Mas, também, eu não fui que botei o apelido nele...

*Moimeichêgo:* Quem pôs? (*Silêncio de todos. Pausa.*) (Rosa, 2001, p. 113 e 122).

Seguindo essa trajetória de espelhamento, as figuras dos narradores se desdobram no personagem Velho, o Cara-de-Bronze, já que este busca recompor a história de sua vida por meio da apreensão do “*quem das coisas*”, enquanto aqueles compõem a “estória” da manifestação da poesia por meio da percepção do discurso ficcional que guiam — a própria narrativa “Cara-de-Bronze”. Durante um dos diálogos, os vaqueiros tentam descrever o Velho para Moimeichêgo e falam, dentre outras coisas, de seus gostos. Essa caracterização pode ser entendida como a “postura” de um narrador em relação ao texto ficcional: “— Gosta de retornar contra a verdade que a gente diz, sempre o contrário... — Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é” (Rosa, 2001, p. 126).

Todo esse jogo enunciativo faz aflorar a função metalinguística que, ao mesmo tempo, alicerça a narrativa e engendra outra função, a poética, seu eixo mobilizador. Essa ênfase nas funções poética e metalinguística pode ser percebida também em outro momento, no qual o narrador, em primeira pessoa, fala das características da “estória” que narra, como se tentasse deixá-la mais perceptível para o leitor crítico:

[...] Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até o meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira (Rosa, 2001, p. 135).

Há, ainda, um outro processo reflexivo, o do personagem Grivo — o vaqueiro que vai buscar o inusitado —, desdobrado no leitor potencial da obra. Grivo recebe a “missão” de abrir-se, de sensibilizar-se, para realizar a apreensão da poeticidade latente no mundo. Da mesma maneira como o leitor, que, ao ler a obra, “recebe a missão”, estabelece um “acordo” de interação para desfrutá-la, absorvê-la e movimentá-la, sensibilizando-se, portanto, para a percepção do artístico e do poético:

#### A NARRAÇÃO DO GRIVO

(*Continuação*)

[...] E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá que

possíveis indicações? Haja, talvez. (Rosa, 2001, p. 149)

O Grivo alguma vez parou, duvidou. Que maneira hesitou?

— Tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde, água assim. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande...

Estava só. [...] (Rosa, 2001, p. 153).

Além disso, a clara relação mestre/aprendiz que se dá entre Cara-de-Bronze e Grivo é desdobrada na relação iminente entre narrador e leitor à medida que um mestre guia, de certa maneira, o olhar de um pupilo em busca do poético. Narrador e leitor fecham um contrato a partir do qual este é impelido a perscrutar o texto que a sua frente se abre e se dá a conhecer, da mesma maneira como Velho e Grivo “fazem sociedade” na empreitada de um novo negócio — a viagem-busca de o “o mundo será” —, a partir da qual se evidencia o aprendizado, a aquisição de um novo *saber*:

— Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade... (Rosa, 2001, p. 154).

*O vaqueiro Fidélis*: Homem, não sei, o Grivo voltou demudado.

*O vaqueiro Mainarte*: Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...

O GRIVO: Isso mesmo! Todo dia, toda manhazinha, amigo (Rosa, 2001, p. 169-170).

Tais relações são evidenciadas pela estrutura teatral edificadora tanto da “estória”, quanto das possibilidades de sentidos que ela suscita. Por meio dos diálogos dos vaqueiros e das breves narrações é que a enunciação adentra o enunciado, ou seja, o dizer faz-se presente no dito. O implícito, assim, marca-se, pouco a pouco, e desvela, mesmo que parcialmente, os sentidos mais submersos do texto.

#### 4. Emersão: o deciframento da narrativa

Tal espaço intersticial que se instaura entre o enunciado e a enunciação é construído sutilmente, mas poeticamente, pela conversa “franca” dos personagens em relação ao fato em questão no dia: a volta de Grivo. Por meio de suas falas e das interrupções dos narradores, é possível perceber uma dupla reconstrução da “estória”: a do discurso ficcional, a narrativa, e a da enunciação, a poesia engendrante do discurso narrativo por intermédio do experimento com a instância enunciativa:

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

Os discursos, metalinguisticamente, refletem, portanto, a poesia como discurso engendrante. Os desdobramentos discursivos refletem a feitura do texto como encenação de si mesmo, conforme já dito anteriormente. Desse modo, traçadas as relações entre as instâncias citadas e os “percursos” de suas buscas, é possível vislumbrar o metadiscorso forjado na obra em relação à própria forma literária em que se inscreve: a narrativa experimental. Pode-se, sobretudo, elucidar o processo de “montagem” do texto ao longo da viagem discursiva por ele empreendida em busca de sua própria construção.

Tal viagem é organizada por meio da edificação de um discurso poético, a partir do entrelaçamento de vários outros discursos cujas realizações se presentificam nas vozes dos diversos enunciadores que se desdobram sob o comando do arqui-enunciador: narradores em primeira e terceira pessoas do singular, personagens, “diretor de teatro”, “roteirista de cinema” e o cantador. Tal coro de vozes reitera a obra como instauradora de poesia, uma vez que “responsável” pelo ciframento e deciframento do enigma do “*quem das coisas*”. Esse trajeto é percorrido à medida que os discursos da música, do teatro, do cinema, da filosofia religiosa, da ciência e da arte são posicionados de modo a comporem o discurso poético como primitivamente deflagrador de todos eles.

Ao flagrar tal estrutura especular, o caráter dual da aparência *versus* a essência, a narrativa evidência, metadiscursivamente, a latência da essencialidade da palavra poética e do discurso poético em oposição à evidência da forma discursiva prosaica. A partir desse alicerce, edificam-se discursos que parecem não ser, mas são, essencialmente, desdobramentos do poético; assim como se instaura um enigma, o do “*quem das coisas*” que, aparentemente, busca a origem do personagem principal, empreende-se também uma busca pela gênese da construção narrativa. Finalmente, desvela-se como o discurso literário em questão parece ser prosa, mas carrega em si a essência do fazer poético.

O texto, assim, deflagra uma busca por sua “identidade”, a partir de tal viagem rumo à reconstrução de sua mensagem ficcional. Dessa maneira, fazendo aflorar do intervalo entre “o dizer e o dito” e o “*quem das coisas*”, não só dos personagens, mas também do discurso literário, bem como de sua própria configuração enquanto manifestação independente de códigos e linguagens, a poesia presentifica-se e perscruta sua essência, sua razão de ser e seu modo de articulação estética. Examina-se, arquiteta-se e sensibiliza-se para criar o artístico. Segundo Rosa (1981, p. 60):

[...] Então, sem explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. Mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal? ●

#### Referências

- Barros, Diana Luz. Pessoa de 1994. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- Bertrand, Dennis 2003. *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo: EDUSC.
- Maingueneau, Dominique

1996. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes.

Maingueneau, Dominique

2001. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes.

Rosa, João Guimarães

1984. Campo Geral. In: Rosa, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rosa, João Guimarães

1981. *João Guimarães Rosa: correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto cultural ítalo-brasileiro.

Rosa, João Guimarães

2001. *No Urubuquaquá, no Piném*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Cora, Larissa Thomaz

Revelations: the submerged essence

*Estudos Semióticos*, vol. 8, n. 1 (2012), p. 99-112

ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *The objective of this paper is to present the metalinguistic mechanisms forged within a text and their relation to the literary discourse itself. To do so, we propose an analysis of the narrative “Cara-de-Bronze” (No Urubuquaquá, no Pinhém, 2001), by João Guimarães Rosa, in its global discursive structure and in each level of the generative path. As it unveils the tension between referentiality and poeticity as the center of the discursive construction of “Cara-de-Bronze”, the analysis characterizes the “assembly” process of the text throughout the long discursive path developed. Therefore, we address some issues in the scope of Paris school Semiotics, discussed by Barros (1994) and by Bertand (2003), in particular those related to meaning and what meaning appears to be or how it is perceived. We also discuss the enunciation field, as proposed by Dominique Maingueneau (1996, 2001), so as to outline the contradiction between the suggestion of the enunciator’s intention and its perception in the enunciation’s materiality. Having established the links between the examples mentioned and the “paths” to reach them, it will then be possible to bring forth the sought-after relation between the meta-discourse and the literary one.*

**Keywords:** *enunciation, Guimarães Rosa, Greimas’ semiotics, meaning*

---

### Como citar este artigo

Cora, Larissa Thomaz. Desvelamentos: a essência submersa. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores responsáveis: Franciso E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 8, Número 1, São Paulo, junho de 2012, p. 99-112. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 05/12/2011

Data de sua aprovação: 05/05/2012

---