

José Quintão de Oliveira

SETE-DE-OUROS E O BESTIÁRIO ROSIANO:

a animália em *Sagarana*, de João Guimarães Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração:
Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa:
Poéticas da Modernidade

Orientadora:
Profa. Dra. Dilma Castelo Branco Diniz.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

A

Lúcio Herbert de Oliveira
José Pereira Quintão
José Francisco de Oliveira

Na ordem em que se foram.

O segundo e o terceiro, meu avô e meu pai, tiveram vida plena. Foram-se certamente com energia e vontade para continuar a aventura de viver, mas com a certeza completa de uma vida cumprida. Lúcio, meu irmão, teve o fio da existência rompido quando essa situava-se ainda no vir-a-ser, quando os sonhos ainda preenchem os horizontes e os planos são todos possíveis. “Morrem cedo os que os deuses amam.”

E muito especialmente e com muito carinho a

José Luiz Machado de Oliveira

Que me permitiu entender do que falavam Cícero e Montaigne. Deixou-me vazio um lugar que antes não existira. Legou-me o conhecimento do que pode ser e significar a Amizade.

A Todos,
Com alguma dor e muita gratidão,

Dedico.

AGRADECIMENTOS

(uma página de muitos obrigados)

À minha sempre gentil e paciente orientadora Profa. Dra. Dilma Castelo Branco Diniz.

Aos diversos professores e professoras desta Casa que cederam parte do seu tão escasso tempo; todos aqueles que muitas vezes ofereceram palavras de incentivo ou de orientação; todos, das mais variadas formas, ajudaram a tornar possível este trabalho. Não os nomeio aqui, mas, espero de todo coração que cada uma dessas pessoas saiba que pensei nela ao escrever. Registre-se esse afetuoso Muito obrigado.

Àqueles e àqueles que por irreconhecível dever de afeto ou de ofício – filhas, irmão, professores, colegas, alunos, amigos e amigas – têm aturado minha demanda por falar de um só assunto, claro está, que o mais interessante de todos. Registre-se esse amplo Muito obrigado.

Às colaboradoras e colaboradores das diversas bibliotecas que me têm suportado (essa palavra tem, no mínimo, duplo sentido); muito especialmente às pessoas todas da Biblioteca da nossa Faculdade, da Biblioteca Nacional e da PUC Minas, sempre gentis e prestas a atender. Obrigado.

À minha doce e querida amiga Myla, que acompanhou este sonho desde a sua hoje já distante gênese. Registre-se esse carinhoso Muito obrigado.

A todos, que armados de franciscana tolerância ou bovina paciência ajudaram a tornar possível este projeto, mesmo não os nomeando aqui, agradeço.

Também a CAPES, cuja bolsa de mestrado amparou parte da escrita desse trabalho, não pode deixar de ser mencionada, registrando meu especial agradecimento.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
INTRODUÇÃO.....	6
I OS ANTECEDENTES DO BURRINHO PEDRÊS	22
II O BESTIÁRIO DE SAGARANA	45
III UM BURRINHO MUITO LÚCIDO	81
CONCLUSÃO.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148
ÍNDICE	159

RESUMO

Este estudo parte da constatação do extremo adensamento da presença da Animália na obra de Guimarães Rosa, onde é chamada a desempenhar os mais variados papéis. São analisadas as obras “precoces” (1929/1930); o livro de poemas *Magma* e as histórias de *Sagarana*. “O burrinho pedrês”, a primeira das narrativas deste livro, é estudada em profundidade, recortada em busca do motivo da animália, como tema, seja como figura.

INTRODUÇÃO

“Eu tinha precisão de aprender mais sobre a alma dos bois.”

João Guimarães Rosa

À constatação de semelhanças e pontos de contato entre dois animaizinhos sertanejos – uma cachorrinha às portas da morte e um burrico decadente – vincula-se a gênese deste estudo. A cachorrinha atende por Baleia; o burrinho costuma ser chamado Sete-de-Ouros, mas já teve outros nomes. Baleia transita pelas páginas de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; Sete-de-Ouros existe em *Sagarana*, de Guimarães Rosa.

Essa inesperada aproximação entre dois autores tão diversos deu origem aos primeiros estímulos ao estudo da animália nas páginas do criador do Miguilim e acendeu no autor deste trabalho a intuição do ineditismo (ou quase) do tema entre os estudiosos de JGR. Além da provocação que significava a possibilidade de um olhar novo sobre uma obra tão estudada, os primeiros passos foram incentivados também por um convívio que se prolonga desde o início da juventude. Deve-se acrescentar ainda a expectativa de partilhar com os alunos, – involuntários cúmplices de uma carreira de Magistério que então se iniciava –, a experiência da leitura intensiva de uma escrita tão densa de significações. Esses dados, talvez, ajudem a compreender a paixão que tem mobilizado o ciclo de estudos que este texto conclui. Aliás, parece que concluir não é o verbo adequado, já que prosseguem pesquisas sobre o motivo da animália na totalidade da obra de Rosa, tanto quanto outras que olham para outros aspectos da sua criação.

Havendo-se com o Demiurgo

A legitimar as diferentes leituras da obra de Guimarães Rosa está a sua renitente plurivocidade, que permite a diferentes leitores, de diferentes perspectivas, ler nos seus livros mundos aparentemente completos, adstritos ao seu foco de leitura. Essa qualidade torna-a praticamente inesgotável à abordagem crítica. Provam-no os milhares de estudos já publicados num período de sessenta anos e que, longe de esgotá-la, apontam para a necessidade de novos e mais amplos estudos. “Tudo leva a crer que os livros de Guimarães Rosa suscitem mais tentativas de decifração que os de qualquer outro escritor brasileiro, e

que estas os tornem ainda mais densos e ricos de significados¹.” Ou, dizendo com outras palavras: trata-se de um “escritor de obras destinadas a se revelarem, em diferentes tempos e distintas formas de recepção, sempre novas, inesperadas, inéditas².” Benedito Nunes atribui essa capacidade da obra à aliança entre o mito e a poesia. Aliança “que assegura à obra de Guimarães Rosa a possibilidade de a interpretarmos sempre renovadamente, como se ela tivesse aparecido hoje e lêssemos pela primeira vez³.”

A obra do criador do Sete-de-Ouros – lugar comum que merece (e precisa) ser repetido – ocupa um espaço bem particular dentro das letras brasileiras, guardando fronteiras e especificidades que devem fazer-se sempre presentes para aqueles que se propõem a estudá-la. Este trabalho volta-se para uma dessas especificidades: a presença e os papéis da animália, o que significa ocupar-se de um dos mais importantes focos temáticos desta literatura, que, não obstante essa importância, recebeu até aqui uma atenção muito menor que aquela de que é merecedor, como se tentará mostrar mais à frente. Mérito que se apóia tanto no seu papel na construção do discurso literário em sentido estrito, quanto na narração, articulando planos, produzindo significações, interferindo na linguagem e constituindo-se em seres partícipes da vida literalizada, superando muitas vezes o humano na capacidade de sentir e expressar. O homem rosiano parece um ente cuja vida demanda a participação do animal para ser, para compreender-se, para ligar-se ao Outro e à Divindade. O animal ajuda-o a descobrir-se e mesmo a descobrir o amor e a experimentar a vida.

Este, como qualquer estudo sobre a produção literária de João Guimarães Rosa, parte da óbvia constatação de que o escritor possui uma das maiores fortunas críticas da literatura brasileira. Os mais destacados dentre aqueles que se dedicam à crítica literária já empenharam seu esforço ao escrutínio da produção do autor de *Grande sertão: veredas*. Muito já foi dito; muito já foi estudado. Aspectos importantes da sua obra foram elucidados ou esclarecidos. Hipóteses foram lançadas e confirmadas ou desautorizadas por um constante perquirir em que se envolvem grandes mestres não só de origem nacional, uma vez que o interesse pela obra rosiana superou largamente as fronteiras do País e do Continente e hoje atrai especialistas de várias partes do mundo. Resumidamente: “Desde a

¹ RÓNAI, 1975. p lvii.

² FANTINI, 2003. p. 37-38.

³ NUNES, 1998. p. 262.

publicação de *Sagarana*, em 1946, a obra de Rosa, que já nasce clássica, vem atraindo incessantes nuvens críticas sobre si⁴.”

Estudar a obra do mestre de Cordisburgo requer, pois, ao lado da disponibilidade para se embrenhar numa obra curta, porém extremamente densa, a disposição para lançar o olhar sobre um aparato crítico amplo e complexo. Muitos aspectos dessa obra estão bastante iluminados pelo trabalho crítico, como a relação com a Religião e o misticismo; a repercussão das leituras do Autor sobre a sua escrita; a presença da geografia e dos costumes; o vocabulário; a linguagem; os aspectos míticos e muitos outros temas.

A obra de Rosa institui três especiais olhares sobre o mundo: – do louco, da criança e do animal. Os dois primeiros estão hoje já relativamente estudados, o último, isto é, o animal, em suas diversas manifestações está ainda muito pouco explorado. Uma extensa (talvez se deva dizer exaustiva) pesquisa sobre a fortuna crítica rosiana o comprova. Compulsados milhares de trabalhos, não se localizou um único texto mais extenso dedicado ao tema. Trabalhos importantes, carregados de originalidade e reflexão foram encontrados. No entanto, tratam sempre de aspectos pontuais, incidindo sobre uma obra curta ou explorando parcialmente algum aspecto de uma obra mais longa. E são poucos.

Curiosamente, já desde o primeiro momento, a crítica percebera a importância temática do animal na ficção rosiana. Isso mostra acuidade e o preparo desse olhar para confrontar a obra revolucionária que se começava a publicar no ano seguinte à segunda Grande Guerra, primeiro após o final do Estado Novo. Um novo mundo surgia do morticínio da guerra, demandando uma nova literatura para narrá-lo, e essa literatura encontrava leito adequado na recepção da crítica especializada. Entretanto, a senda aberta pela presença dos animais na obra de Rosa, precocemente vislumbrada, permaneceria praticamente inexplorada nos anos subseqüentes, mesmo com o nascimento de um vigoroso movimento crítico baseado na Universidade que somou à crítica de rodapé então dominante.

Segundo Sônia Lima, *Sagarana* foi editado no início de abril de 1946⁵ e, ainda no dia 12 do mesmo mês, saiu no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, a consagradora resenha escrita por Álvaro Lins. Primeiro olhar sobre a obra rosiana registrado em letra de forma, a resenha de Lins é também pioneira quanto ao motivo animal na escrita do autor estreante.

⁴ FANTINI, 2003. p. 38.

⁵ LIMA, 2002.

Inicia-se assim, atenta à animália, a fortuna crítica rosiana, à qual ainda nesse mesmo ano se incorporariam alguns dos mais importantes nomes da intelectualidade do País.

Assim como Álvaro Lins, também Graciliano Ramos⁶ já nos anos quarenta do século passado atentara para a importância do motivo animal no livro de Guimarães Rosa. Em um artigo publicado por ocasião do lançamento do livro, o autor de *Infância* rememora sua leitura de 1938, quando do seu primeiro contato com a coletânea de que sairia depois *Sagarana*, como será historiado mais à frente. Já nessa leitura pré-*Sagarana* Ramos observa o trato do “médico mineiro⁷” – forma como se refere ao escritor então anônimo – com os animais, atentando às novelas "O burrinho pedrês" e “Conversa de bois”, anotando já o uso de versos “fixando a marcha dos bois nos caminhos sertanejos⁸”.

Entretanto, até 1959, quando Raul Conrado publica na Imprensa diária uma série de artigos sobre algumas das novelas de *Sagarana*, a única exploração um pouco mais longa do assunto parece ter sido mesmo os poucos parágrafos que Lins lhe dedicou. Entre os três artigos de Conrado localizados, destaca-se "O burrinho pedrês": esboço de interpretação⁹, publicado pelo *Diário do Commercio*, de Recife, republicado pelo matutino carioca *Correio da Manhã*. O curto artigo do crítico cumpre o que promete no título, oferecendo em uma pequena interpretação do conto rosiano quanto ao aspecto simbólico.

Em 1977, Ana Maria de Almeida¹⁰ publica no *Suplemento Literário*, (então um encarte semanal do *Minas Gerais*, diário oficial do Estado), um pequeno ensaio – “Nós, Perdizes” – em que compara o motivo da animália em Guimarães Rosa e Afonso Arinos. Pouco depois, na mesma publicação circularia um escrito, dessa vez da professora norte-americana Mary Lou Daniel¹¹, também explorando a aproximação com outro escritor. Esta compara Rosa a Alphonsus de Guimaraens, localizando proximidades e diferenças no trato da animália nos dois escritores mineiros.

Leonardo Arroyo, no seu *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, analisa rapidamente alguns pontos do motivo animal no grande romance rosiano do ponto de vista cultural, como é do escopo do seu estudo. Arroyo busca “a filiação e raízes na cultura

⁶ RAMOS, 1975. p. 246-249.

⁷ RAMOS, 1975. p. 248.

⁸ RAMOS, 1975. p. 248.

⁹ CONRADO, 1959.

¹⁰ ALMEIDA, 1977.

¹¹ DANIEL, 1981.

popular¹²” do épico rosiano e, em conseqüência, quando trata da animália, considera-a exclusivamente no seu caráter de item dessa cultura.

Em 1986, o português António Cirurgião¹³ analisou o conto “Seqüência” (*Primeiras estórias*), de 1962, em estudo publicado pela *Luso-Brazilian Review*, da Universidade de Wisconsin. A mesma revista já publicara em 1983 um ensaio do professor James Seay Dean¹⁴ analisando o motivo animal em um discurso não literário de Guimarães Rosa, mais exatamente, na entrevista a Günter Lorenz¹⁵, em que o escritor se compara a um crocodilo. Dean explora o tema, fazendo uma aproximação entre o dito pelo autor de *Corpo de baile* ao seu entrevistador e o discurso literário de Herman Melville, em *Moby Dick*.

A fortuna crítica rosiana organizada por Eduardo Coutinho¹⁶, publicada pela editora Civilização Brasileira em 1983, inclui um artigo da professora Ângela Vaz Leão¹⁷, voltado para os aspectos rítmicos do conto "O burrinho pedrês", que já haviam chamado a atenção de outros leitores, como Graciliano Ramos e Wilton Cardoso¹⁸ que, no entanto, aparentemente não se dedicaram ao estudo sistemático do assunto. Além desse, a ilustre professora publicou, já na segunda metade dos anos noventa, outro estudo nos cadernos *Extensão*, da PUC Minas, também voltado para os aspectos formais da mesma novela.

Sérgio Alves Peixoto, em um artigo incluído na coletânea *Veredas de Rosa*, retoma em econômicas três páginas o estudo dos “mistérios de uma narrativa simples¹⁹”, o conto “Seqüência”, de *Primeiras estórias*, a que também já atentara Cirurgião. Washington Benavides²⁰, professor da Universidade da República, de Montevideú, lança uma visada panorâmica sobre a obra de Guimarães Rosa, observando a animália, reportando-se sobretudo à entrevista a Lorenz e ao “Arquivo Guimarães Rosa”, do IEB/USP. Pela própria característica de panorama do seu trabalho, termina por não desenvolver um estudo específico do motivo animal.

¹² ARROYO, 1984. p. 4.

¹³ CIRURGIÃO, Antônio. “Seqüência de Guimarães Rosa, ou o jogo do amor e do azar”. *Luso-Brazilian Review*, Madison, University of Wisconsin, v. 23, n. 2, p. 21-28, inverno de 1986.

¹⁴ DEAN, James Seay. “Upon these banks and shoal of time: Herman Melville’s whale and Rosa’s crocodile”. *Luso-Brazilian Review*, Madison, University of Wisconsin, n. 2, v. 20, p. 198-212, 1983.

¹⁵ LORENZ, 1994.

¹⁶ COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, vol. 6).

¹⁷ LEÃO, 1994.

¹⁸ CARDOSO, 1966.

¹⁹ PEIXOTO, 2000. p. 635.

²⁰ BENAVIDES, 1987.

Marcus Vinicius de Freitas, em um pequeno estudo publicado na *Revista do CESP*, editada pela Faculdade de Letras da UFMG, volta o olhar para a novela “Campo geral”, observando e analisando a presença dos animais e especialmente do cão, sobretudo como imagem. Esse leitor faz uma curta análise da complexa relação estabelecida entre homem e animal na ficção de Guimarães Rosa, concluindo que “os bichos são [...] imagens de uma existência primordial²¹”.

Maria Célia Leonel publica na revista *Scripta* um interessante estudo sobre as “Imagens de animais no sertão rosiano²²”. Trata-se de uma intervenção dessa professora no segundo seminário sobre a obra de Guimarães Rosa organizado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, cuja importante contribuição aos estudos da obra do escritor mineiro deve ser consignada. Leonel analisa a presença dos animais no romance de Rosa especialmente quanto às imagens, normalmente relevando outros aspectos em favor do simbolismo vinculado à animália na saga do jagunço Riobaldo. Deve ser anotado que essa mesma autora já dedicara atenção ao motivo animal na obra de Guimarães Rosa, ao analisar os poemas de *Magma*²³, que ela situa na gênese de *Sagarana*.

Caso interessante constitui a novela “Meu tio o iauaretê”, incluída na coletânea *Estas estórias*, de cujos estudos se pode dizer que são legião. Inúmeros críticos escrutinaram essa peça, abordando aspectos lingüísticos, mitológicos, culturais, antropológicos, filosóficos, simbólicos etc. Porém, pouquíssima atenção foi dispensada à animália ali tão presente. A presuntiva licantropia felina do sobrinho do jaguar-verdadeiro e suas implicações nas relações do humano com o Outro animal foram, pode-se dizer, apenas tangenciadas pelos inúmeros estudos, muitos deles já clássicos da crítica rosiana, como o da lavra de Walnice Nogueira Galvão²⁴, que faz um estudo antropológico e cultural da estória do homem que virou onça. Já Haroldo de Campos, em um estudo também clássico, dedica-se à análise do vocabulário “mosqueado de nheengatu²⁵” que perpassa o discurso do tigreiro.

Na verdade, tratando especificamente da novela “O burrinho pedrês”, quanto ao motivo da animália há exclusivamente o curtíssimo artigo de Raul Conrado. Os demais,

²¹ FREITAS, 2002. p 337.

²² LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Imagens de animais no sertão rosiano”. *Scripta*, Belo Horizonte, PUC, v. 5, n. 10, p. 286-298, 1. semestre de 2002.

²³ LEONEL, 2000.

²⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. “O impossível retorno”. In: _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 13-35. (Ensaio, v. 37).

²⁵ CAMPOS, 1992. p. 60.

voltam para outras obras ou tratam marginalmente do animal, quase sempre como tema ou figura, alternativamente.

No princípio foi Sete-de-Ouros

”O burrinho pedrês” é mais que a narrativa de abertura do primeiro livro do Autor como informa a nota “Ressalvas”, escrita pelo próprio Guimarães Rosa, que apareceu nas primeiras edições da obra, publicadas pela Editora Universal:

Sagarana foi escrito em 1937, na seguinte ordem: O Burrinho Pedrês; Sarapalha (Sezão); Minha Gente; A Volta do Marido Pródigo; Duelo; Conversa de Bois; Corpo Fechado; São Marcos (Envultamento); A Hora e Vez de Augusto Matraga (A Oportunidade de Augusto Matraga)²⁶.

Isto é, além de abrir o livro de estréia de Guimarães Rosa, parece ser esta a sua primeira obra de ficção de fôlego, constitutiva do projeto literário que o tornaria um dos mais importantes ficcionistas do século vinte. Fala-se em “obra de fôlego” porque, como diz Sônia van Dijck Lima,

Guimarães Rosa, em 1946, não era, propriamente, neófito em matéria de literatura. Tinha contos publicados em *O Cruzeiro* (1929 e 1930) e em *O Jornal* (1930), e já havia arrebatoado o 1º Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, com *Magma*, no dia 29 de junho de 1937²⁷.

Em uma dessas publicações, o conto “Caçadores de camurças”, já aparece um animal desempenhando importante papel. Assim, talvez não seja coincidência o fato de o primeiro livro de Rosa abrir com uma história em que um animal, este burrico Sete-de-Ouros de que aqui se fala, seja o principal personagem; e o mundo narrado, muitas vezes, seja aquele que seus olhos vêem. Aliás, convém ainda lembrar que lá, nesse mesmo *Sagarana*, está “Conversa de bois”, estória em que os principais protagonistas são bois e o narrador em primeira mão uma irara que conta os fatos de que é testemunha a um ouvinte que os repete àquele que os narra ao leitor. Essa irara Risoleta não chegou à estória por acaso. Benedito Nunes conta que, em uma conversa com o autor de *Grande sertão: veredas*, este “Lembrou-se de velha amiga, a irarazinha Risoleta, personagem de *Sagarana*, habitante do antigo zoológico do Rio²⁸”. É um procedimento comum em sua obra transformar seres com que conviveu em personagens das estórias.

²⁶ ROSA, 1982. p. xviii.

²⁷ LIMA, 2003. p. 11.

²⁸ NUNES, 1968. p. 2.

Inquirido por Ascendino Leite sobre a real existência de "Sete-de-Ouros", Rosa confirma e completa: "A gente tinha logo o desejo de dar-lhe um abraço²⁹." Na mesma entrevista, o escritor afirma que todos os animais que aparecem nas novelas de *Sagarana* existiram realmente. É interessante lembrar ainda que Rosa, que era portador de uma entrada permanente para o Zoológico de Hamburgo³⁰, "lá se refugiava, principalmente, nos dias das horríveis vitórias nazistas, fugindo dos aparelhos de rádio que bradavam, com fanfarra, notícias capazes de aleijar-lhe a alma³¹." Tem-se aí o artista refugiando-se junto aos animais para escapar à barbárie humana. Por esse caminho talvez seja possível chegar-se à compreensão ao menos parcial de por que são tão importantes na sua escrita.

“Ele conversava com o boi mesmo”

Este texto resulta de uma visada sobre a totalidade da obra rosiana, que permitiu constatar a importância do objeto proposto. Os mais diferentes papéis são desempenhados por esses seres, mais de uma vez alçados à condição de personagens principais. Guimarães Rosa amava os animais, gostava de sua companhia, chegando ao ponto de com eles “conversar”, como conta o “Sêo” Zito³² em entrevista a João Correia Filho:

Ele conversava com o boi mesmo. Conversava toda tarde, quando chegava no pouso, eu já tinha coado café, já tinha desarreado a besta dele, o meu burro, tudo já estava arrumado. Então ele vinha e falava: “meu boizinho tá cansado, tá com a barriga vazia...” Todo dia ele conversava, o boi era mansinho. Foi tirado retrato dele passando a mão no boi, lá no curral da fazenda. Era Tarzan e Cabocla. Cabocla era uma vaca preta que eu furei o nariz dela. Ah... se boi falasse, a gente morria. Ele só entende o nome. O boi entendia e olhava pra ele³³.

O amor do homem pelos animais claramente repercutiu na obra do escritor, como se tentará mostrar, ainda que de forma limitada neste estudo. Como diz Nely Macedo:

²⁹ LEITE, 2000. p. 55.

³⁰ Em cinco de maio de 1938, o escritor “É nomeado Cônsul-Adjunto em Hamburgo, onde conhece sua segunda esposa, Aracy Moebius de Carvalho.” (LIMA, 2000. p. 81) Rosa vive nessa cidade, exercendo a função diplomática até 28 de janeiro de 1942, quando “É internado, junto com Cícero Dias e Cyro de Freitas Vale, em Baden-Baden, em consequência da ruptura de relações entre o Brasil e a Alemanha.” (LIMA, 2000. p. 81) A 23 de maio do mesmo ano é libertado, numa troca de prisioneiros entre os governos dos dois países e retorna ao Brasil.

³¹ LEITE, 2000. p. 58.

³² Zito foi companheiro de Rosa na famosa viagem conduzindo gado, que partiu da Fazenda da Sirga, em 19 de maio de 1952. A festa da partida está romanceada em “Uma estória de amor”, de *Manuelzão e Miguilim*. Rosa fala ainda, longamente, do Zito em *Tutaméia* (ROSA, 1968a. p. 161-165).

³³ ZITO, fevereiro de 2001. p. 55.

Transcende de suas palavras a luminosidade desse mundo encantado que o escritor soube tecer com a narrativa dos hábitos dos animais e das características peculiares de cada ser vivo.

Sobressaem do contexto a ternura e o carinho com que ele se refere a plantas e flores e, principalmente, aos animais, as nhambuzinhas, ao tatu-pevinha, ao jacaré olhalão, ao burrinho sábio, aos bois conversantes, ao tapir, às amoráveis jaguaras, à irarinha muito raivosa³⁴.

Diz uma testemunha: “Os animais enfeitaram de alegria a vida desse menino diferente³⁵.” O livro deste escritor – Vicente Guimarães também dito Vovô Felício – que narra a infância do seu ilustre sobrinho, traz uma sucessão de animais com que o escritor conviveu desde o início da vida. A infância desse “menino diferente” foi partilhada com os animais, segundo o tio e outros testemunhos confirmados pela mãe do escritor³⁶. Pombos, patos, galinhas, micos, galinhas d’angola, perus, sanhaços, cágados, cachorros, papagaios, veados, perdizes,, carneiros, cabras são lembrados como companheiros de infância. Esses e muitos outros bichos povoaram sua vida. São raras as fotos de Rosa adulto, obtidas fora de ambientes formais, que este não esteja na companhia de algum animal.

Oswaldino Marques foi um dos pioneiros do estudo dos aspectos formais da obra de Guimarães Rosa, tendo dedicado ao escritor um longo ensaio já em 1957, mesma época em que leitores como Antonio Candido, Manuel Cavalcanti Proença, Pedro Xisto, Eduardo Portela, Franklin de Oliveira e Tristão de Athayde também atentavam à escrita do criador do Sete-de-Ouros. Marques vê Rosa como um

Cameraman empenhado na produção de um fabuloso documentário, Guimarães Rosa, em vez de filmar, de fora, os bichos que estão sempre a empolgá-lo, infiltra-se no interior deles e descortina o real através dos olhos inocentes da criação. O leitor, ao experimentar posteriormente a aventura, vê-se de relance instalado no centro mesmo do cosmo animal, a faunofera³⁷.

Parece demonstrado que desde a infância o escritor ligava-se afetivamente aos animais; os exemplos coletados dão a impressão de ser suficientes para não deixar dúvidas a respeito. A ligação espiritual aos animais, descrita por Oswaldino Marques, que o torna capaz de ver o mundo do interior dos bichos, terá certamente nascido nessa infância de envolvimento afetivo com a animália. É uma vida rica em episódios como a ocasião em que o menino Joãozito, escondido do pai, declara à mãe que se alegrara com a fuga do veadozinho

³⁴ MACEDO, 1980. p. 8.

³⁵ GUIMARÃES, 1972, p. 27.

³⁶ CHIQUITA, 1968.

³⁷ MARQUES, 1968. p. 149.

que aquele caçava e recusando-se, a partir desse momento, a participar de qualquer caçada. Um fato entre inúmeros outros, sempre a tornar patente uma afetividade constituinte da alma mesma do infante e depois do adulto. Essa afetividade resta provada na constituição de personagens como esse burrinho pedrês, como a irarinha Risoleta – alhures definida como “bichinho para dormir no canto da nossa cama³⁸.” – e os bois cuja saga ela narra. Tão grande é o afeto do escritor pelos animais, que quando a passeio com sua cadelinha encontra-se com o Poeta, esse não consegue decidir se Rosa “passeia com a cadelinha, se não é ela que o leva a passeio³⁹, com um movimento imperativo na cauda⁴⁰.”

Entretanto, nenhum sentimento poderia resultar na criação de personagens achatadas e unilaterais. Não em um escritor dessa envergadura. Por isso, os animais aparecem nos mais diferentes papéis: tanto positiva quanto negativamente desempenhados. Do último tipo é, por exemplo, o caso das feras da novela “Campo geral” entre outros. Os animais aparecem ainda em metáforas disfóricas como os inúmeros casos citados, especialmente em *Grande sertão: veredas*. Não há, em Guimarães Rosa, lugar para a unilateralidade – sua literatura não compactua com a trivialidade⁴¹.

Em conseqüência, podem ser referidos como portadores da mais elevada antropatia como se dá nesse trecho: “Sim, boi pega estima, amizade. Nem todos, não sempre. Mas há, não raro os que conseguem o assomo de um contágio de alma, o senso contínuo de um sentimento. Os que, no centro de sua fúria, no fervo da luta, se acalmam e acodem à voz do amigo que os trata⁴²”. Mas, ao humanizá-los, o escritor não vê apenas positividade: não são idilicamente concebidos. São – tal qual o humano – habitações em que moram o Bem e o Mal, e assim apresentados, como nesta passagem, algumas linhas à frente: “Os touros que o demônio monta. O ódio como sobe da terra e o bailar de grotescas raivas. A queixa do bicho doente, de balançantes chifres, súplicas que não se dirigem a Deus nem ao homem⁴³.”

³⁸ ROSA, 1978. p. 173.

³⁹ “Vai, vez, um fim de tarde, saía eu com o Sung, para nosso passeio [...] Só me esquece a data. Cumprindonos, também, conferir as amendoeiras.” (ROSA, 1978. p. 177) Essas são palavras iniciais da crônica em que Rosa dá sua versão desse mesmo encontro, o Poeta na varanda de sua casa e o Narrador “à sombra futura da menos que amendoeira.” (ROSA, 1978. p. 178)

⁴⁰ ANDRADE, 1970. p. 59.

⁴¹ “A obra trivial é linear, exhibe apenas a “grandeza” do seu herói e a “baixeza” do seu vilão, sem entender a natureza contraditória e problemática desses conceitos.” (KOTHE, 1987. p. 23)

⁴² ROSA, 1978. p. 115.

⁴³ ROSA, 1978. p. 115.

O procedimento tão comum, de trazer para a obra literária seres que o marcaram em sua infância, como o amigo Juca Bananeira, Mãitina, ou sêo Marra – amigo do início da vida profissional em Itaguara –, dando-lhes nova vida através da recriação literária, verifica-se também quanto aos animais. Entram na literatura tanto alguns que são recordação da infância, como outros com que o Autor teve contato depois de adulto, como a irara Risoleta. Esse fato é, sem dúvida, mais um indicador de afetividade por parte do escritor. Aparentemente, trata-se de alguém que não distinguiu em sua ternura, nem classe social, nem o passar do tempo, e muito menos, a separação entre humanos e animais.

Por outro lado, não se deve esquecer de que parte da importância adquirida pelos animais na obra rosiana deve-se ao fato de que a ocupação de uma expressiva parte do território brasileiro e, especialmente do sertão, cenário da sua obra, deu-se “à pata de vaca”. Já desde o período colonial, a monocultura do tipo *plantation* imperante no litoral, gerada pela posição geopolítica subalterna reservada a Portugal na partição internacional do trabalho, demandava uma produção local de certos insumos necessários à manutenção da monocultura. Por isso, ficou reservada à região interior, de terras menos férteis, a produção de carne e couro e outros produtos primários (e até mesmo algum processamento industrial mais simples) necessários à subsistência da mão-de-obra escrava. Aqueles que, por não ter capital suficiente para investir na montagem de um engenho de açúcar, com seu alto custo em terras, instalações e escravaria, sendo pessoas de “boa origem social”, recebiam sesmarias e se dedicavam à pecuária extensiva, ou arrendavam-nas a quem o quisesse fazer.

Dizendo com outras palavras, à presença dos bois na realidade corresponde sua presença na ficção. Assim, há uma forte presença de animais (bois, cavalos, muares etc.) em livros como *O gaúcho*, de José de Alencar; *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto; *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. Claro está que, na medida em que retrata essa mesma realidade, lida com os mesmos personagens, a obra de João Guimarães Rosa não poderia ser diferente. Orienta este estudo, no entanto, a idéia de que se trata de muito mais que uma realidade concreta literariamente tratada.

Roteiro da animália

Este texto articula-se a partir de dois olhares divergentes sobre a obra de Guimarães Rosa. O primeiro, horizontal, necessariamente superficial, percorrerá extensamente a obra, buscando localizar a presença dos animais, voltando-se mais atentamente para o livro

Sagarana, constituindo uma espécie de antologia zoológica da obra do escritor, um verdadeiro bestiário.

Esta palavra – bestiário – acompanha este trabalho desde o título, talvez valha a pena dar-lhe alguma atenção. O termo chega à língua portuguesa dos nossos dias por duas vias diversas, ambas de origem latina. A primeira vincula o termo ao latim clássico através da palavra *bestiarius*, gladiador que parcamente armado enfrentava feras na arena. A segunda acepção – aquela que realmente interessa aqui – deriva do latim medieval *bestiarium*, que designa uma coletânea de relatos sobre animais, tanto reais (águia, leão, tigre), quanto imaginários (grifo, unicórnio, sereia). Foram muito populares na Idade Média, escritos ora em prosa, ora em verso. A origem desse tipo de coletânea remonta ao texto grego *Physiologus*, compilado em Alexandria antes de 140 a. C, que reunia 49 dessas narrativas. Assim, ao falar-se, aqui, de bestiário, fala-se de uma coleção de animais inseridos em estórias em que ganham vida e significação. Seria, assim, possível falar de um bestiário bíblico, referindo-se a uma coletânea da presença animal no livro religioso, ou de um bestiário de Kipling, apontando-os nos livros desse escritor. Não é termo novo aplicado à crítica rosiana, onde aparece, por exemplo, em escritos de Maria Célia Leonel⁴⁴.

Assim, talvez seja melhor dizer Bestiário, marcando a maiúscula inicial a importância do motivo animal na obra do autor cordisburguense. A prosa rosiana faz desfilar ante os olhos do leitor uma inumerável fauna que se recusa a apenas figurar, reivindicando-lhe atenção e construindo redes de empatia. Ambiciona-se compreender as repercussões dessa animália nos planos da palavra, do discurso e da narração. Além disso, estudar-se-ão os diversos papéis desempenhados pelos animais – como símbolos, como alegorias, como totens ou como personagens. Dessa forma, se construirá um itinerário de duplo percurso – de um lado analítico e de outro interpretativo – da escrita deste Autor. Essa face duplicada tem o objetivo de permitir uma melhor compreensão da obra, não se constituindo em leituras concorrenciais, antes paralelas e complementares.

Parte-se assim em uma viagem pela literatura de Guimarães Rosa que tem por ponto inicial a escrita anterior a *Sagarana*. Serão estudadas primeiramente as já referidas obras “precoces”, publicadas entre 1929 e 1930, quando Rosa era ainda estudante, seguidas pela

⁴⁴ LEONEL, 2000.

análise do livro de poemas *Magma*, apresentado ao concurso da Academia Brasileira de Letras em 1936, e só publicado em 1997. Esse, o primeiro capítulo deste estudo.

No segundo capítulo será estudada a coletânea *Sagarana*, livro em que, segundo Paulo Rónai, “A coloquialidade do tom disfarça o que a estrutura tem de intrincado⁴⁵.” A afirmação do crítico será aferida quanto ao motivo da animália. Para isso, oito das novelas do livro – excetuada a primeira, “O burrinho pedrês” – serão analisadas mais sumariamente, identificando-se alguns dos papéis desempenhados pelos animais no seu desenvolvimento. Um animal será eleito como mais representativo da estória em que se inscreve, por sua participação na estruturação narrativa, no desenlace da trama, ou função simbólica.

Finalmente, o terceiro capítulo perscrutará o conto “O burrinho pedrês”, última das estórias a ser analisada, que receberá mais atenção e será submetida a um estudo mais longo e elaborado. Será objeto de uma análise visando recensar e compreender o papel da animália nos diversos níveis do discurso e da narração, e até mesmo sua interferência na escolha do vocabulário ou no ritmo da narração – o segundo olhar de que se falou.

Registre-se que se toma o conto “O burrinho pedrês” como objeto estético integral, formando, por sua vez, uma totalidade com as demais estórias do livro que o contém. Esse, por sua vez, é parte de uma obra literária que é também uma totalidade que não deve ser omitida no estudo do conto. Obra essa produzida em diálogo com diferentes tradições culturais e literárias pelas quais surge envolvida.

Deve-se acrescentar que o estudo das obras se apoiará num repasse sistemático da fortuna crítica do Autor, privilegiando a parte atinente ao tema, empenhando-se em não se descuidar daqueles estudos consagrados como clássicos. Norteando-se por esses dois critérios, serão também objeto de atenção especial os estudos inaugurais da obra de Guimarães Rosa, muitos deles esquecidos nas páginas dos jornais da época.

Paralelamente, o animal será estudado como item cultural, com o objetivo de compreender seu papel no imaginário, desde culturas ancestrais, como a indiana e a grega clássica, bem como na tradição brasileira. Atentar-se-á especialmente para o seu papel na relação com o Numinoso, rastreando a presença da animália nos livros sagrados, nas mitologias e em variadas teogonias.

⁴⁵ RÓNAI, 1973. p. 151.

A opção por tomar a estória⁴⁶ do burrinho como ponto fulcral explica-se inicialmente pelo fato de ser esta a obra de abertura do primeiro livro publicado pelo Autor, constituindo-se no pórtico de um livro que por sua vez o é de toda a obra rosiana. Assim, o próprio ato de leitura de *Sagarana* exige do leitor que amplie seu olhar às obras posteriores, num trabalho de cotejamento e referenciação quase que inevitável. No presente caso, a esse olhar prospectivo agrega-se um outro, retrospectivo, que buscará verificar se o Bestiário que transita pelo livro de estréia lança raízes na escrita que o antecede. Pode-se dizer que se parte de *Sagarana* para chegar a *Sagarana*, num périplo pela obra, seguindo as pegadas e os caminhos desse burrinho vindo de Passa-Tempo ou de outro lugar insabido do sertão.

Assim, se percorrerá a obra de Guimarães Rosa, numa espécie de jogo dialético do olhar: – ora prospectivo, ora retrospectivo; ora visada panorâmica, ora minucioso escrutínio do detalhe. O cruzamento desses olhares estrutura a metodologia com que se opera.

As lições dos mestres

Antes ainda de caminhar para o encerramento desta “Introdução”, deve-se acrescentar que se opera com consciência de que recortar a obra de Guimarães Rosa em busca do tema deste trabalho, dada a amplitude e importância que nela apresenta a animália, consiste em agregar restrições a restrições. Ou, dizendo com outras palavras, decidir por determinada personagem em determinada obra, significa excluir outras, isto é, excluir possibilidades de análise e de interpretações quase infinitas, uma vez que se trata de “um autor para quem tudo significa, e em cuja obra o grande personagem é a palavra⁴⁷.” É relativamente amplo o universo aqui estudado, é, porém, infinitamente maior aquele de que este foi recortado – microcosmo de um macrocosmo inalcançável por um estudo, por mais ambicioso que seja.

Paulo Rónai conclui assim uma análise dos prefácios de *Tutaméia* que publicou no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, no dia 16 de março de 1968:

⁴⁶ O termo estória “diz respeito ao acervo das narrativas provenientes da tradição oral e preservadas no sertão mineiro. Mas seu emprego se desdobra para representar uma nova forma de ler (e refazer) os fundamentos da história.” (SCARPELLI, 2002. p. 50) Estória é um vocábulo arcaico. Seu uso na língua portuguesa moderna remonta ao Conde de Sabugosa, que usou-o para designar as narrativas populares; foi introduzido no Brasil, no início do século 20, por escritores como João Ribeiro e Gustavo Barroso. Guimarães Rosa dele se apropria – “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 1968a. p. 3) – dando-lhe uma dimensão muito mais ampla (e muito mais rica), como constata Scarpelli.

⁴⁷ MACHADO, 2003. p. 29.

Quantas vezes mesmo nesta breve cabra-cega preliminar, terei passado ao lado das intenções esquivas do contista, quantas vezes as suas negaças me terão levado a interpretações erradas? Só poderia dizê-lo quem não mais o dizer; mas será que diria⁴⁸?

Levar-se-á sempre em conta a lição do Mestre: estará sempre em mente a esquiva do texto literário. A obra não é translúcida, ao contrário, é opaca – de uma opacidade traiçoeira – e muitas vezes guia o leitor, mesmo o mais atento, por descaminhos. Em conseqüência, é bom ter sempre presente que o exercício da análise e da interpretação da obra literária são operações de subtração – naufrágios cujas perdas o estudioso contabiliza.

Por isso, é importante a leitura atenta daqueles que antes leram a obra que se propõe estudar. Também por isso é indispensável a humildade de se dispor a reler o já lido: refazer percursos já feitos. Itinerários de leituras que buscam não verdades a serem reveladas, mas a reflexão e o conhecimento da obra e seus processos internos. Dessa forma, o método de trabalho pensado para este estudo apóia-se em uma leitura intensiva da obra de João Guimarães Rosa, percorrendo-a desde a tradução que publicou no *Minas Gerais* em 1928⁴⁹, passando pelos seus livros, chegando até escritos esparsos não incluídos em livros ou grandemente modificados posteriormente. Importa também estudar ainda os discursos, entrevistas, depoimentos, e outros textos, tais como a única tradução literária de sua lavra, em busca de pistas que auxiliem na compreensão da importância ali atribuída à animália

Luiz Cláudio Viera de Oliveira atenta para a aptidão do escritor a intervir na leitura de suas obras: “A relação que se estabelece com o crítico toma-o como um co-autor, constantemente interpelado, a fim de que o interesse pela obra se mantenha⁵⁰.” Esse leitor inventaria inúmeras vezes em que ocorreu o fenômeno; e a revelação pelo autor de significações que permaneciam turbadas, não captadas pela crítica, é apenas uma das suas manifestações⁵¹. Por isso, a busca deliberada de um diálogo com a escrita extra-literária do criador de Miguilim deve sempre ser armada da devida cautela, para tentar capturar as pistas sem assumir a pauta – uma sistemática recusa à “rota sinalizada⁵²” pelo autor.

⁴⁸ RÓNAI, 1985. p. 220.

⁴⁹ ROSA, 1928.

⁵⁰ OLIVEIRA, 2002. p. 16.

⁵¹ “Guimarães Rosa é leitor crítico de seu próprio texto. O autor-escritor cede lugar ao autor-leitor, em constante troca de papéis, como sempre acontece com quem escreve. Falando de si como crítico de seu texto.” (LIMA, 2003. p. 33)

⁵² OLIVEIRA, 2002. p. 18

Da divergência e da multiplicidade de olhares

Este estudo é pensado como um diálogo, uma tentativa de se auscultar as mais diferentes vozes da crítica. Claro que há de se respeitar a diversidade imposta pela diferenciação de perspectiva teórica, mas a intenção dialógica aceita a diferença e respeita as categorias de pensamento e de abordagem das diversas vozes postas no debate. A diferenciação de vozes e caminhos produz diferentes olhares que engendram diferentes objetos, legítimos produtores de reflexão e saber.

O trabalho de pesquisa e reflexão não parte de certezas, nem as tem por alvo, antes, empenha-se na busca da capacidade de voltar-se sobre a mais cristalina das certezas e interrogá-la, referindo-a ao mesmo estatuto daquelas assertivas que se inquirem por serem nebulosas. Deve-se acrescentar ainda a opção por uma forma de operação que deve ser chamada de empírica, por apoiar-se na concretude do texto literário, e questionadora, por construir-se sob a égide da dúvida.

Talvez acrescente ao discurso metodológico proposto nos últimos parágrafos lembrar o trajeto do crítico literário Sérgio Milliet, que leu *Sagarana* três vezes entre a primeira e a terceira edição. Registrou em seu *Diário crítico* essa experiência de leitura que vai da resistência à obra do novel escritor, em 1946, para, em registro datado de 1952, finalmente concluir que “Um livro que se lê três vezes, nesta época de obras apressadas, merece que dele se fale seguidamente. Sua riqueza não se esgota de imediato, bom sinal. E, melhor sintoma ainda: só pouco a pouco lhe percebemos a inteira importância⁵³.”

Certamente, um leitor da atualidade não precisa de três leituras para descobrir o valor e a importância literária de *Sagarana*. E não precisa, porque leitores pioneiros como Sérgio Milliet souberam vencer sua resistência inicial e voltar ao livro até descobri-lo plenamente e legaram à posteridade o registro de sua perplexidade face à obra do escritor de Cordisburgo.

Registra-se aqui, como parte do método de estudo, a convicção da necessidade de se retornar à obra três vezes, ou quantas se fizerem necessárias, não para confirmar leituras anteriores, mas para, tal qual o crítico ilustre, interrogá-la sempre na expectativa de novas descobertas, porque toda leitura, para realmente significar, deve ser primeira.

⁵³ MILLIET, 1981. p. 123.

I OS ANTECEDENTES DO BURRINHO PEDRÊS

1929/1930: as obras “precoces”

No dia três de janeiro de 1929, o estudante de Medicina João Guimarães Rosa toma posse no cargo público para o qual fora nomeado nos últimos dias do ano anterior. Esse ano, tão auspiciosamente iniciado com um novo emprego, vai terminar com uma novidade que se revelará ainda mais frutuosa. No dia sete de dezembro, a revista *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, publica o conto “O mystério de Highmore Hall⁵⁴”, assinado por João Guimarães Rosa, com ilustrações de C. Chambelland. Essa é a primeira das quatro “primeiríssimas histórias de cem mil réis⁵⁵” de que falou Ivan Teixeira. Segundo Ángel Rama,

é visível demais a razão econômica e não literária, *pane lucrando*, que se manifesta no uso do esquema convencional do conto de suspense que, na época, as revistas ilustradas difundiam semanalmente na escritura inteiramente despersonalizada, na mecanicidade dos recursos do interesse e sobretudo nos temas, verdadeiros protótipos vindos dos modelos ingleses da época⁵⁶.

Ou seja, trata-se de contos, tão convencionais quanto é possível, que foram enviados à “revista ilustrada *O Cruzeiro*, não para conquistar a glória, mas sim os cem mil réis que ela dava de prêmio⁵⁷.”

Desse tipo são também os contos. “*Khronos kai anánke*”, “conto de João Guimarães Rosa selecionado no concurso de “*O Cruzeiro*”, ilustrações de C. Chambelland⁵⁸” e “Caçadores de camurças”, “conto de J. Guimarães Rosa, ilustrado pelo Prof. H. Cavalleiro⁵⁹”, ambos publicados pela mesma *O Cruzeiro* que publicara o anterior. O primeiro, uma semana antes do casamento do escritor e o segundo, duas semanas depois, em junho e julho de 1930. Certamente, uma boa ajuda para o começo de vida do casal, já que o salário de servidor público, além de escasso, costumava atrasar até por vários meses.

⁵⁴ Preserva-se a ortografia original das quatro histórias de 1929 e 1930.

⁵⁵ TEIXEIRA, 1992. p. 1.

⁵⁶ RAMA, 1978. P. 74.

⁵⁷ RAMA, 1978. P. 74.

⁵⁸ ROSA, 21 de Junho de 1930. p. 12-13, 46, 48.

⁵⁹ ROSA, 12 de julho de 1930. p. 9-11.

Ivan Teixeira deu-se ao trabalho de ler as publicações de pelo menos dois meses desse concurso de contos e só encontrou “beletrismo convencional, apoiado no palavreiro erudito ou no sentimentalismo vazio⁶⁰”. Conta o crítico que

Em seu primeiro ano de existência (1928), *O Cruzeiro*, revista semanal ilustrada do Rio de Janeiro, instituiu um concurso permanente de contos e novelas com repercussão em todo país. Além de publicar os trabalhos selecionados, a revista concedia um prêmio de cem mil réis ao autor, com direito a um dos originais das ilustrações que acompanhassem a publicação⁶¹.

Aparentemente a iniciativa teve repercussão imediata entre os aprendizes de escritor e menos de quatro meses depois de anunciado o concurso, a revista já declarava dispor de mais de quatrocentos originais, segundo ainda Teixeira⁶². Eram essas obras uma diluição em água rala do beletrismo caboclo, totalmente desconectadas do momento de renovação por que passavam as letras nacionais. Mil novecentos e vinte e oito é o ano de lançamento da *Revista Antropofágica* e do *Macunaíma*, que ao que parece não tiveram nenhuma repercussão entre os autores publicados pelo semanário carioca. Os estreantes do concurso de *O Cruzeiro* (ou pelo menos aqueles publicados, acrescente-se; afinal o juízo literário de revistas semanais ilustradas não deve ser muito confiável) não tomaram conhecimento do Modernismo e alegremente seguiam as sendas dos Coelho Netos e Graças Aranhas. São esses os companheiros das primeiras aventuras literárias do criador de *Sagarana*.

“O mystério de Highmore Hall” é uma espécie de pequeno *O homem da máscara de ferro* naturalizado escocês, misturado a algum terror gótico e uma pitadinha de mistério:

Dunbraid desfez o embrulho, já meio roído e retirou um pedaço de linha a desmanchar-se onde a custo se liam algumas palavras escriptas a tinta vermelha:

“... só Deus poderá.....
... de tão horrorosa prisão! – Soc –
correi-me por tudo...”

Mais não se podia ler. Faltava a maior parte, além disso o pano difficilmente se prestava à escripta, espalhando a tinta em largos borrões.
E no cérebro de Angus se fez um enorme, ardente, obsedante ponto de interrogação⁶³.

Narrado na terceira pessoa, o conto tem como personagem central um jovem médico – Angus Dunbraid – chamado a atender um velho senil. Aparece, na primeira parte dessa

⁶⁰ TEIXEIRA, 1992. p. 1.

⁶¹ TEIXEIRA, 1992. p. 1.

⁶² TEIXEIRA, 1992. p. 1.

⁶³ ROSA, 7 de dezembro de 1929. p. 12

história, pela primeira vez o “ouvinte letrado”, muito comum na literatura de Guimarães Rosa. São seres como o ouvinte do jagunço Riobaldo, narrador do romance *Grande sertão: veredas*; de “O espelho” e “Meu tio o iauaretê” e muitas outras estórias. Não deve ser acaso o fato de a personagem-ouvinte desta estória ser médico, como aquele do conto “Famigerado” ou da novela “Corpo fechado”, e como o próprio Rosa.

Segundo a leitura do crítico de *O Estado de São Paulo*, trata-se de “um conto gótico com imediatas ressonâncias da atmosfera noturna de Edgar Allan Poe. Todavia sua realização situa-se abaixo da literatura adolescente de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, cuja ambiência sombria lhe deve ter oferecido sugestão⁶⁴.” O aspecto da intertextualidade é o mais explorado pelo crítico; intertextualidade por demais saliente na escrita imatura de um jovem escritor que, aparentemente, ainda não se apercebera do que se passava na literatura brasileira naquele tumultuoso final de década, véspera de Revolução e de decisivos rearranjos na vida social e política da sua pátria. Ou, ao menos, não se sentia ainda capaz de tornar em literatura essa percepção.

“Makiné” conta uma estoriuzinha passada na gruta de mesmo nome, que junta índios da nação Tupinambá a asiáticos e africanos diversos, partícipes voluntários e involuntários de hipotéticas expedições fenícias ao Brasil:

— Piraintatá!

Àquele brado angustiado, toda a pujança bravia das selvas tempestuou no peito escuro do selvagem. Quebrou-se o encantamento.

Um retesar de músculos, um bote de panthera, um grito rouco de guerra e a tribu inteira se arrojou empós elle, como um enxame de marimbondos, vibrando clavas e lanças.

Dois dos punos caíram farpeados, enquanto Kartpheq, zozzo pelo choque, mal conseguia alcançar a boca da gruta, em companhia de outros três⁶⁵.

“*ΚΡΟΝΟΣ και ΑΝΑΓΚΗ*” (assim mesmo, com título em caracteres gregos maiúsculos e a conjunção em minúsculas) “A mais extraordinária história de xadrez já explicada a adeptos e não adeptos do tabuleiro. Num conto de João Guimarães Rosa. Ilustrado pelo Prof. C. Chambelland⁶⁶”:

Zviazline tremia sob o gume daquelle sorriso.

— E essa partida? Não terá mais fim?!..

⁶⁴ TEIXEIRA, 1992. p. 1.

⁶⁵ ROSA, 9 de fevereiro de 1930. p. 1.

⁶⁶ ROSA, 21 de junho de 1930. p. 12.

— O Tempo é eterno, e a Fatalidade inexorável! E agora que já ouviste bastante, fica no Tempo, e deixa que a Fatalidade se cumpra!..

Num sopro de encantamento, extinguiram-se as luzes e a escuridão fez pesar ainda mais o silêncio.

O personagem zombador voltou-se antes de sair, e Zviazline viu-lhe ainda as pupilas glaucas a pyrilampejar na treva⁶⁷.

Na opinião de Ivan Teixeira, trata-se de “uma fantasmagoria ou um conto fantástico, pois explora o tema da interferência do sobrenatural nos quadros da vida cotidiana⁶⁸.” Um jovem e ambicioso jogador de xadrez é confrontado pelo Destino, uma espantosa entidade antropomórfica – “uma figura estranha de gryphu, que relembra os retratos de Satanaz: fronte desmedidamente ampla; sobancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, fiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico⁶⁹.” – que lhe oferece poder, glória e o que mais se pode ofertar a um jovem ambicioso, que valentemente não aceita. Teixeira vê nesse conto uma antecipação do tema do pactário. Registre-se. Não parece ser o que ocorre. Apesar da aparência diabólica da personagem, que na verdade é a Fatalidade, que comparece com o Tempo, com que forma dupla e com a qual disputa uma interminável partida de xadrez. Há, realmente, uma oferta. Há, também, uma recusa, expressa na renúncia do jovem ao jogo do xadrez. Não há Satanás. Para que presentificar o príncipe infernal onde já se apresentam Tempo e Fatalidade?

“Caçadores de camurças” – “um conto de aventuras baseado no motivo da intransitividade do gesto heróico⁷⁰” – narra uma história singela de um triângulo amoroso e sua solução. Em uma paisagem alienígena, as neves dos Alpes suíços, dois jovens disputam o amor de uma bela camponesa. No cenário grandioso, forças trágicas são movidas pela imprevidência da ação humana, mediada pela presença de um animal:

Era uma fêmea, excepcionalmente corpulenta, com o lado direito do corpo marchetado de branco, que conduzia a sua tropilha pelas trilhas mais altas dos penhascos, burlando todas as emboscadas, desafiando os mais pacientes e astuciosos caçadores, que a batizaram *Blitz*, o relâmpago⁷¹.

Essa camurça desafiadora, assim como a beldade da aldeia, era cobiçada por todos os homens da montanha. Mais de perto, disputavam-na dois amigos, não por acaso, os dois

⁶⁷ ROSA, 21 de junho de 1930. p. 46.

⁶⁸ TEIXEIRA, 1992. p. 1.

⁶⁹ ROSA, 7 de dezembro de 1929. p. 12.

⁷⁰ TEIXEIRA, 1992. p. 1.

⁷¹ ROSA, 12 de julho de 1930. p. 9.

mais hábeis caçadores. “Entregando ao acaso sua indecisão, declarou-lhes a moça que só se casaria, com o que lhe trouxesse, morto, o esquivo ruminante⁷².” Um deles trapaceia na caçada e termina morto; o outro, morta a camurça, morto o melhor amigo, desiste do tão cobiçado troféu. Então, tal qual a Lili que “casou com J. Pinto Fernandes/que não tinha entrado na estória⁷³”, a personagem feminina, Lisel, termina casada com o guarda florestal Tschober, que se entrara na estória, certamente não entrara na disputa pela mão da beldade.

Dias após, os claros sinos de Zuoz anunciavam à boa gente do Valle e da aldeia o casamento de Lisel Hellan e Klaus Tschober, o guarda-florestas.

Mas Uly Aenishanslin não os ouviu. Caçava então nas cristas da montanha, só acessíveis às patas ligeiras da camurça, às azas da aguia, e à doida coragem dos heroes⁷⁴!

Em seu discurso proferido na Academia Brasileira de Letras, quando de sua posse na cadeira antes ocupada por Guimarães Rosa, Mário Palmério fala desse conto como o “derradeiro fogo de artifício a espocar e luzir naquela curta festa de estréia⁷⁵”. Estranhamente, o escritor reporta apenas os três contos publicados no semanário *O Cruzeiro*, omitindo “Makiné”. O texto do autor de *Vila dos Confins* mostra um longo trabalho de pesquisa e amplo acesso à documentação em poder da família; como teria lhe escapado o conto, tão importante nessa “festa de estréia”?

Esse ano 1930, que começara com o estudante assediando o arraial das letras ao publicar o conto “Makiné”, ocupante de uma orgulhosa primeira página do também estreante “Suplemento dos Domingos” do diário carioca *O Jornal*, no dia nove de fevereiro, termina com uma já respeitável coleção de quatro estórias publicadas. Atente-se a essa posição na primeira página de um caderno literário também estreante, certamente, um gesto de valorização da escrita do autor desconhecido que o suplemento estampava.

Como já dito, nenhum desses contos apresenta grande novidade e serão posteriormente ignorados pelo escritor que, indagado por Fernando Camacho sobre o início de sua carreira literária, dirá que começa em 1937, quando apresentou uma coletânea de contos para concorrer ao Prêmio Humberto de Campos, da Academia Brasileira de Letras⁷⁶. Diferente dessa havia sido sua declaração à prima Lenice, em carta datada de 1966: “Mas,

⁷² ROSA, 12 de julho de 1930. p. 9.

⁷³ ANDRADE, 1967. p. 69.

⁷⁴ ROSA, 12 de julho de 1930. p. 11.

⁷⁵ PALMÉRIO, 1974. p. 146.

⁷⁶ CAMACHO, 1978.

escrever, mesmo, só comecei foi em 1929, com alguns contos, que, naturalmente, não valem nada⁷⁷.”

Otto Lara Resende disse desses contos uma palavra que por seu sabor rosiano merece registro: “entroviscados⁷⁸”. Segundo o *Aulete*, entroviscar é verbo transitivo e pronominal e significa ‘turvar-se, enevoar-se, ameaçar chuva’. Entroviscado rima e soa coetâneo ao “apropinquando⁷⁹” atribuído ao burrinho Sete-de-Ouros quando este “estava atravessando um mau momento: a sua hora de ridículo, antes do *epos* final⁸⁰.” Rosa declarou a Ascendino Reis que falhara no tiro ao dizer “apropinquando” do seu burrinho, mas Lara Resende parece ter acertado no seu “entroviscado”, não pela escuridade ou turbidez que evoca, mas pela premonição de chuva e conseqüente fertilidade.

Uns híbridos férteis

A um olhar mais atento, os contos podem, porém, revelar alguns indícios interessantes. Por exemplo, está lá a temática do xadrez, no conto “*Khronos...*”, que será mais tarde retomada em “Minha gente”, do livro *Sagarana*. Está lá a presença da cultura grega, tão cara ao escritor, tão visível em sua obra e já muito estudada pelos especialistas. Está lá o misticismo, também objeto de muitos e profícuos estudos. Todos tematizados apenas nessa estória.

As duas primeiras estórias dão-se em ambientes fechados, aliás, fechadíssimos, já que se trata de castelos, um na Alemanha (“*Khronos...*”); o outro na Escócia (“O mistério...”). “Makiné” transfere a narração para os grandes planos abertos, cenários das grandes obras do criador do Lalino Salãthiel. Marca a primeira expressão, na ficção rosiana, dos temas nacionais; mais do que isso, da presença de Minas Gerais e da sua Cordisburgo e da “poeira carinhosa trazida dos planaltos onde, para mim, esvoaça, alta e solta, a poesia⁸¹.” Aflora no

⁷⁷ “Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis estórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países: um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear no México... Coisas desse jeito, quase surrealistas. Mas, escrever, mesmo, só comecei foi em 1929, com alguns contos, que, naturalmente, não valem nada. Até essa ocasião, eu só me interessava, e intensamente, pelo estudo, da Medicina, da Biologia. (Como nasci a 27 de junho de 1908, eu tinha, então, 21 anos, mais ou menos.)” Carta do escritor à sua prima Lenice, datada de 19 de outubro de 1966. (ROSA, 1972. p. 172)

⁷⁸ RESENDE, 1992. p. 2.

⁷⁹ ROSA, 1968. p. 10.

⁸⁰ ROSA apud LEITE, 2000. p. 69.

⁸¹ ROSA, 1937. p. 263.

conto uma espécie de nacionalismo, romanticamente expresso na revolta de um líder guerreiro dos Tupinambá, quando o invasor fenício lhe ordena que sacrifique sua amada. Ressoa nessa estoriuzinha um certo indianismo à moda alencariana, mas é também a introdução de um tema que a obra madura desenvolverá de forma excepcional, por exemplo, na novela "Meu tio o iauaretê", verdadeira obra-prima.

Rosa diz, ou melhor, diz o jagunço-narrador Riobaldo: "Toda vida gostei demais de estrangeiro⁸²." Esse gostar fica mais do que patente nessas quatro histórias "precoces", todas construídas com personagens alienígenas em mundos exóticos, e em condições extremas. O motivo do estrangeiro viajor pelas terras de Minas freqüenta com certa assiduidade a ficção do autor de "Orientação" e de "O recado do morro" e *Grande sertão: veredas*, além de outras histórias pelas quais perpassam o forâneo em movimento pelas baixadas e montanhas das Minas Gerais. Três das histórias de 1929/30 ocorrem em cenário exótico, nas frias terras europeias, o outro ("Makiné"), traz a narração para terras nacionais, mas preserva o estranhamento do olhar, já que parte das personagens são estrangeiros transplantados para as terras de Minas Gerais. Aparentemente, assiste-se ao nascimento do olhar carregado de curiosidade e estranhamento, tão caracteristicamente rosiano, nessas primeiras e toscas tentativas de literatura.

As quatro estoriuzinhas narram deslocamentos, ou ocorrem em ambientes deslocados, tocando todas elas o motivo da viagem, que o Rosa da maturidade desenvolverá com maestria. E, talvez, ainda por influência da literatura de aventura, de que dificilmente escapam os jovens leitores, tem-se o homem colocado em condições extremas, confrontando a morte ou o destino. Também essa situação marcará fortemente a literatura rosiana, em novelas como "Duelo" e "Corpo fechado", ambas da coletânea *Sagarana*, no romance *Grande sertão: veredas*, ou ainda na novela "Meu tio o iauaretê", e inúmeras outras obras.

"O capiau [...] gosta da ostentação, de opulência, de beleza, de inventar nomes⁸³", diz Rosa. O gosto pela pura sonoridade das palavras – poesia em estado puro, tão bem expressa pelo narrador-personagem de "São Marcos" (*Sagarana*), que verseja uma lista de reis assírios:

⁸² ROSA, 1976. p. 90.

⁸³ ROSA apud LEITE, 2000. p. 69.

Sargon
Assarhaddo
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar⁸⁴

– e confessa: “E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia⁸⁵.” Um poema para quem crê que “as palavras têm canto e plumagem⁸⁶”, e por esse canto e plumagem se deixa fascinar; como o narrador da estória e como o próprio autor, percebendo-se esse fascínio já nos nomes das personagens destas estórias “precoce”. A seguir, uma amostra colhida em cada um dos quatro contos: “O mystério...”: Duw-Rhoddoddag, Tragywyddol, Lleoddag; “*Khronos...*”: Ephrozine, Ukraina, Zviazline; “Makiné”: Narr-Baal, Quaimph, Han-Dagon, Bakhakkar; “Caçadores de Camurças”: Tschober, Shewarzhorn e Aenishanslin.

Aparentemente, os 16 anos que separam o grupo destas estórias e *Sagarana* só fizeram amadurecer e agudizar o fascínio pela sonoridade e pela palavra em estado puro: “Sim, que à parte o sentido prisco, valia o gume ileso do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado⁸⁷.”

Muitos outros temas e motivos que serão mais tarde explorados com maestria pelo escritor de Cordisburgo estão já nessas publicações, originadas em motivação extra-literária e bem tangível: os cem mil réis do prêmio.

É curioso observar que essas três “primeiríssimas estórias” saem assinadas por João Guimarães Rosa e a quarta delas – “Caçadores de Camurças”, por J. Guimarães Rosa, mesmo nome literário que o Autor usará a partir da primeira edição de *Sagarana* até 1956, quando da quarta edição do livro, ocasião em que voltará ao nome completo. Ainda mais curioso porque nos anos trinta costumava assinar suas correspondências como João Rosa, ou, às vezes, Dr. João Rosa. Ou seja, nessa literatura não muito literária, já antecipa os nomes que depois disputarão a preferência do escritor como firma da sua obra.

Desse grupo de estórias, interessa especialmente a última delas, a tragédia que tem como um dos seus vértices involuntários a camurça *Blitz*. Tem-se nesse caso uma tímida introdução ao tema da animália. Claro que não se trata ainda do Bestiário rosiano, mas, de

⁸⁴ ROSA, 1968. p. 235.

⁸⁵ ROSA, 1968. p. 235.

⁸⁶ ROSA, 1968. p. 236.

⁸⁷ ROSA, 1968. p. 235.

um seu vislumbre, só possível *a posteriori*, nesse exótico quadrúpede que, curiosamente, partilha com o burrinho Sete-de-Ouros, de *Sagarana*, a condição de híbrido.

São essas as obras com que o criador de *Grande sertão: veredas* inicia sua carreira de escritor. Quatro estórias que não mudaram a história da literatura. Nem sequer se pode dizer que interfiram na biografia do seu autor. Lendo-as se compreende facilmente por que ficaram esquecidas nas páginas da revista e do jornal em que circularam inicialmente⁸⁸. No entanto, nos permitem entrever um Rosa aprendiz de Rosa, ou um Guimarães Rosa que ainda não é J(oão) Guimarães Rosa. E, acima de tudo, permitem identificar latências que explodirão mais tarde em *Sagarana* e nos grandes lançamentos de 1956 – *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, “duas obras primas absolutas⁸⁹”. Definitivamente Rosa.

Poesia em segredo: *Magma*

Depois de dormir por quase sessenta anos nos arquivos do escritor, finalmente, em 1997⁹⁰, tornou-se público o livro *Magma*, espécie de pré-estréia rosiana na grande literatura. Chegou, não para “preencher uma lacuna”, como se costuma às vezes dizer de certas obras, mas para propiciar aos leitores o contato com uma obra que acrescenta à compreensão da produção literária de João Guimarães Rosa. *Magma* – é mais ou menos consensual entre a crítica, ou parte da crítica – é um “livro menor de autor maior⁹¹”, espécie de confirmação do aforismo de Rosa, que disse dos seus versos: “não os achei maus, mas tampouco muito convincentes⁹².” O escritor fala da recusa à forma literária de que ali se serve como da descoberta de “que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira⁹³.”

⁸⁸ Ao menos uma dessas estórias – “O mystério de Highmore Hall” – teve uma edição clandestina e uma segunda – “*Chronos kai Anánke*” – foi reproduzida nas páginas de um grande jornal. ROSA, João Guimarães. “*Chronos kai Anágke*” (sic). *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 de novembro de 1992. p. 6-6. (Caderno Mais!). “O mystério...” teve ainda uma edição truncada em magazine: CONTO de Guimarães Rosa que nunca saiu em livro, O. *Livros & Artes*, São Paulo, S3 Editora, ano I, n. 4, p. 25-26, abril-maio de 1996.

⁸⁹ OLIVEIRA, 1978. p. 103.

⁹⁰ O volume de poemas intitulado *Magma* foi apresentado por seu autor ao concurso promovido pela Academia Brasileira de Letras em 1936. O poeta Guilherme de Almeida avaliou-o em um parecer que se conclui assim: “É, pois, meu parecer que seja o 1º prêmio do Concurso de Poesia de 1936 concedido ao livro *Magma*, de João Guimarães Rosa; e que não seja a ninguém, neste torneio, conferido o 2º prêmio, tão distanciados estão do primeiro premiado os demais concorrentes.” (ALMEIDA, 1982. p. xlv)

⁹¹ LEONEL, 2000. p. 37.

⁹² ROSA apud LORENZ, 1994. p. 34.

⁹³ ROSA apud LORENZ, 1994. p. 34.

A um amigo (o fazendeiro Pedro Moreira Barbosa), declarou o escritor em carta datada de 18 de agosto de 1937, pouco depois de ganhar o concurso da Academia Brasileira de Letras, provavelmente enquanto trabalhava na confecção do primeiro esboço de *Sagarana*: “O *Magma* ainda não foi editado (sê-lo-á em breve) e só por esse motivo é que você ainda não recebeu o exemplar a que tem direito: com dedicatória de página e meia⁹⁴.” Maria Célia Leonel⁹⁵ informa que a primeira edição de *Sagarana* trazia anúncio prometendo para breve a publicação de *Magma*. Em 1956 o escritor ainda manifestava essa vontade. Segundo matéria jornalística não-assinada, publicada no jornal *Correio Paulistano*, Rosa declarou: “Publicarei, quando puder, *Magma*⁹⁶.” Embora já exclua o compromisso de data, esse dizer não aponta também para uma decisão definitiva quanto à não publicação. Já na entrevista a Fernando Camacho, anteriormente referida, o autor renega completamente o livro, sequer admitindo sua existência. Essa recusa ao livro não é, entretanto, definitiva. Na entrevista a Lorenz ela não ocorre, bem como na carta em que responde ao questionário da prima Lenice, citada acima.

Em janeiro de 1996, um crítico anônimo manifestou-se sobre *Magma* nas páginas da revista *Veja*, opinando de forma bastante definitiva já desde o título do artigo: “Bobagens do gênio”. Segundo a matéria, o filólogo Antônio Houaiss teria declarado que “*Magma* é um desastre em sua [de Guimarães Rosa] vida literária⁹⁷.” Já Fábio Lucas teria afirmado que o livro “Não acrescenta nada de novo, a não ser como fonte documental⁹⁸.” Outras vezes também se manifestam, como Plínio Doyle e Geraldo França de Lima, opinando sobre a conveniência de se publicar o livro, como mais uma vez se anunciava. O escritor Antônio Callado defendeu com bastante ênfase a publicação do livro, conforme se pode ver nos artigos que publicou no jornal *Folha de S.Paulo*, no início dos anos noventa. Declara o autor de *Quarup*: “A opinião que formei lendo os versos é que eles, com seus naturais altos e baixos, dão real prazer a quem ama os rarefeitos píncaros e páramos de *Grande sertão: veredas*⁹⁹.”

⁹⁴ ROSA apud “MAGMA...”. 1981. p.n.a.

⁹⁵ LEONEL, 2000.

⁹⁶ GUIMARÃES... 1956. p. 2.

⁹⁷ BOBAGENS... 1996. p. 102.

⁹⁸ BOBAGENS... 1996. p. 102.

⁹⁹ CALLADO, 25 de julho de 1992. p. 4-8.

Deve-se registrar a aparente incoerência daqueles que se opuseram à publicação da obra tendo-a lido. Ora, só lhes foi possível emitir juízo sobre *Magma* exatamente porque conheciam o livro, o que pretendem sonegar aos demais leitores. Alegar respeito à vontade do autor não é dos melhores argumentos. Apenas para ficar em dois casos extremos, Virgílio e Kafka solicitaram, antes de morrer, que suas obras fossem destruídas. Machado de Assis, por sua vez, já na maturidade plena, em 1900, como lembra Antônio Callado¹⁰⁰, publicou poemas que durante anos mantivera guardados, conhecidos apenas dos poucos que privavam da sua intimidade. Diz ele no prefácio da obra: “Podia dizer, sem mentir, que me pediram a reunião de versos que andavam esparsos; mas, a verdade anterior é que era minha intenção dá-los um dia¹⁰¹.” Parece ser essa a melhor decisão que toma o grande escritor, querer sempre mostrar àqueles que o prestigiam com a leitura e o estudo de sua obra, a possibilidade de tê-la integralmente em suas mãos; mesmo aquelas partes menores, que não a tornam maior nem mais alta, talvez, mas a tornam mais compreendida e, conseqüentemente, mais amada, mais valorizada. Mas, de qualquer forma, nas páginas seguintes, serão levados em conta os alertas dos leitores ilustres e críticos avisados.

Poesia quase profissional

Deve-se registrar que a declaração sobre a poesia “profissional” ser a “morte da poesia verdadeira” deve ser nuançada pela lembrança de que o escritor voltou a escrever poesia. Escreveu e publicou, acrescente-se. Segundo o poeta Manuel Bandeira, mesmo tendo alcançado com sua obra em prosa “um dos mais altos cumes de nossa literatura de ficção¹⁰²”, Rosa não deixou de ser, formalmente, um poeta. Segundo o autor de *Libertinagem*, “O poeta porém não morreu em Rosa. Digo o poeta formal, o poeta autor de poema, porque em tudo o que escreve há sempre poesia e da melhor. O poeta formal continuou, mas enquadrado na categoria dos bissextos¹⁰³.”

Exemplos desse poetar “bissextos” do escritor maduro estão, por exemplo, no diálogo poético que manteve com esse mesmo poeta Manuel Bandeira, registrado por este em crônicas publicadas em jornais do Rio de Janeiro e recolhidas no livro *Andorinha*,

¹⁰⁰ CALLADO, 25 de julho de 1992.

¹⁰¹ ASSIS, 1957. p. 7.

¹⁰² BANDEIRA, 1996. p. 111.

¹⁰³ BANDEIRA, 1996. p. 111.

*Andorinha*¹⁰⁴. A exemplo de Fernando Pessoa, até mesmo heterônimos criou Rosa. Na novela "Cara-de-Bronze" são citados pelo menos três diferentes nomes: João Barandão, que comparece desde a epígrafe, e verseja também nas páginas de *Tutaméia*:

Deu seca na minha vida
E os amores me deixaram
Tão solto no cativeiro¹⁰⁵.

Também Soares Guiamar¹⁰⁶ e um Oslino Mar. Esse Soares Guiamar reaparece depois nas páginas dos jornais, no período em que o escritor colaborou com a imprensa diária. Os poemas que lhe são atribuídos estão recolhidos no livro *Ave, palavra*. O mesmo livro recolhe ainda poemas atribuídos a Meuriss Aragão, definido como “poeta de bolso¹⁰⁷” Sá Araújo Ségrim e Romaguari Sães, este, dito “outro dos anagramáticos¹⁰⁸” também comparecem. Há ainda a série de poemas “O burro e o boi no presépio¹⁰⁹”, posteriormente à morte do Autor, lançada em livro¹¹⁰.

Observe-se que os nomes de Soares Guiamar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim e Romaguari Sães são realmente anagramas do nome do escritor. João Barandão e Oslino Mar são nomeações mais obscuras. Deve-se registrar ainda as duas partes da “Canção de Siruiz¹¹¹”, presentes em *Grande sertão: veredas* e atentar para os versos intercalados, por exemplo, em "Cara-de-Bronze" (na verdade, em toda a obra), que serão, certamente, muitos deles – a grande maioria, aparentemente – de autoria de Rosa.

O leitor que percorre as páginas da coletânea póstuma *Ave, palavra* encontra a todo momento textos que podem ser ditos prosa poética, bem como outros, indistintos que

¹⁰⁴ BANDEIRA, 1986a. p. 318.

¹⁰⁵ ROSA, 1968a. p. 30.

¹⁰⁶ O descobridor dos versos de Soares Guiamar foi o poeta Manuel Bandeira, que incluiu seis deles em uma antologia (BANDEIRA, 1996. p. 111-116). Relembra o poeta: “em 61 apareceram n’*O Globo*, na crônica semanal assinada por ele [Guimarães Rosa], alguns poemas de um certo Soares Gulamar [...] anagrama de Guimarães Rosa.” (BANDEIRA, 1996. p. 111). Plínio Doyle, quando organizava a bibliografia da fortuna crítica rosiana que lhe solicitara Afrânio Coutinho – como relata Franklin de Oliveira (1970. p. 404) –, seguiu os passos do poeta de *Estrela da tarde* e constatou “que o anagrama é Soares Guiamar” (DOYLE, 1968. p. 211). “Assim, com a pista de Manuel Bandeira, descobrimos mais doze poemas, que o antologista não mencionou, bem como dois outros pseudônimos.” (DOYLE, 1968. p. 212)

¹⁰⁷ ROSA, 1978. p. 68.

¹⁰⁸ ROSA, 1978. p. 188.

¹⁰⁹ ROSA, 1978. p. 158-168.

¹¹⁰ ROSA, 1986.

¹¹¹ ROSA, 1976. p. 93/241.

misturam poesia e prosa. Em um texto intitulado “Do diário de Paris¹¹²”, há dois versos em grego, sem aspas e um poema chamado “Poema de circunstância”, em francês, além de algumas estrofes em português. O poema longo “A grande louvação pastoril¹¹³” traz nota de rodapé informando que “foi oferecido a Lygia Maria, filha do escritor Franklin de Oliveira, no dia 21 de março de 1953¹¹⁴”. A série de poemas dos poetas anagramáticos foi toda publicada em 1961, no jornal carioca *O Globo*. Alguns desses poemas foram recolhidos pelo poeta Manuel Bandeira na segunda edição da sua antologia de poetas bissextos¹¹⁵.

Versos escreveu ainda Rosa em sua correspondência, como os dísticos epigramáticos que seguem, dois de seis, extraídos de carta datada de 26 de abril de 1964 e dirigida a um amigo:

Em latim, como é mutum?
Em grego, como é gregário?

E a quanto vai a diferença
entre camelo e abecedário¹¹⁶?

Ou, a quadrinha, numa linguagem surpreendente em alguém na aparência tão reservado, mesmo quando dirigida a um amigo:

Paulo Dantas, não me minta,
não se cresça do meu lado!
Cabelo ruim, quando pinta,
vira cãs ou apentelhado¹¹⁷?

Se não são “poesia profissional”, entendendo-se “profissional” como destinada à publicação, são ao menos versos, jogos de alguém que parecia sentir prazer no trato com a palavra posta em forma fixa. E são os versos o primeiro signo da poesia, embora não o definitivo.

Assim, talvez seja mais correto dizer que João Guimarães Rosa nunca deixou de escrever poesia. Linhas atrás estão citados três versos do seu último livro, que em uma só

¹¹² ROSA, 1978. p. 63-67. Publicado pela primeira vez no suplemento “Letras e Artes”, do matutino carioca *A Manhã*, em 17 de maio de 1953.

¹¹³ ROSA, 1978. p. 124-133.

¹¹⁴ ROSA, 1978. p. 124.

¹¹⁵ BANDEIRA, Manuel. (org.). *Antologia dos poetas bissextos brasileiros contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1964.

¹¹⁶ ROSA apud DANTAS, 1975. p. 110.

¹¹⁷ ROSA apud DANTAS, 1975. p. 110.

das suas estórias – “Melim-Meloso” – traz doze quadras de sete sílabas, redondilhas maiores, forma por excelência da poesia popular na escansão da língua portuguesa. São a “medida velha” em que poetou também Camões e em que se vem versejando nesta língua “inculta e bela” desde o período mais recuado que conseguem alcançar os registros escritos:

Encontrei Melim-Meloso
fazendo idéia dos bois:
o que ele imagina em antes
vira a certeza depois¹¹⁸.

Poucos analistas votaram-se especificamente ao estudo da obra poética de Guimarães Rosa até agora. Leonel¹¹⁹ dedica-se à análise do livro *Magma*, abordando-o do ponto de vista genético¹²⁰, comparando-o especialmente a *Sagarana*, em que localizou e analisou muitas marcas deste livro. Realmente, percebe-se, por exemplo, à superfície da novela “Sarapalha”, as marcas do poema “Maleita”. Também é translúcida a relação entre “O burrinho pedrês” e o poema “Boiada¹²¹”; e, certamente, há alguma coisa de “Reza brava” em “São Marcos”. Os versos

A cascavel chocalha na moita, anunciando,
grátis,
um destino certo¹²²...

parecem uma antecipação versificada e em forma reduzida da para sempre inconclusa “Bicho mau”, que Paulo Rónai incluiria na coletânea *Estas estórias*.

O primeiro crítico literário da obra de João Guimarães Rosa foi o poeta Guilherme de Almeida¹²³, membro do júri do concurso ao qual foi apresentado o livro, que viu em seus versos “poesia, poesia autêntica e completa, que é beleza no sentir, no pensar e no dizer¹²⁴.” Já para Beth Brait, “a poesia de Guimarães Rosa efetivamente não está em *Magma*¹²⁵.” Para essa crítica, a poesia rosiana está na sua “maneira nova de trabalhar a narrativa,

¹¹⁸ ROSA, 1968a. p. 92.

¹¹⁹ LEONEL, 2000.

¹²⁰ Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (2000) também procede a uma exegese genética de *Magma* num artigo que circulou no mesmo ano que o livro de Leonel.

¹²¹ “Já o poema “Boiada” contém, em ponto menor, o conto “O burrinho pedrês” de *Sagarana*.” (OLIVEIRA, 2000. p. 117)

¹²² ROSA, 1997. p. 78.

¹²³ “Guilherme de Almeida teve a antevisão de toda a obra rosiana, tendo indicado os principais pontos sobre os quais a crítica se debruçaria: o universalismo e o regionalismo, a performance lingüística de Rosa e seu aproveitamento da literatura mundial.” (OLIVEIRA, 2000. p. 116)

¹²⁴ ALMEIDA, 1982. p. xliv.

¹²⁵ BRAIT, 2000. p. 13.

trabalhar a prosa, reinventar a poesia na prosa¹²⁶.” Ou, como resume Maria Célia Leonel, “A prosa rosiana é que é poesia¹²⁷; os poemas de *Magma* são poesia prosaica, ou prosa em verso¹²⁸”. Tanto Brait quanto Leonel expressam opiniões bastante definitivas sobre a poesia de *Magma*, que pela natureza deste trabalho não será possível discutir aqui. Não obstante, cumpre registrar que essa avaliação é bastante respaldada entre os leitores especializados. Não é exclusiva, entretanto. Além de Guilherme de Almeida e Laudelino Freire que assinam o parecer da Comissão Julgadora do concurso da Academia Brasileira de Letras, certamente não concordam Antônio Callado e Manuel Bandeira – crítico de poesia dos mais exigentes, é bom frisar, ou, na expressão de Sérgio Milliet: “mestre na crítica de poesia¹²⁹”, – que incluiu versos do criador de *Sagarana* em sua antologia.

Equivoca-se Antônio Callado quando afirma que “Rosa nunca mais versejou¹³⁰” depois de *Magma*. Diferentemente do que aponta Manuel Bandeira, Guimarães Rosa não foi poeta bissexto, ao contrário, como se constata aqui, foi poeta bastante produtivo, criador de uma lavra poética bem mais ampla do que as páginas de *Magma*.

A animália em verso

Considerando-se apenas os títulos dos poemas ali presentes, é pequena a contribuição de *Magma* à constituição do bestiário rosiano. São apenas cinco – “Boiada”, “Caranguejo”, “Meu papagaio”, “A aranha” e “O cágado” – num total de 65 apontados pelo índice: menos de 8% dos títulos. Avançando-se pelo miolo do livro, percebe-se que a estatística não reflete a realidade da obra. Na verdade, treze dos poemas não trazem nenhuma referência ao mundo animal, ou seja, exatos 20% dos títulos indexados. Entre os restantes 80% há poemas em que o nome de um animal comparece apenas como ligeira metáfora, como aquele que fala do sol bicado “pelos sanhaços das nuvens¹³¹”. São lembrados também em

¹²⁶ BRAIT, 2000. p. 13.

¹²⁷ Para o escritor Franklin de Oliveira, Guimarães Rosa “é muito mais criador de uma escrita artística do que de uma simples prosa poética.” (OLIVEIRA, 1970. p. 427) Segundo o crítico, “A escrita artística tem qualquer coisa de teogônica, nas suas possibilidades estéticas de coisa criada e criadora. Menores são os compromissos da prosa poética.” (OLIVEIRA, 1970. p. 427)

¹²⁸ LEONEL, 2000. p. 274.

¹²⁹ Assim se expressa na dedicatória de seu livro *Panorama da moderna poesia brasileira*. (MILLIET, Sérgio. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/Ministério da Educação e Saúde, 1952)

¹³⁰ CALLADO, 25 de julho de 1992. p. 4-8.

¹³¹ ROSA, 1997. p. 54.

comparações intensificadoras: “a treva se retrai, como um enorme corvo¹³²”; ou sensuais: “Teu sorriso se abriu como uma anêmona¹³³”. Ou, em outras, ainda mais sutis, que comparam o tempo a “furtiva gazela / que no lago vem beber¹³⁴...” presente no poema “Mil e uma noites”.

Há animais concretos, de carne e osso, como garças, onças, cobras, corujas. Há-os também criados pela imaginação – dragões, Esfinge – tanto exclusivos do velho mundo como do novo – mulas-sem-cabeça, lobisomens – nascidos para povoar de medo as noites e suprir o que o conhecimento ainda não alcançou. Estão lá também animais que só continuam a existir nas marcas e sobras de si que deixaram sobre o mundo, como os “megatérios e megalodontes¹³⁵”. E outros, mineralizados em metáforas ou nas pegadas deixadas no chão

das galerias ressumantes, das reentrâncias
de um monstruoso caracol...
Rastros de ursos apeleus e trogloditas¹³⁶

Poemas há que são verdadeiras pequenas arcas-de-noé, como “Ritmos selvagens”, “Maleita”, os quatro da série “No Araguaia”, na sua “verde simplicidade de água e vegetal¹³⁷”, nas palavras do crítico poeta.

Os versos “A libelinha pousa na ponta / do estilete de uma haste verde¹³⁸” trazem o termo “libelinha” como diminutivo de libélula. Parece ocorrer aqui, além da apropriação da linguagem infantil, explícita na ternura do diminutivo, também a antecipação de um recurso de que o prosador se servirá de maneira muito especial: palavras dentro de outras palavras – sentidos sobre sentidos, sentidos envolvendo sentidos.

O poema “A aranha” permite ao poeta, falando da geométrica arte do artrópode tecelão, e evocando uma renitente mosca “que não vem”, construir uma alegoria da espera da morte. Tem-se, nesse poema, uma sutil releitura do topos socrático da filosofia como

¹³² ROSA, 1997. p. 35.

¹³³ ROSA, 1997. p. 50.

¹³⁴ ROSA, 1997. p. 81.

¹³⁵ ROSA, 1997. p. 37.

¹³⁶ ROSA, 1997. p. 36.

¹³⁷ ALMEIDA, 1982. p. xlv.

¹³⁸ ROSA, 1968. p. 62.

aprendizado da morte e termina pelo angustiado clamor: “por que tanto tardas em te amortilhar¹³⁹?...” numa espécie de kierkegaardiano apelo ao sábio de Atenas.

Canta os animais aos deuses consagrados:

Uma águia continua,
Ao sol do meio dia,
Os vôos do mocho de Minerva¹⁴⁰...

Até mesmo o humilde caracol ganha seus versos: “Dois caracóis chocaram, de leve, as suas casas¹⁴¹”, assim como o mosquito, o pernilongo, a muriçoca. E, na série “Poemas”, fala das cigarras para homenagear o bailarino Serge Lifar, numa sinestesia humano-animal:

No palco em penumbra,
como os violinos e as cigarras,
alguém canta com o corpo¹⁴²...

Tal como gente, às vezes, os animais podem ser referidos apenas através o apelativo:

“Olá, José, arreia meu Cabiúna¹⁴³”.

E há, claro, poemas bem realizados literariamente, em que os animais comparecem partícipes da beleza universal:

Floresce, na orilha da campina,
esguio ipê
de copa metálica e esterlina.

Das mil corolas,
saem vespas, abelhas e besouros,
polvilhados de ouro,
a enxamear no leste, onde vão pousando
nas piritas que piscam nas ladeiras,
e no riso das acácias amarelas.

Dos charcos frios
sobem a caçá-los redes longas,
lentas e rasgadas de neblina,
nuvens deslizam, despetaladas,
e altas, altas,
garças brancas planam.

Dançam fadas alvas,
cantam almas aladas,
na taça ampla,

¹³⁹ ROSA, 1997. p. 101.

¹⁴⁰ ROSA, 1997. p. 75.

¹⁴¹ ROSA, 1997. p. 74.

¹⁴² ROSA, 1997. p. 75.

¹⁴³ ROSA, 1997. p. 143.

na prata lavada,
na jarra clara da manhã¹⁴⁴...

Observe-se nos últimos sete versos do poema, as assonâncias que o preenchem de ponta a ponta¹⁴⁵; sete versos, em que todas as sílabas têm em seu centro a vogal /a/¹⁴⁶. Franklin de Oliveira afirma que

A unidade estética para Guimarães Rosa não é a frase, a palavra, ou mesmo a sílaba. É a letra. [...] Da constelação silábica ou vocabular, Guimarães Rosa isola, como ponto de apoio, determinados signos gráficos, não apenas pelo seu simbolismo plástico ou geométrico, mas como ingredientes fônicos de sólida força e ordem¹⁴⁷.

Esse discurso, referido pelo seu autor à prosa rosiana, está perfeitamente justificado por antecipação nesses versos. O jogo que o poeta faz com a vogal baixa seria já mais que suficiente para dar razão à observação do crítico. Isso chama a atenção – (E não é a única ocorrência do tipo no livro. Longe disso.) – para a reflexão e escolha consciente que expressam. O poeta-aprendiz já fazia uso extremamente reflexivo da língua, antecipando, ainda que empalidecidamente, o escritor para quem as palavras se constituirão em verdadeiras personagens¹⁴⁸. Percebe-se também, nesse poema, a antecipação de recursos literários de que o prosador se servirá recorrentemente em suas histórias, como

as células rítmicas, aliteraões onomatopéias, rimas internas, ousadias mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade¹⁴⁹.

Claro que se apresentam ainda no nascedouro, na fase ainda do aprendizado da poesia, mas já comparecem os jogos rítmicos postos pela sonoridade pura das palavras.

¹⁴⁴ ROSA, 1997, p. 140.

¹⁴⁵ A letra /e/ que aparece no primeiro dos sete versos é uma semivogal.

¹⁴⁶ Segundo o Bilac, a letra /a/ é “a primeira, a mais fácil, a mais franca, a mais freqüente. Exprime alegria, admiração, carinho entusiasmo.” Mais ainda, a presença desse fonema traz aos versos uma aparência de abertura, clareza, solaridade. É ainda o poeta quem diz: “Em todas as composições em que o A insiste, há sempre uma expressão boa e agradável, como nesta própria palavra.” (BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930. p. 75)

¹⁴⁷ OLIVEIRA, 1970. p. 427.

¹⁴⁸ Os vocábulos do nosso romancista-poeta não se restringem a contar uma história. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando concretamente da vivência.” (XISTO, 1961. p. 13)

¹⁴⁹ BOSI, 1974. p.483

O poema está dividido, já desde a versificação, em duas partes; iniciando-se a segunda, no verso “Dos charcos frios”, instaurando-se uma oposição entre essas partes em praticamente todos os elementos que as constituem:

calor	X	frio
sol		neblina
insetos		ave
rapidez		lentidão
amarelo		branco
ouro		prata

O contraste tem expressão soberana no jogo de cores entre o metálico e esterlino do ipê (vale dizer, dourado), – foneticamente prenunciado já no termo “orilha” do primeiro verso e reiterados em “corolas” e “besouros” –, que enche a primeira parte: nos insetos polvilhados de ouro, na piritá, nas acácias amarelas – e o branco e/ou prata das nuvens, garças, fadas alvas, almas aladas, jarras claras, da segunda. Tal tipo de jogo entre significação e representação será explorado, mais tarde, na obra madura, com rara maestria. Cita-se aqui, como exemplo, o texto “As garças¹⁵⁰” que fecha o livro *Ave, palavra*. Ali, o escritor trabalha com a oposição entre o alado e o pedestre; entre o céu e a terra; entre o gregário e o nômade; entre o branco e o preto, cumprindo cada parte o papel de realçar a outra.

Do uso intensivo da cor, há inúmeros casos também em *Grande sertão: veredas*. Por exemplo, na morte branca de “Medeiro Vaz jazente numa manta de bode branco – aberto na roupa, o peito cheio de cabelos grisalhos. [...] Os olhos – o alvor, como miolo de formigueiro¹⁵¹.” O branco, presente na mortalha de pele de bode, nos cabelos grisalhos e, especialmente, nos olhos, é ampliado, em contraste com o amarelo que a doença impõe à face do chefe que morre. O dia também finda e chove, tempestuosamente. O final do dia é branco, pela indistinção das cores, assim como é branco o horizonte coberto pela chuva. Do guerreiro morto se diz: “Foi dormir em rede branca¹⁵²”.

O miolo do formigueiro é simbólico também da condição de ser nascente de Riobaldo, de candidato; lá é onde moram as ninfas e os ovos da rainha, brancos, da total brancura e também seres em formação, seres do vir-a-ser, que ainda não são, tanto quanto Riobaldo, que ainda será o Urutu-Branco. São, nesse caso, Riobaldo e as ninfas, seres em devir.

¹⁵⁰ ROSA, 1978. p. 241-245.

¹⁵¹ ROSA, 1976. p. 62.

¹⁵² ROSA, 1976. p. 63.

“Caranguejo feiíssimo,/monstruoso,/que te arrastas na areia¹⁵³” são os versos iniciais do poema em que Rosa homenageia o animal patrono do seu signo do zodíaco:

Gosto de ti, caranguejo,
Câncer meu padrinho
nas folhinhas,
pois nasci sob a proteção do teu signo
zodiacal¹⁵⁴ ...

O poeta junta-o ao asceta e ao filósofo no grupo dos “seres evoluídos”, em que também se incluem “o cágado, o ouriço, o caracol¹⁵⁵” Nesse poema, merece ser especialmente destacada essa referência ao signo zodiacal, apresentando já nesse momento uma das mais ricas vertentes da poética rosiana – o seu diálogo com o esoterismo, nas suas mais variadas manifestações, perceptível também no poema que traz o verso “Sob os pomos das luzes do Capricórnio aceso¹⁵⁶”. Deve-se atentar também para o discurso equalizador entre humano e animal que se manterá na sua produção posterior.

O cágado que o poeta carinhosamente une ao asceta e ao filósofo no poema acima recebe integral atenção num poema que lhe é totalmente dedicado. Não um cágado qualquer, mas

um cágado escafandrista,
filósofo pessimista,
que tem mania de perseguição¹⁵⁷.

Antônio Callado se encantou com a “quase mística imersão na natureza¹⁵⁸” que caracteriza esse poema, reprovou ao poeta, no entanto, as “suas escorregadelas poéticas nos modismos modernistas¹⁵⁹”. Melânia de Aguiar estende essas duas características à totalidade do livro, entendendo “modismos modernistas” como a “volta às origens e à tradição local, esta busca do conhecimento e revelação da terra¹⁶⁰”, que caracterizam os movimentos de renovação das artes acomodados sob a designação de Modernismo.

¹⁵³ ROSA, 1997. p. 42.

¹⁵⁴ ROSA, 1997. p. 42.

¹⁵⁵ ROSA, 1997. p. 44.

¹⁵⁶ ROSA, 1997. p. 130.

¹⁵⁷ ROSA, 1997. p. 126.

¹⁵⁸ CALLADO, 31 de outubro 1992. p. 4-8.

¹⁵⁹ CALLADO, 31 de outubro 1992. p. 4-8.

¹⁶⁰ AGUIAR, 2000. p. 526.

Inventário de *Magma*

Merecem registro também as duas séries de poemas curtos – “Haikais” e “Poemas” – com nove a primeira e dezoito a segunda, constituídas de tercetos. São versos concisos, quase telegráficos. Mostram que já estavam no autor, à espera da plena realização que virá em *Tutaméia*, a atração pela forma curta, concisa, peremptória. Espécie de descarnamento da prosa que a poesia já revela e antecipa como parte constante do fazer literário do escritor.

Rama observa que a poesia de Rosa “seguia fatigadamente o trilho da preceptiva, embora a empregasse para redescobrir com renovada inocência a realidade brasileira¹⁶¹”. Para o crítico, *Magma* é acima de tudo uma passagem, uma incontornável aprendizagem, o escritor teve “de passar previamente pela poesia, antes de se incorporar à narrativa¹⁶².”

Realmente, não há como não se anotar, relativamente aos versos deste livro, a nacionalização da paisagem e dos tipos humanos. Não há espaço para as neves alpinas ou para enxadristas ucranianos. As paisagens e as pessoas que por elas vagam dizem mais de perto ao leitor brasileiro. A temática indigenista, timidamente introduzida no conto precoce “Makiné”, aqui ganha vida e vigor na série “No Araguaia” e em outros poemas. Também a cultura negra comparece com força, nos poemas “A terrível parábola” e “Batuque”; assim como os motivos orientais, que se apresentam em poemas como “Mil e uma noites”.

À híbrida camurça da revista *O Cruzeiro* sucedem animais os mais diversos nos mais variados papéis e situações, povoando o mundo e auxiliando na sua retratação e representação. Segundo Vieira de Oliveira, “o contista de *Tutaméia* já estava dentro do poeta de *Magma*¹⁶³”, acrescentando que admirar um é caminho para admirar o outro, com uma ressalva que merece ser anotada: “Unir as duas pontas da obra de Guimarães Rosa será sempre tarefa difícil, uma vez que por baixo de cada texto haverá uma camada instável e fugidia, desconhecida e inacessível, mas que às vezes aflora à superfície e se cristaliza como um magma¹⁶⁴”.

Excluindo-se os cinco poemas que incluem o animal já desde o título, animais são diretamente nomeados pelo menos 193 vezes ao longo do livro – mais de três nomeações

¹⁶¹ RAMA, 1978. p. 75.

¹⁶² RAMA, 1978. p. 74.

¹⁶³ OLIVEIRA, 2000. p. 125.

¹⁶⁴ OLIVEIRA, 2000. p. 125.

para cada entrada do índice. No livro *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira, também datado de 1936, animais são nomeados 23 vezes, 11 das quais no poema “Rondó dos cavalinhos”: “Os cavalinhos correndo, / E nós, cavalões, comendo¹⁶⁵...” A simples contraposição dos números convida a refletir sobre o peso do motivo na poesia de Rosa, o que somado aos demais pontos aqui listados, poderia talvez permitir falar da constituição já a partir de *Magma*, do bestiário rosiano.

É o que faz Maria Célia Leonel ao afirmar que *Magma* constitui o “primeiro bestiário rosiano¹⁶⁶”. Talvez seja adequado dizer que *Magma* é o definitivo afloramento da temática da animália na escrita do criador do burrinho pedrês. Dada a imensidão de seres de asas, de pêlos, de escamas que transitam nos seus versos; devido aos variados papéis que assumem; por sua intromissão na linguagem e pela sua definitiva participação na vida, os animais inscrevem-se na literatura de Guimarães Rosa. É possível perceber, já neste livro, os importantes papéis que lhes estão reservados.

Há, sem dúvida, um bestiário em *Magma*. Não há ainda o Bestiário rosiano. Há bem mais que um vislumbre, talvez o pórtico. Nascente de rio portentoso. *Magma*, afinal, não se constitui ainda em uma obra de João Guimarães Rosa, completa, acabada. Tal qual se disse sobre a escrita de 1929 e 30, pode-se dizer que autor também não é ainda João Guimarães Rosa, antes disso, será Viator. Se a fase de “Caçadores de camurças” ficou já muito para trás, “O burrinho pedrês” terá de esperar ainda pelo menos nove anos. Fica assim, *Magma* registrado como “Primeira margem de uma escrita/rio, logo caudalosa, a inventar outras e mais espriadas margens¹⁶⁷”, nas palavras de leitora atenta.

Aparentemente, animado com o resultado de sua empreitada poética, quando, em 1937, o livreiro José Olympio abriu um concurso de contos, Guimarães Rosa resolveu participar e inscreveu sua coletânea, um “vasto calhamaço de quinhentas páginas¹⁶⁸”, com o título provisório de *Contos*¹⁶⁹. O resto é história: o livro ficou em segundo lugar – ganhou o prêmio *Maria Perigosa*, de Luís Jardim –, o autor viajou em missão diplomática e nem

¹⁶⁵ BANDEIRA, 1986. p. 136.

¹⁶⁶ LEONEL, 2000. p. 78.

¹⁶⁷ AGUIAR, 2000. p. 525.

¹⁶⁸ RAMOS, 1975. p. 152.

¹⁶⁹ “E a 31 de dezembro de 1937, entreguei o original, às 5 e meia da tarde, na Livraria José Olympio. O título escolhido era “Sezão”; mas para melhor resguardar o anonimato, pespeguei no catapácio, à última hora, este rótulo simples: “*Contos* (título provisório a ser substituído)” por Viator. Porque eu ia ter de começar longas viagens, logo após.” (ROSA apud CONDÉ, 25 de novembro de 1967. p. 4)

pôde tomar conhecimento dos apelos que lhe foram dirigidos pela Imprensa para que publicasse seu livro. Passou o tempo e “o volume de quinhentas páginas emagreceu bastante e muita consistência ganhou em longa e paciente depuração. Eliminaram-se três histórias, capinaram-se diversas coisas nocivas. As partes boas se aperfeiçoaram¹⁷⁰”. Assim, depurando e capinando a obra, o autor que era Viator tornou-se J. Guimarães Rosa e a coletânea que era *Contos* tornou-se *Sagarana*, de que se passará a falar nas páginas que seguem.

Mas, *Magma* é magma: é “matéria vertente¹⁷¹”.

¹⁷⁰ RAMOS, 1975. p. 248.

¹⁷¹ ROSA, 1976. p. 79.

II O BESTIÁRIO DE SAGARANA

Resultado final de “sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento¹⁷²”, *Sagarana*¹⁷³, obra inaugural de João Guimarães Rosa – “o primeiro sopro do tufão¹⁷⁴”, nas palavras de Antônio Callado – teve o que se pode chamar de um parto longo. Começou a nascer em algum ponto no tempo situado anteriormente a 1937, quando foi apresentada ao concurso Humberto de Campos, que já foi mais que historiado pelos diversos envolvidos¹⁷⁵.

O escritor Ángel Rama fala da evolução do livro de Rosa:

De 1946 a 1958, [...] aparecem cinco edições sucessivas de *Sagarana*, que registram uma elaboração lingüística progressiva que, pela sua minuciosidade evoca as famosas correções tipográficas que Balzac fazia nos seus romances. Conservamos as provas corrigidas pelo autor¹⁷⁶ e, quanto a certas páginas, podemos falar de uma transformação total. Esta não afeta à linha das séries actanciais, respeitando assim a parte anedótica dos contos, mas se instala na escritura, que progressivamente parece ir sendo dotada de uma insólita capacidade autônoma, como se os significantes pudessem se desprender dos seus significados, para que dentro deles se produzisse, independentemente, o processo de transformação¹⁷⁷.

Na verdade, a feição final do livro só foi adquirida em 1964, quando da sexta edição, embora entre 1958 e 1964, as mudanças tenham sido menores que no período relatado por Rama. Em 1937, quando recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras pelos poemas

¹⁷² ROSA apud CONDÉ, 1967. p. 4

¹⁷³ “É sabido que a morfologia portuguesa tomou ao tupi numerosos sufixos, entre os quais *rana*, significando parecido com, mal feito, tosco. Daí Guimarães Rosa ter batizado seu primeiro livro de *Sagarana*, isto é, ‘semelhante a saga’ (nome genérico de antigos contos e lendas escandinavas), ou (por modéstia) “saga mal feita, tosca”. O volume de estréia do consagrado escritor é, de fato, uma “saga” brasileira; onde, às estórias de pura ficção se mesclam elementos folclóricos do maior interesse, tudo isso valorizado pelo estilo inventivo e personalíssimo do autor.” (SENNA, 1964. p. 3)

¹⁷⁴ CALLADO, 25 de julho de 1992. p. 4-8.

¹⁷⁵ O júri era formado por Prudente de Moraes Neto, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Dias da Costa e Peregrino Junior. Marques Rebelo (1946. p. 1-2) refere-se a um artigo deste último publicado na revista *Dom Casmurro*, ainda não localizado. Graciliano Ramos escreve duas vezes sobre o tema, ambos os artigos estão recolhidos no livro *Linhas tortas* (RAMOS, 1975. p. 152-153/246-249); o artigo de Marques Rebelo (1946) está também recolhido em livro. Há referência a outro artigo do próprio Rebelo na mesma *Dom Casmurro*, com data de 4 de março de 1939.

¹⁷⁶ Essa parece ser uma informação bastante interessante. Sônia Van Dijck Lima dá como “documentos desconhecidos” (2003. p. 27) os originais das três primeiras edições de *Sagarana*. Ora, o discurso do ilustre crítico exclui a primeira edição e sabe-se que a obra não sofreu grandes transformações entre a primeira e a segunda edições. É, pois, bem possível que as provas de que fala Rama sejam da terceira edição. A existência de tais documentos pode significar uma expressiva contribuição à crítica genética da obra.

¹⁷⁷ RAMA, 1978. p. 77.

de *Magma*, o escritor manifestou-se, declarando: “A satisfação proporcionada pela obra de arte àquele que a revela é dolorosamente efêmera: relampeja, fugaz, nos momentos de febre inspiradora¹⁷⁸”. Irônico. Exatamente um autor que se revelaria revisor incansável da própria escrita afirmar: “Obra escrita – obra já lida – obra repudiada¹⁷⁹”.

Ivana Versiani e Sônia Maria Van Dijck Lima, entre outros, também dedicaram estudos à gênese de *Sagarana*. Segundo a opinião de Versiani, é

legítimo argumentar que o volume de contos apresentado ao concurso de 1937 não conta como data, pois o que vem antes da 1ª ed. de um livro pertence à sua pré-história. Pode-se dizer que *Sagarana* nasceu mesmo em 1946 – mas, prosseguindo no símile biológico, é preciso acrescentar que passou por metamorfoses, e só em 1964 adquiriu a fisionomia que hoje conhecemos¹⁸⁰.

Augusto Frederico Schmidt, comenta a terceira edição, de 1951, quando o livro, em pleno processo de transformação interna, dista ainda da versão definitiva. Na opinião do poeta, *Sagarana* é obra

que tratando de coisas mais ligadas com a nossa terra, com a nossa gente mais nacionalmente enraizada, como as nossas árvores e os nossos bichos, é ao mesmo tempo um dos frutos mais belos que temos para apresentar num balanço de nossa contribuição à literatura universal¹⁸¹.

Segundo Henriqueta Lisboa, “*Sagarana* é um painel de cores diversas, quer na escala das paisagens, no diálogo dos interlocutores ou nas implicações sociológicas¹⁸²”. Semelhantemente, Renato Almeida vê em Rosa o retratista, o escritor que traz à sua obra o interior do País que conhece e ama, que realiza uma revolução literária ao descrever as paisagens e os costumes mais característicos e pitorescos. Revolução que

se faz clara, porém, na análise da sensibilidade dos personagens e se revela na ação dramática. O matutar de um capiau se presta admiravelmente ao monólogo interior, de que se vale com felicidade o autor de *Sagarana*, sem se escravizar porém ao processo, pois se esforça sempre por tirar da consciência do personagem não só o que lhe diz respeito senão todo meio circunstante, todo ambiente que ele próprio integra¹⁸³.

Assim como constata o poeta em sua resenha de 1952, muitos críticos já atentavam para o caráter universal da obra do escritor de Cordisburgo desde 1946. Caso, por exemplo,

¹⁷⁸ ROSA, 1937. p. 262.

¹⁷⁹ ROSA, 1937. p. 262.

¹⁸⁰ VERSIANI, 1996. p. 19.

¹⁸¹ SCHMIDT, 1952. p. 2.

¹⁸² LISBOA, 1979. p. 62.

¹⁸³ ALMEIDA, 1946. p. 1.

de Antonio Candido e Álvaro Lins e outros mais, além de Renato Almeida, citado acima, que não precisou do adjetivo para dizê-lo.

Segundo Tristão de Athayde, “foi Álvaro Lins, com seu alto faro crítico, que em 1946 abriu as portas da grande literatura¹⁸⁴” a Guimarães Rosa. Athayde fala do já referido célebre artigo desse crítico publicado no *Correio da Manhã* de 12 de abril de 1946, primeira manifestação da crítica literária sobre o livro *Sagarana*, recém-lançado.

A sua participação sentimental na arte da criação literária só se opera através de uma generalizada simpatia, de uma indulgente e às vezes irônica compreensão, formada na base do ceticismo e da experiência humana. E estes movimentos sentimentais do Sr. Guimarães Rosa aproveitam ainda mais aos bichos do que aos homens. São bichos os personagens mais comoventes, mais simpáticos e mais bem tratados de *Sagarana*¹⁸⁵.

E completa: “E nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades da arte do Sr. Guimarães Rosa¹⁸⁶”. Ao longo dessa resenha, várias vezes Álvaro Lins destacará esse caráter da literatura de JGR, enfatizando a generosidade com que o Autor trata os animais, vendo-os como seres autônomos e merecedores de carinho e de respeito. Ou, como diz Suzi Sperber: “Guimarães Rosa dá voz às figuras que não a têm, como o burrinho, como os bois, como as personagens massacradas pela febre amarela e pelas normas sociais locais no conto “Sarapalha¹⁸⁷”. Em outro registro, Rosa é

Um que fala a língua do bicho-homem. A língua dos expulsos do horto imemorial. A língua dos errantes. E a dos cavernícolas. A língua dos cegos. E a dos videntes. A língua do anjo rebelado. E a do anjo vingador. A língua inalienável, única, mas que vem desde os gerais da vida e da morte¹⁸⁸.

Emergindo do regionalismo: a crítica inaugural

É comum encontrar-se nas primeiras resenhas dedicadas à obra do criador de *Tutaméia*, associações ao chamado regionalismo, muitas vezes na sua expressão mais frágil, exposta na escrita de autores como Catulo da Paixão Cearense, Cornélio Pires ou Waldomiro da Silveira. São chamados também à cena dessas comparações autores como Afonso Arinos, João Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato,

¹⁸⁴ LIMA., 1985.p. 65.

¹⁸⁵ LINS, 1982. p. xxxix.

¹⁸⁶ LINS, 1982. p. xxxix.

¹⁸⁷ SPERBER, 1982. p. 20.

¹⁸⁸ XISTO, 1961. p. 10.

entre outros, como faz Manuel Cerqueira Leite: “O estilo de Guimarães Rosa é grandemente pessoal, embora nos pareça que Afonso Arinos¹⁸⁹ tenha sido seu primeiro mestre¹⁹⁰.”

Antonio Candido, em texto publicado no *Diário de São Paulo*, no dia 11 de julho de 1946, inicia sua lista com Bernardo Guimarães, “passando por Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Amadeu de Queirós, Hugo de Carvalho Ramos¹⁹¹” – para desaguar na constatação de que

Sagarana nasceu universal pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal de expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas¹⁹².

Monteiro Lobato é lembrado pela revista *Anhembi*¹⁹³, que compara os dois autores inclusive quanto à trajetória de vida, destacando a superioridade literária do autor de *Sagarana*. Também Mário de Andrade foi, mais de uma vez, chamado à cena para dar sua contribuição à exaltação da nova estrela literária: “*Sagarana* é um livro que ficou na literatura brasileira como escola estilística e pela originalidade da composição das frases, *Macunaíma* é um livro que já morreu e não passou de uma tentativa¹⁹⁴.”

Ana Maria de Almeida segue rumo semelhante num pequeno ensaio – “Nós, perdizes” – provocado por um dizer de Ivan Cavalcanti Proença, no texto introdutório ao livro *Pelo sertão*, edição da Ediouro: “Nós, perdizes, tristemente assistimos ao final melancólico dos amantes¹⁹⁵.” Diz a autora em seu ensaio publicado nas páginas do *Suplemento Literário*: Guimarães Rosa [...] continuou a travessia literária do mineiro de Paracatu, nos moldes expressados no “Buriti perdido¹⁹⁶”.

Diz Almeida que “A interação do mundo animal e vegetal ao mundo humano é uma constante de Rosa, apreendida em Arinos¹⁹⁷.” Na sua opinião, este antecipa aquele na

¹⁸⁹ O livro de poemas *Magma* traz um poema, “Caranguejo”, em que o crustáceo é chamado de “velho hoplita” (ROSA, 1997. p. 42). Ante esse substantivo não há como recusar-se à lembrança do velho Afonso Arinos, cujo gosto arcaizante fazia-o ter especial carinho por esse vocábulo de gosto helênico tão saliente.

¹⁹⁰ LEITE, 1947. p. 4

¹⁹¹ CANDIDO, 1994. p. 64-65.

¹⁹² CANDIDO, 1994. p. 65.

¹⁹³ LIVROS de 30 dias, 1952. p. 528-531.

¹⁹⁴ SALES, 1951. p. 4.

¹⁹⁵ PROENÇA, 1967?. p. 12.

¹⁹⁶ ALMEIDA, 1977. p. 6.

¹⁹⁷ ALMEIDA, 1977. p. 6.

capacidade de transferir à animália o foco narrativo, claro que sem ainda a sofisticação vocabular e a profundidade metafísica do criador de *Sagarana*. Arinos, nos momentos de desenlace, na solução (quase sempre) trágica dos embates das paixões e dores humanas, desloca o foco narrativo para a periferia, preenchida pelos animais que trazem juntamente com o estranhamento naturalizante do seu olhar, também o apaziguamento da integração à Natureza. O olhar animal parece dizer do quanto é pequena a dor das paixões humanas face à natureza que continua impassível, qual divina máquina incoercível que tudo assimila e reduz:

Novo estampido se ouviu.

A rapariga levou a mão ao seio e não pôde sopitar um grito terrível, um rugido antes, que ecoou pela mata.

Recuou dois passos e tombou, de través, sobre os corpos de Filipinho e Marianão.

Um bando de galhas do cerrado, e plumagem azul-escura, passou alto, desferindo seu grito intercadente, longo, mais semelhante a uma gargalhada.

Ao longe, na orla do campo, perdizes piavam tristemente.

À beira da mata, num chavascal de cambaúbas, duas juritis, que os tiros haviam amedrontado, arrulhavam com ternura, aconchegando-se¹⁹⁸.

O trecho acima, as últimas linhas do conto “A esteireira”, que suscitou o referido comentário de Ivan Cavalcanti Proença, mostra bem esse processo de transferência do foco narrativo como apaziguamento e integração à Natureza. Os animais fornecem também a segunda parte em metáforas e comparações naturalizantes, como se dá com o “rugido” da Esteireira moribunda. Ou, ainda, na descrição da mesma mulher como portadora de “colo de nhambu¹⁹⁹”; e do Filipinho, caracterizado pelo “pescoço de anta²⁰⁰”. Em Guimarães Rosa não é esse o papel da animália.

Na obra *Roseana*, a máscara trágica e impassível do touro, as conversas de bois, a visão de graças [sic], por exemplo, podem levar a excogitações estranhas, a mágicas especulações da vida e da morte. E todo um mundo de asas leves e sofridos couros, de plumagens e sólidos arcabouços, passa a acompanhar e a refletir o olhar do homem sobre o mundo insólito – ou tornado insólito pelo olhar que perscruta o espaço. O que é acidente na geografia das rotas e travessias torna incidente de profundas e misteriosas cosmogonias²⁰¹.

¹⁹⁸ ARINOS, 1981. p. 55.

¹⁹⁹ ARINOS, 1981. p. 49.

²⁰⁰ ARINOS, 1981. p. 49.

²⁰¹ ALMEIDA, 1977. p. 6.

A obra do escritor de Cordisburgo supera o naturalismo assimilacionista²⁰² de Afonso Arinos, estabelecendo o “compadrio” de que fala Mary Lou Daniel, outra entre os mais recentes leitores da obra rosiana a enveredar por esse comparatismo intralingual quanto ao motivo da animália, constatando que

Esses Guimarães – João Alphonsus de Guimaraens (1901-1944) e João Guimarães Rosa (1908-1967) – povoam as páginas dos seus contos e romances de bichos os mais diversos, apresentados com alto grau de verossimilhança mas também com real ternura e sensibilidade²⁰³.

O artigo é um abreviado da presença animal nas obras dos dois escritores mineiros, estendendo-se mais sobre a obra rosiana devido exclusivamente ao papel mais amplo e complexo desempenhado pela animália, que muitas vezes redundando em “momentos de epifania” que assim se armam na vida dos seres humanos por intervenção dos bichos²⁰⁴.”

Mary Lou Daniel compara os dois escritores e constata que na obra de João Alphonsus cabe ao homem vigiar pela segurança e bem-estar dos animais, ao contrário da obra rosiana, em que “é o bicho que costuma desempenhar papel decisivo na vida do homem²⁰⁵.”

É o caso, por exemplo, da estória do burro Mansinho²⁰⁶, companheiro do Padre Manuel Carlos. Tão humano esse Mansinho, que ao morrer, o Padre faz com que o sepultem e só consegue paz quando finalmente vai orar em sua sepultura. O Mansinho é

inteligente, compreensivo, quase humano... Mas, muitíssimas vezes, padre Manuel já tinha tido a tentação de lhe dar integralmente esse último qualificativo. Parecia um pecado, mas chegava a se perguntar intimamente se dentro daquela alimária haveria uma alma²⁰⁷.

²⁰² Na verdade, o motivo tem raízes antigas na literatura brasileira; sirva de exemplo o trecho seguinte, por demais conhecido do leitor:

Era sempre com emoção que o esposo de Iracema revia as plagas onde fora tão feliz, e as verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara.

Muitas vezes ia sentar-se naquelas doces areias, para cismar e acalantar no peito a agra saudade.

A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema.

Tudo passa sobre a terra. (ALENCAR, 1965. p. 214)

²⁰³ DANIEL, 1981. p. 4.

²⁰⁴ DANIEL, 1981. p. 4.

²⁰⁵ DANIEL, 1981. p. 4.

²⁰⁶ GUIMARAENS, 1965. p. 116-126.

²⁰⁷ GUIMARAENS, 1965. p. 117.

Há, também de Alphonsus de Guimarães, o conto “Galinha Cega²⁰⁸”, que retrata essa comunhão entre homem e animal, expressa numa relação de afetividade e solidariedade. Como é característico desse escritor, a narrativa termina por dizer mais do ser humano que do animal, aliás, animais, que ali comparecem principalmente como alvo dos bons sentimentos de um carroceiro de coração grande demais.

Para Mary Lou Daniel, as duas faces da relação homem-bicho apresentadas nas obras dos escritores são complementares, predominando em ambos uma atitude de valorização dos animais, “de real simpatia por eles, e de reconhecimento do compadrio fundamental existente entre eles e o setor humano²⁰⁹”.

“Sim” – conclui Daniel – “esses Guimarães e a sua bicharada mineira têm ainda muita coisa a nos ensinar²¹⁰.” Tem completa razão a sensível leitora, devendo-se enfatizar, como ela percebe, aliás, que em Guimarães Rosa a comunhão entre o humano e o animal atinge picos aparentemente não alcançados por nenhum outro escritor, seja pela amplidão de bichos comungando com o humano, seja pela profundidade da interseção entre as vidas de uns e de outros.

Bichos d’além-mar

Ocorreu também entre os críticos de primeira hora um comparatismo no sentido mais forte do termo, que olhava além-Oceano, buscando entre os autores europeus paradigmas à sua comparação. Rudyard Kipling foi, aparentemente, o mais requisitado. Outro nome muito lembrado foi o do português Aquilino Ribeiro, inúmeras vezes citado, umas como inspirador ou exemplo para Rosa, outras como precursor. Costa Lima, localizando essa comparação especialmente no período posterior ao lançamento de *Corpo de baile*, descarta-a com poucas palavras: “A comparação não suporta o menor juízo crítico. Era o vocábulo raro que sugeria a formação do par²¹¹.”

João Camilo de Oliveira Torres transpõe o Oceano, ligando o Modernismo brasileiro ao Romantismo português: “Faz-nos lembrar Mário de Andrade, sendo porém mais fiel ao

²⁰⁸ GUIMARAENS, 1965. p. 19-25.

²⁰⁹ DANIEL, 1981. p. 4.

²¹⁰ DANIEL, 1981. p. 4.

²¹¹ LIMA, 1969. p. 75.

“gênio da língua”, como dizem os gramáticos; talvez que a comparação adequada seja com Camilo Castelo Branco, que incorporou a linguagem das aldeias portuguesas ao idioma²¹².”

Oscar Mendes²¹³ parte da tríade nativa Afonso Arinos, Monteiro Lobato, Waldomiro Silveira; passa por Somerset Maugham, Thomas Hardy, Robert Louis Stevenson e outros; para desembarcar, finalmente, em Fialho de Almeida, com cujas cenas da vida alentejanas, retratadas n’*O país das uvas*, compara o sertão mineiro capturado em *Sagarana*.

Paulo de Castro trilha outros caminhos. Depois de lembrar Eça de Queiroz, acrescenta, como uma adversativa: “o escritor português que [Guimarães Rosa] mais nos fez lembrar foi Miguel Torga²¹⁴”. O crítico termina a resenha dizendo da alta qualidade literária do livro²¹⁵ etc. Mas, o que importa mesmo na comparação é o registro de que ela se dá quase 12 anos depois da publicação do livro *Bichos*, do autor português, e que terá, certamente, sido o seu provocador. Nessa pequena coletânea (são quinze contos curtos), o criador dos *Contos da Montanha* constitui um pequeno bestiário em que os animais são chamados a desempenhar papéis que dão expressão a sentimentos que, aparentemente, o narrador busca nos humanos. Dada sua ausência ou escassez naqueles que deveriam ser seus portadores, sente-se livre para (ou compelido a) atribuí-los à parte animal. No livro do escritor português, os animais dão lições de vida e de solidariedade aos humanos, superando-os como portadores da centelha divina que internamente conforma a humanidade.

A ternura pelos animais é a mesma, em ambos os escritores. Entretanto, o trato de Torga com a animalidade é completamente diferente do escritor de Cordisburgo. Naquele, os animais são humanizados pelo recurso de atribuir-lhes nomes e ápodos humanos (Nero, Vicente, Tinoco), bem como expectativas e valores também humanos: – “Mais devagar, rapaz, mais devagar²¹⁶...” ou: “Isso não vai a matar, homem de Deus²¹⁷...” monologa o gato Mago – alma e vida humana em corpo de bicho. Aliás, a história desse Mago é a história da sua corrupção por uma humana, D. Sância, a sua dona.

²¹² TORRES, 1946. p. 4

²¹³ MENDES, 1946. p. 4.

²¹⁴ CASTRO, 1951. p. 2.

²¹⁵ Curiosamente, devido a uma gralha tipográfica, a resenha de Paulo de Castro saiu com o título de “Saragana”, o que diz tanto da estranheza ante o neologismo, quanto do quão pouco conhecido era ainda o livro, então em sua terceira edição.

²¹⁶ TORGA, 1970. p. 23.

²¹⁷ TORGA, 1970. p. 24.

O burro Morgado serve lealmente por seis anos e meio ao seu senhor, para ser ao fim, covardemente abandonado por este aos lobos famintos. O dono deixa-o, lamentando-se o dinheiro que lhe custara, num momento em que um pouquinho só a mais de gratidão e valentia seriam suficientes para salvar o leal servidor:

E, afinal, a manhã vinha a romper!... Só quando viu o dono a caminhar pela serra fora de albarda às costas – não se envergonhar! – e sentiu os dentes do primeiro lobo cravados no pescoço, é que reparou que a luz do dia começara a desenhar as coisas e dar significação a tudo²¹⁸.

Assim, o burro prova sua epifania ao sol nascente enquanto o patrão foge assustado, carregando às costas o que pudera salvar. Não vá, afinal, ser completo o prejuízo. Nem todos humanos que transitam pelo livro são como o almocreve dessa estória. Nem todos os animais são como o burro Morgado – está lá o gato Mago para lembrá-lo – todos são alvo da ternura do narrador, merecendo um, um sorriso de complacência; outro, integral admiração; e, todos, solidariedade e ternura.

Assim, parece ser Paulo de Castro, entre todos os leitores, aquele que melhor procede nesse comparatismo, ao menos relativamente à temática do animal, localizando um autor que muito partilha com o criador do burrinho pedrês; e muito se diferencia também, claro, para o prazer dos leitores.

Uma cachorrinha, um burrinho

Seria interessante acrescentar à lista dos nomes chamados à comparação o escritor Graciliano Ramos, também um caso especial na relação entre a literatura e os animais. O romance *Vidas secas* conta a saga do sertanejo Fabiano e sua família, que só é completa quando inclui a cachorra Baleia, um dos três seres nomeados em uma família de cinco. A narrativa envolve uma total empatia com o animal, construindo uma tão forte identidade entre o narrador e a cachorrinha, que torna possível a articulação do narrado a partir do ponto de vista da pequena Baleia. Essa profunda identificação entre o humano e o animal mostra, nesse aspecto, uma proximidade entre os dois prosadores que, ao que parece, não foi reportada por nenhum dos leitores iniciais da saga rosiana. Mais estranhável ainda torna-se essa ausência quando lembrado que apenas oito anos separam os lançamentos dos

²¹⁸ TORGA, 1970. p. 58.

dois livros, vivendo o criador de *São Bernardo* um período de reconhecimento público e de valorização da sua obra, quando *Sagarana* foi dado a lume.

O capítulo de *Vidas secas* dedicado à cachorrinha Baleia diz dessa aproximação:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido o pêlo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam [...]

Então Fabiano resolveu matá-la. Foi buscar a espingarda²¹⁹ [...]

Ela era como uma pessoa da família²²⁰ [...]

Fabiano [...] adiantou-se mais alguns passos [...] modificou a pontaria e puxou o gatilho²²¹.

E Baleia fugiu precipitada [...] Dirigiu-se ao copiar, mas temeu encontrar Fabiano e afastou-se para o chiqueiro das cabras.

Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda²²².

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se²²³.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolaria com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes²²⁴.

“A cachorra Baleia estava para morrer”. De um jorro, quase num espasmo, o narrador informa o destino da infeliz. Dá a impressão de alguém que tem por missão dar uma notícia que para si é algo desagradável e doloroso e, sem saber como desincumbir-se da tarefa que lhe pesa, solta tudo de uma vez, sem dilação, pondo-se assim diante do irremediável da situação criada e depois, trata de enfrentá-la. A dor do animal agonizante parece ter afetado o Narrador de tal forma que ele vê-se forçado a iniciar por onde deveria findar.

Dito o principal, vem a informação dos preparativos de Fabiano para exercer o papel de carrasco que a condição de homem da casa depôs em suas mãos. Lento e metódico, o vaqueiro se prepara para executar a tarefa que sua experiência lhe diz que não pode mais ser adiada. Baleia está doente, e por isso, sofre e põe em risco toda a família e a criação sob seus cuidados. Ele sabe. Sabe, mas adia. Indefinidamente demora-se nos preparativos para a

²¹⁹ RAMOS, 1974. P. 127.

²²⁰ RAMOS, 1974. P. 128.

²²¹ RAMOS, 1974. P. 129-130.

²²² RAMOS, 1974. P. 130.

²²³ RAMOS, 1974. P. 131.

²²⁴ RAMOS, 1974. P. 134.

execução. E, tanto adiam Fabiano quanto o Narrador, que o capítulo que abre declarando de forma irrecorrível que “Baleia estava para morrer”, conclui-se sem dizer as definitivas palavras: “a cachorra [está] morta”, que só serão ditas no final do capítulo seguinte. “Pensou na mulher, nos filhos e na cachorra morta. Pobre de Baleia. Era como se ele tivesse matado uma pessoa da família²²⁵.” Mesmo após a morte, Baleia continua a ser lembrada sempre que a família é lembrada. É mais que um animal morto; é uma parte da família que se foi, e como tal é recordada e lamentada.

Antonio Candido, sempre um Mestre, comenta de forma definitiva a participação da cachorrinha na vida do sertanejo Fabiano e sua família:

Nesse sentido, lembro que a presença da cachorra Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte. O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para a fronteira da animalidade. Aqui, a animalidade reage e penetra pelo universo reservado, em geral, ao adulto civilizado. Sem querer dizer que uma coisa é igual à outra, poder-se-ia considerar a invenção de Baleia tão importante ao seu modo quanto o monólogo do retardado mental Benjy, em *Sound and Fury*, de Faulkner. São tentativas de alargar o território literário e rever a humanidade dos personagens²²⁶.

Inúmeras aproximações poderiam ainda ser feitas entre os escritores mineiro e alagoano no trato do motivo da animália. Mas, a justificar o alongamento da atenção dedicada à via-sacra da família sertaneja está, acima de tudo, o fato de este estudo ter nascido exatamente da constatação dessa proximidade. Foi essa percepção que moveu as pesquisas iniciais aqui relatadas e que, mais tarde, devido à amplitude e diversidade das obras dos escritores envolvidos, voltou-se para o Bestiário rosiano, adiando o estudo do assunto no livro do ex-prefeito de Palmeira dos Índios.

Em busca do “dom de tratar os bichos como personagens²²⁷”, de que fala Álvaro Lins, e de aferir a sua “vitalidade e verossimilhança na representação literária” – e também do “bicho-homem”, claro – este capítulo se volta para o livro *Sagarana*, percorrendo-o com o olhar superficial de que se fala no espaço dedicado à discussão do método, mas empenhando-se em pontuar a presença da animália e suas repercussões nos diversos planos

²²⁵ RAMOS, 1974. p. 142

²²⁶ CANDIDO, 1992. p. 106.

²²⁷ LINS, 1982. p. xxxix.

da obra literária. Essa importância e esses papéis estão por demais salientes no livro para demandarem provas, tratando-se, na verdade, de localizar, de apontar, aquilo que já está bastante explícito.

Desde "O burrinho pedrês", novela de pórtico do livro, uma imensa animália se move pelas páginas de *Sagarana*. Da estória do personagem Sete-de-Ouros se falará mais à frente, num capítulo especial. As demais oito novelas do livro são a seguir repassadas, sempre rastreando o animal, como motivo, como tema, como símbolo e, às vezes, até como ente carregado de vida interior.

Lalino e a grei dos sapos: "A volta do marido pródigo"

A estória de um certo senhor Eulálio de Souza Salãthiel²²⁸, também dito seu Laio, melhor conhecido como Lalino, começa, como uma peça de teatro, em cenário aberto, exibindo o trabalho dos burricotes proletários que colaboram na construção "da estrada-de-rodagem Belo Horizonte-São Paulo²²⁹". Estão ali como uma continuação da estória precedente, em que pontifica um certo Sete-de-Ouros, burrinho dos mais especiais. É interessante observar-se nesta estória a presença metalingüística do teatro, paixão de uma das personagens e desencadeador primário dos movimentos de Lalino, e que conforma a narração. Serve de exemplo disso a abertura já referida, que conta até com marcação de tempo, e a conclusão esse primeiro capítulo: "E, aí, com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato²³⁰." Primeiro ato de uma peça cujo coro é a saparia, que pontua as ações e discursos do protagonista, invade o discurso narrativo, fornece estórias paralelas e, em contracanto, qual um coro do teatro clássico, dialoga com os acontecimentos.

Quando Lalino parte, nos "pântanos da beira do Paraopeba, também os sapos diziam adeus²³¹." O mesmo Lalino é comparado com a "rã catacega, que, trepando na laje e vendo o areal brilhante à soalheira gritou: – "Êh, aguão..." – e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás²³²." Aliás, mais além da comparação, o próprio Lalino se reconhece, ou se declara, um sapo, quando responde ao espanhol – "Ixe, já viu

²²⁸ "Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou a volta do marido pródigo". (ROSA, 1968. p. 69-116)

²²⁹ ROSA, 1968. p. 70.

²³⁰ ROSA, 1968. p. 80.

²³¹ ROSA, 1968. p. 85.

²³² ROSA, 1968. p. 86.

sapo não querer a água^{233?}” – numa metaforização que é na verdade uma auto-identificação.

A forte associação entre Lalino Salãthiel e anuros, batráquios e quejandos percorre toda sua estória e é cantada pelo próprio ilustre membro da nação dos sapos:

“Eu estou triste como sapo na lagoa...”
 “Eu estou triste, como o sapo na água suja²³⁴...”

Essa cantiga é o mote para a introdução da “estória do sapo e do cágado, que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu²³⁵”, que é contada integralmente em uma variante, para concluir: “E essa é que era a variante verdadeira da estória²³⁶, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já estava cochilando, também²³⁷”. Talvez não saiba o Lalino qual é a sua grei, mas os sapos, sem dúvida alguma, identificam-no como um dos seus e participam da sua estória.

A estreita relação do Lalino com a saparia afeta até mesmo a linguagem dos demais, como Tio Laudônio, que diz ser o marido da Ritinha “gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em boca de jia²³⁸...” ou o Narrador, que numa passagem diz que Lalino “pererecava ali por perto²³⁹”.

“Principiou a escurecer. A gente já ouvia os coaxos iniciais da saparia no brejo. E os bate-paus acenderam um foguinho no pátio e se dispuseram em roda²⁴⁰.” O coaxar da saparia marca mais uma das crises de fúria do Major com Lalino – ou, coro, anuncia que o protagonista volta à cena. Os sapos, a família de Lalino, gritam por ele; os bate-paus lembram a constante disposição do Major Anacleto a resolver os tranSES na base da

²³³ ROSA, 1968. p. 83.

²³⁴ ROSA, 1968. p. 90.

²³⁵ ROSA, 1968. p. 90.

²³⁶ Com tal afirmação certamente não concorda “Quem será?”, aquele que trava um duelo poético com o Izé, de “São Marcos”, desse mesmo *Sagarana*, que apresenta esta versão, da qual não participa cágado algum:

Na viola do urubu
 O sapo chegou no céu
 Quando pego na viola
 O céu fica sendo meu.
 (ROSA, 1968. p. 236)

Rama atenta para o fato de esse duelo verbal dar-se “por meio dos textos que trocam entre si, escrevendo-os nas cascas dos bambus, ou seja, imprimindo signos lingüísticos no corpo da própria natureza.” (RAMA, 1978. p. 86)

²³⁷ ROSA, 1968. p. 91.

²³⁸ ROSA, 1968. p. 97.

²³⁹ ROSA, 1968. p. 104.

²⁴⁰ ROSA, 1968. p. 113.

violência, o oposto da gente sapo, que sempre resolve na conversa, com jeito, coaxando ou “pererecando por aí.”

“E, no brejo, os sapos coaxavam uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca²⁴¹”. Essa ocorrência marca a vitória final de Laio Salãthiel, que agora fará as pazes com a mulher Ritinha sob as bênçãos do Major. “E a figura do sapo coincide com a de Lalino, a esperteza em pessoa, capaz de mudar a sorte, dar a volta por cima e acabar sempre bem²⁴².”

Os capangas recebem ordens de expulsar a espanholada, metendo a lenha, se necessário. Lalino, vitorioso, junto à sua Ritinha, cabo eleitoral reconhecido, com proteção garantida, ouve a saparia que no brejo festeja a vitória desse membro da sua grei.

O último vocábulo acima tem origem latina – *grex, grègis* –, significando segundo o *Dicionário Escolar de Latino Português*, de Ernesto Faria: 'tropa de animais da mesma espécie; grupo de indivíduos de mesma categoria; bando, caterva, multidão, reunião, companhia (de atores), rebanho (de fiéis); coro (das musas)' etc etc. Palavra rica de significados, policromática como o Lalino. Mas, a relação do herói com a saparia mostra, acima de tudo, uma ligação totêmica, familiar. Os sapos parecem gritar, acima de todos os gritos, que Lalino lhes pertence, é da sua nação, da sua família, um dos seus.

Acaba-se a estória: “E, no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar²⁴³.”

Uns inúteis espantalhos: “Sarapalha”

“Sarapalha” – resume Joaquim Thomaz – “é a história amarga de dois primos que estão a morrer de maleita, saudosos da mesma mulher, esposa fugiona [sic] de um, amor sentimental de outro²⁴⁴.” Esta é a mais curta das narrativas de *Sagarana*, diferenciando-se das demais também pela temática e, em certa medida, até mesmo pela ambiência. A fazenda do vau da Sarapalha e o povoadozinho abandonado, instalações da morte, lembram o povoado do Sucruíú, também morada da morte, e uma tapera chamada Coruja, por onde passam Zé Bebelo e seu bando, que inclui o Tatarana, de batismo, Riobaldo.

²⁴¹ ROSA, 1968. p. 114.

²⁴² OLIVEIRA, 1998. p. 128.

²⁴³ ROSA, 1968. p. 116.

²⁴⁴ THOMAZ, 1952. p. 6.

Nesta terceira estória de *Sagarana*, os animais marcam a decadência – da natureza, dos corpos e das almas dos homens e dos próprios animais. Há uma fartura destes: insetos e répteis, peixes mortos que, deixados pela enchente, sinalizam a chegada da maleita e da destruição e morte para o povoado, na beira do Rio Pará: “cardumes de mandis apodrecendo; tabarana vestida de ouro, encalhadas, curimatãs pastando barro na invernada; jacarés, de mudança, apressados; [...] e bois sarapintados, nadando como búfalos²⁴⁵”. Os passopretos que atacam a roça, mostram a decadência dos primos doentes, que não reagem à presença dos predadores que destroem o seu trabalho, devorando-lhes o que plantaram. São homens reduzidos a tipos de espantalhos inúteis. O cão, um perdigueiro – Jiló – coberto de bernes não combatidos dá outro sinal da decadência e da destruição que acompanha o avanço da doença.

A decadência dos primos Ribeiro e Argemiro “os dois velhos – que não são velhos²⁴⁶” – marca-se desde a primeira palavra com que se abre sua estória: tapera – ‘habitação abandonada/povoação ou casa em ruínas/lugar feio e desolado’, segundo a lição do *Caldas Aulete*. Nesse mundo de total perda, dois seres perdedores interagem quase que para lembrar que à perda podem-se agregar perdas ainda inimaginadas. Flávio Kothe afirma que “a tragédia é a história dos vencidos²⁴⁷.” Aceita essa definição, isto é, considerando apenas esse aspecto como suficiente para caracterizá-la, a história dos dois primos seria a tragédia por excelência, unidos pela dor originada da partida da amada comum e da saúde, perdem o último amparo, a última guarda de humanidade, representados a cada um pelo outro. Parte um perdedor, fica um perdedor. Perda dupla que ao se dividir se multiplica.

No ambiente de desolação e morte em que se tornou a fazenda situada no vau da Sarapalha há uma mancha de vida, representada pelos passopretos – cobertos de luto pela sorte dos condenados –, mas, anchos de vida eles mesmos, impondo-se aos que não são mais capazes de lutar, destruindo o trabalho humano e restaurando o domínio da natureza sobre o espaço que o homem lhe usurpou e não mais pode conservar. “Um boneco de capim, vestido com um paletó velho e um chapéu roto, e com os braços de pau abertos, em cruz, no arrozal, não é mamolengo? O passo-preto vê e não vem, os passarinhos piam de

²⁴⁵ ROSA, 1968. p. 117.

²⁴⁶ ROSA, 1968. p. 120.

²⁴⁷ KOTHE, 1987. p. 28.

distância. Homem é²⁴⁸.” Nem sequer esse papel, de espantar os passopretos, que mesmo o boneco de capim cumpre, são os primos capazes de cumprir. Inúteis espantalhos. Destruído pela ação dos passopretos, o milharal, última marca do trabalho humano sobre a paisagem cujas casas já são taperas, estará aberto o caminho definitivo à “beldroega em carreirinha indiscreta²⁴⁹”, ponta de lança da reconquista definitiva dos territórios em que os pássaros enlutados são sapadores.

Resta então esperar a morte, que não tarda. Há tanto tempo se instalara já no povoado às margens do Rio Pará, onde tudo assinala a desolação da peste e a fragilidade do homem face à doença abominável. Mas, acima de tudo, se assinala a presença da Parca²⁵⁰, que chegou nas asas dos mosquitos, instalou-se e agora só aguarda os dois primos para concluir sua safra.

Uns olhos de cabra tonta: “Duelo”

Nesta novela – “padrão de arte objetiva e elaborada, perfeito na suficiência admirável dos meios²⁵¹”, na abalizada opinião de Antonio Candido – os animais fornecem metáforas para o comportamento dos dois oponentes que se enfrentam alternando os papéis de caça e caçador, entre outras. “Ele vai como veado acochado, mas volta como cangussú²⁵²...”, pensa o ex-anspeçada Cassiano Gomes do rival, o seleiro Turíbio Todo. “E Cassiano Gomes tinha acertado, em parte. Turíbio Todo viera mesmo para Piedade do Bagre, justo como um catingueiro à frente do latido de dez trelas e mais a buzina do perreiro. Sem saída, o seleiro, no entanto, “não voltou como onça na ânsia da morte²⁵³”. Ao contrário, ele “fez como o raposão²⁵⁴” tomou um caminho diferente, enganando o perseguidor. Cassiano, na sua faina de caçador, precisa acautelar-se porque “a caça podia voltar-se enraivada; e vem disso que às vezes dá lucro ser caça, e quem disser o contrário não está com a razão²⁵⁵.”

²⁴⁸ ROSA, 1976. p. 370.

²⁴⁹ ROSA, 1968. p. 118.

²⁵⁰ Parca nomeia uma das três entidades da mitologia latina, equivalentes às Moiras gregas (Cloto, Láquesis e Átropos), que fiavam, enrolavam e cortavam o fio da vida aos homens. Figuradamente nomeia e personifica a Morte.

²⁵¹ CANDIDO, 1994. p. 66.

²⁵² ROSA, 1968. p. 143.

²⁵³ ROSA, 1968. p. 144.

²⁵⁴ ROSA, 1968. p. 144.

²⁵⁵ ROSA, 1968. p. 145.

No confronto, Cassiano Gomes revela-se melhor estrategista e, como a aranha, vai “bordando espirais em torno do eixo da estrada-mãe. Já Turíbio Todo é melhor tático e vai-não-vai num “vôo de borboleta, ou melhor, de falena, porque ele também se fizera noctâmbulo²⁵⁶”

Há ainda as trocas de montadas pelos duelistas, que marcam a passagem do tempo. O papudo vê que ocorrem, e sabe da fragilidade do seu oponente, que teve baixa da Força Pública (a Polícia Militar de então), por ser cardíaco e descreve para a esposa, Dona Silivana, “aquela mesma que tinha belos olhos grandes, de cabra tonta²⁵⁷”, a sua tática de guerra: – “É só esperar um pouco e sacudir vermelho nas ventas do touro... Eh, boi bravo!... Estou sem cachorro, mas estou caçando de espera, e é espera p’ra galheiro²⁵⁸!...”

Num povoado de nome Mosquito, Cassiano aguarda a morte. Aí, a tristeza impregna a paisagem e, principalmente, os animais. Num lugar em que até mesmo a “paisagem era triste, e as cigarras tristíssimas, à tarde²⁵⁹.” Triste e parado, parece uma antecipação da morte que vem vindo para o ex-anspeçada: “A calma e a tristeza do povoado eram imutáveis, com cantigas de rolas fogo-apagou e de gaturamos, e os mugidos noturnos dos bois²⁶⁰.”

Um lugarejo chamado Mosquito infestado de maleita, com seus tipos opilados é uma metáfora, ou melhor dizendo, metonímia, aparentemente translúcida. Talvez essa luz, mais que iluminar, esconda alguma coisa, e é exatamente isso que o leitor deverá descobrir ao final da trama, que tramam todos nessa estória – tanto os oponentes, no seu duelo irresolvido, mas que caminha para o desenlace, quanto o narrador que pausadamente revela as teias que tece.

Cassiano morre. Turíbio Todo volta saudoso dos olhos de cabra mansa de Dona Silivana, num dia de “casamento de raposa ou de viúva²⁶¹”. Bem montado, segue o papudo em busca da esposa. Na estrada é alcançado por um capiauzinho que é apresentado pela descrição da montaria em que vai: “Era um cavalinho ou égua, magro, pampa e apequirado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de

²⁵⁶ ROSA, 1968. p. 145-146.

²⁵⁷ ROSA, 1968. p. 147.

²⁵⁸ ROSA, 1968. p. 147.

²⁵⁹ ROSA, 1968. p. 147.

²⁶⁰ ROSA, 1968. p. 161.

²⁶¹ ROSA, 1968. p. 163.

gente em cima²⁶².” cavalo e cavaleiro fazem uma dupla verdadeiramente sofrível. À decadência de um acresce-se a do outro, originados de um povoado todo ele decadente com toda gente em situação não muito diferente. Lá morrera Cassiano Gomes, lá se decidira o destino de Turíbio Todo. Os dois jornadeiam juntos, num passo em que a desigualdade entre os animais espelha a desigualdade entre os ginetes.

Os animais são o motivo que permite antecipar o futuro de Turíbio, fornecendo tema para a conversa em que, lentamente, os papéis desempenhados pelos dois irão se invertendo, chegando ao desenlace em que primeiro o Papudo chamará “cachorro” ao capiau e depois, num arranco de valentia, recusando-se a morrer “como carneiro²⁶³”, tenta enfrentá-lo e morre como uma fera, com dois tiros no crânio e uma corrida do cavalo joga o cadáver ao chão. Timpim, que também era Vinte-e-Um, vingado o amigo e protetor, esporeia o matungo e some-se da cena do crime.

Nesse “Duelo”, a presença física e dramática dos animais é extremamente adensada, eles cumprem diversos papéis além dos destacados aqui. Por exemplo, na passagem dos patos e outras aves migratórias²⁶⁴, que são longamente descritas, dando o mote para uma tentativa de aproximação que o canoeiro faz junto a Turíbio Todo, que ele antes desfeiteara. Ou, como no tiroteio à beira-rio, em que os pássaros e outros animais marcam a passagem da noite: “Mutuns cantavam, certos, às horas em que cantam os galos. [...] Depois, com os passarinhos, chegou a madrugada²⁶⁵.”

Na geografia em que se movem, Turíbio Todo e Cassiano Gomes, abundam os lugares com nome de animal: Piedade do Bagre, Morro do Guará. Morro da Garça, Traíras, Saco-dos-Cochos, serra Sela do Ginete, Aruá e Mosquito. Registre-se de passagem, a referência indireta que “Saco-dos-Cochos”, em que o termo cocho, característico das zonas de criação de gado, constitui uma espécie de metonímia, já que no caso, dizer cocho significa na verdade dizer boi, uma vez que o primeiro aí só existe em função do segundo.

Esse povoado do Mosquito, tal qual o outro povoado, da ribeira do Pará, é morada de febres, de maleita, lembra um outro lugar a “Coruja, um retiro taperado²⁶⁶”, em que a doença chega para os companheiros de Riobaldo. Se o Mosquito significa a morte para o

²⁶² ROSA, 1968. p. 165.

²⁶³ ROSA, 1968. p. 168.

²⁶⁴ ROSA, 1968. p. 153.

²⁶⁵ ROSA, 1968. p. 150.

²⁶⁶ ROSA, 1976. p. 303.

Cassiano e o papudo; a ribeira do Pará é a delongada agonia para os primos; já a Coruja é vizinha das Veredas Mortas, lugar de terríveis acontecimentos, como se sabe.

Pastos, pastos e um sabiá: “Minha gente”

Esta novela – “uma realização de obra-de-arte perfeita²⁶⁷”, na opinião de Sérgio Milliet – é mais uma das arcas-de-noé rosianas presentes nesse livro. A estória se passa em zona de criação de gado, mas não o diz o narrador, dizem-no os bois que enchem a abertura da narração com “seu cheiro bovino, morno, o bom boium – leite-sombra-capim-couro²⁶⁸”. Os animais marcam os mais diversos momentos da vida das personagens, nas mais variadas metáforas e comparecem até quando não nomeados: “pastos, algodão, pastos, milho, pastos, cana, pastos, pastos²⁶⁹”. No início da estória, desatam o nó das recordações do narrador. A novela é daquelas que levam o leitor ao encontro de “paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que na região do sr. Guimarães Rosa o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé²⁷⁰.” Maria Irma, com seu “donairoso andar de digitígrado²⁷¹”, é aproximada a diversos animais; Tio Emílio é comparado a outros tantos, seja para explicar sua adesão à ação política ou a sua indecisão e moleza dos tempos passados: “como um corujão caído de oco do pau em dia claro, ou um tatu-peba passeando em terreiro de cimento²⁷²”,

O narrador descreve uma arrastada negociação de um bezerro, em que mais uma vez, os animais comparecem e constituem-se motivos de comparação:

E ambos corriam do assunto e voltavam ao assunto, e era bem como na estória da onça e do veado, que, alternadamente e com muita confiança em Deus, construíram uma casa, ignorando-se mutuamente a colaboração²⁷³.

Mas, na época em que se passa a estória, já são outros tempos. Tio Emílio aderiu à política e participa da disputa do poder entre “João-de-barro, que faz a casa – e Periquito –

²⁶⁷ MILLIET, 1946. p. 1.

²⁶⁸ ROSA, 1968. p. 172..

²⁶⁹ ROSA, 1968. p. 182.

²⁷⁰ CANDIDO, 1994. p. 64.

²⁷¹ ROSA, 1968. p. 199.

²⁷² ROSA, 1968. p. 182.

²⁷³ ROSA, 1968. p. 182.

que se apodera da casa, no caso em apreço o Governo municipal²⁷⁴.” São ainda os animais que auxiliam na explicação para a recém descoberta paixão política do tio:

Tio Emílio [...] sempre gostou de caçar e de pescar. E, de tanto ver a paca apontar da espumarada do poço, bigoduda e ensaboada como um chinês em cadeira de barbeiro... E de se emocionar com a ascensão esplêndida da perdiz, levantada pelo perdigueiro, indo ar acima, quase numa reta, estridulante e volumosa, para se encastelar²⁷⁵...

Ou talvez não seja nada disso e quem está com a inteira razão é um Santana que é de opinião que basta raspar o mineiro etc.

Mas a estória para ser completa precisa de um entrecho amoroso. Esta tem dois, um deles tem de um lado o narrador e do outro uma Maria Irma com seu “ondular de pombo e o deslizar de bailarina²⁷⁶”, portadora de uns olhos cuja cor é assim descrita:

E reparei que os olhos de Maria Irma são negros de verdade, tais, que, para demarcar-lhes a pupila da íris, só o deus dos muçulmanos, que vê uma formiga preta pernejar no mármore preto, ou o gavião indaié, que, no lusco-fusco e em vôo beira-nuvens localiza um anu pousado imóvel em chão de queimada²⁷⁷.

Além de auxiliar na descrição da amada, e participarem “paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos”, como anota Candido, os animais estão também

na coisa água, passante, [em que] correm girinos, que comem larvas de mosquitos, piabas taludas, que devem comer os girinos, timburés ruivos, que comem muitas piabinhas, e traíras e dourados, que brigam para poder comer tudo quanto é filhote de timburé²⁷⁸.

Nesse mundo abarrotado de bichos, também a sabedoria do capiau Bento Porfírio recorre a eles para se expressar: “Quem fala muito, dá bom-dia a cavalo²⁷⁹!” Ou, quando inquirido sobre seu comportamento amoroso: “Mas, você, casado como é, pai de família, não tem vergonha de andar com outra mulher²⁸⁰?” A resposta vem presta: “Uê! Pois então burro maniatado não pasta²⁸¹?! O conselho do tropeiro ao narrador resume a sabedoria da vida: “Seu doutor, a gente não deve de ficar adiante de boi, nem atrás de burro, nem perto

²⁷⁴ ROSA, 1968. p. 184.

²⁷⁵ ROSA, 1968. p. 184-185.

²⁷⁶ ROSA, 1968. p. 186.

²⁷⁷ ROSA, 1968. p. 186.

²⁷⁸ ROSA, 1968. p. 187.

²⁷⁹ ROSA, 1968. p. 187.

²⁸⁰ ROSA, 1968. p. 189.

²⁸¹ ROSA, 1968. p. 189.

de mulher! Nunca que dá certo²⁸²...” Seja na voz do capiau, do tropeiro ou do Tio Emílio os bichos sempre aparecem para expressar a sabedoria da vida: “boi sonso, marrada certa²⁸³!” Ou: “Capivara, a primeira vez que bate um trilho²⁸⁴”. Fornecem também adjetivos: “O cabaça é muito jumento e ignorante²⁸⁵”, diz-se de um indivíduo teimoso e lento no entender.

Descreve-se um dia chuvoso: “Volta a chover. O dia inteiro. [...] E, quase que o dia inteiro, um sapo, sentado no barro, se perguntava como foi feito o mundo²⁸⁶.” Os sapos e os animais em geral querem, não só, saber como foi feito o mundo, mas ocupá-lo, e assim enchem a fazenda que fica nos Tucanos; os povoados que são do Bagre ou Piauí; os homens que se dividem entre Periquitos e Joões-de-Barro e o discurso se serve de um adjetivo – *císnea*²⁸⁷ – que é a pura beleza feita palavra.

Desolado, desiludido do amor da prima, o narrador tranca-se no quarto, abre a janela e a noite o chama no vôo fulgurante de “um vagalume lanterneiro, que riscou um psiu de luz²⁸⁸.” Chamamento não atendido, vai-se dormir que a vida precisa continuar a acontecer.

Para a personagem Bento Porfírio o canto do sabiá funciona como anunciador da morte, é uma espécie de anjo da Anunciação da Parca. Em duas pescarias sucessivas, presentes o Porfírio e o Narrador, aparece o sabiá, com seu canto, triste para os dois. Associam-no, ambos, às suas desventuras amorosas. Estão enganados. A tristeza vem da presença da Morte que os ronda e o pássaro percebe e anuncia.

O capiau tenta competir com o pássaro, cantando:

Ouvi um sabiá cantando
na beira do ribeirão...
Ó pássaro que canta triste!
Não me traz consolação²⁸⁹ ...

Inútil tentativa. A Parca está presente e não partirá sem realizar sua colheita definitiva. Quando é pressentida, é para constatar a inutilidade dos avisos do pássaro: a foice, empunhada pelo Xandão Cabaça, já fez sua triste operação. O assassino, parvo, foge;

²⁸² ROSA, 1968. p. 190.

²⁸³ ROSA, 1968. p. 195.

²⁸⁴ ROSA, 1968. p. 196.

²⁸⁵ ROSA, 1968. p. 196.

²⁸⁶ ROSA, 1968. p. 196.

²⁸⁷ ROSA, 1968. p. 197

²⁸⁸ ROSA, 1968. p. 189.

²⁸⁹ ROSA, 1968. p. 192.

Bento repousa no fundo do córrego junto aos peixes causadores de sua desgraça. Afinal, não fosse seu amor pela pescaria nada disso teria acontecido e, talvez, o canto do sabiá viesse apenas chamar chuva, como ele imaginava.

De João a João: “São Marcos”

Aqui, apresenta-se mais um dos narradores letrados, contraparte do ouvinte letrado, especialmente caracterizado em *Grande sertão: veredas*, comuns na prosa rosiana. Manuel Cerqueira Leite resume assim a estória:

O contador-autor começa dizendo que, antes, era supersticioso, mas agora não é. No fim, por artes do feiticeiro Mangolô, fica cego, em plena mata. Então, no desespero, o contador reza a reza brava de São Marcos e vem, numa certeza clara de quem vê, até a cabana do feiticeiro que, temendo a morte, retira o feitiço, livrando-o do mal²⁹⁰.

Nesta estória, farta de natureza, os animais compõem dois painéis digressivos. Num, o Narrador – homônimo do João-de-barro, mas também Izé – contempla a lagoa onde as aves, normalmente migratórias, de variadas espécies, são vida em movimento. Em seguida o olhar se recolhe, aproximando-se daquele que olha: observam-se os insetos. A atenção caminha pelas formigas – das maiores para as menores. O vôo errático de uma borboleta anuncia a chegada da Paz ao ambiente agreste onde está instalado o Narrador. Há aqui um movimento panorâmico do olhar, que moveu-se do instável – as aves migratórias, sem lar fixo e indefinidas entre o céu, a terra e a água – para a estabilidade dos insetos. Do macro – lagoa e aves – para o micro, o entorno do olhar e as formigas, representantes da vida organizada e da estabilidade do lar. Cedo ele descobrirá que é uma paz enganadora. É a paz que antecede grandes tempestades. E a borboleta, antecipadora da paz, revela-se na verdade despedida da visão. Depois da borboleta há o mundo, vazio de movimento e de vida, que antecede a cegueira. Súbito, sem aviso, “um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo²⁹¹.” Instalou-se a cegueira.

Segundo Braga Montenegro, a cegueira atingiu o narrador para que ele “usufruisse com intensidade maior toda gama de sons e melodias do mundo que o cercava, e para

²⁹⁰ CERQUEIRA, 1946. p. 4.

²⁹¹ ROSA, 1968. p. 244.

que, recobrada a vista, ele pudesse admirar com amor a grande beleza ambiente²⁹².” Há, certamente, mais motivações e mais conseqüências desse incidente, claro.

Cego o Izé, mais uma vez os animais atuarão balizando a caminhada que o leva ao ponto extremo da floresta, aparentemente perigo e perdição. Na verdade trata-se da oportunidade para recuperar sua animalidade, uma espécie de comunhão primal, e então poder avançar guiado pelo instinto em direção à fonte do perigo.

Observe-se que, ao passar pela casa do Mangolô, os limites dessa são dados, para o José-Izé-João, pelos porcos que o feiticeiro cria. Os mesmos animais marcarão seu retorno, indicando-lhe a morada do mal que cega. Ultrapassados esses animais, nada mais o separa do Mangolô. Os porcos não poderiam ser a morada dos demônios, como narram os evangelistas²⁹³? Note-se que são esses animais aparentemente – ou potencialmente – demoníacos que indicam a casa do seu dono. Apenas marcam o limite territorial, não manifestando nenhuma inimizade ao invasor hostil àquele que os cria e nutre. Por quê? O que motiva, nesse episódio, a aparente neutralidade daqueles que um dia já tiveram de se precipitar no abismo? Parece, que qualquer que seja o resultado, sua paz está garantida, ou, talvez saibam já, por antecipação, do empate que será pactuado entre os antagonistas.

Vencido o perigo, contratada a paz entre os tão assemelhados antagonistas, o Izé da estória, estropiado, porém dono outra vez do dom de enxergar o mundo, mira e vê

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca, e, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam três tons de azul²⁹⁴.

Tal e qual Mangolô e o narrador, preto e branco, João e José, João e João, “mato e campo eram concolores”, isto é, eram iguais, da mesma cor, combinavam à perfeição, formando par, completando-se. No mundo iluminado pelo sol, a luz tudo revela, inclusive as disparidades que o discurso disfarça mas não oculta. Numa paisagem de verde sobre verde e azul entre azuis, um boi branco e branco sob um angelical angelim, comemora a derrota, ainda que provisória, do Maligno. Derrotado naquele cujo nome é quase um anagrama do seu, mas (aparentemente) redivivo naquele cuja voz se sobrepõe à do

²⁹² MONTENEGRO, 1994. p. 156.

²⁹³ BÍBLIA, Mateus, 8, 31; Marcos, 5, 12 e Lucas 8, 32.

²⁹⁴ ROSA, 1968. p. 251.

Mangolô, cuja superioridade já fora reconhecida pelo vitorioso na “nota de dez mil réis²⁹⁵” que selara as pazes entre os oponentes que se completam.

Uma besta mais que montaria: “Corpo fechado”

Manuel Fulô preza acima de tudo sua besta Beija-Fulô, com a qual ele divide até mesmo parte do nome. Mané Fulô, sobredito “às vezes Mané das Moças, ou ainda, quando xingado, Mané-minha-égua²⁹⁶”, tem três sonhos: “ser boticário ou chefe de trem de ferro fardado de boné²⁹⁷!” O maior de todos os sonhos, no entanto, seria uma sela mexicana para arrear sua Beija-Fulô. Como nenhum desses sonhos pode ser realizado ele vai se casar.

Na véspera do casamento, porém, Targino, o valentão do povoado visita a noiva e, assumindo a posição de um senhor feudal e o seu direito à pernada, comunica-lhe que passará com ela a última noite antes das núpcias. Em defesa da noiva ameaçada de desonra, depois de devidamente embriagado para criar coragem, Mané Fulo a pé enfrenta o valentão, pois fora preciso dispor da besta em favor do curandeiro Toniquinho das Pedras para conseguir o corpo fechado que lhe permite o confronto.

Morto o Targino, Fulô, herdeiro da legenda de valentão do povoado, quando bêbado, celebra sua condição montado na Beija-Fulô, agora propriedade do curandeiro, terminando por dormir abraçado ao pescoço da mula.

Diz um narrador rosiano: “O pobre sozinho, sem um cavalo, fica no seu, permanece, feito numa crôa ou ilha, em beira de estrada. Homem a pé, esses Gerais comem²⁹⁸.” Discursos como esse, que ligam homem e montaria não são raros quando se descreve o sertanejo. Segundo Antônio Vieira²⁹⁹, “O nordestino, montado no dorso chupado de carne dos nossos humildes jumentos, se transfigura em lendária e heróica figura, a vencer com rasgos descomuns de bravura todos os rigores da terra adusta e das secas inclementes³⁰⁰.” Na descrição, cavaleiro e montada, humildes e amiudados, se agigantam quando em conjunto. Contribui cada um com sua pequenez para, numa soma espantosa, constituir esse gigante que é o vaqueiro sobre sua montaria.

²⁹⁵ ROSA, 1968. p. 251.

²⁹⁶ ROSA, 1968. p. 260.

²⁹⁷ ROSA, 1968. p. 263.

²⁹⁸ ROSA, 1976. p. 351.

²⁹⁹ Deve-se consignar que não se trata do sermoneiro, mas de um seu homônimo, pároco no sertão cearense nos anos 50 e 60 do século passado.

³⁰⁰ VIEIRA, 1964. p. 90.

Graciliano Ramos descreve o sertanejo Fabiano que “Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, torto e feio³⁰¹.”

Esse é, sem dúvida, expressão acabada do centauro euclidiano, enconstrução em todo sertão, terra de pastores guerreiros³⁰², como já se disse.

Euclides da Cunha chamou a esse homem Hércules-Quasímodo, dizendo-o “desgracioso, desengonçado, torto³⁰³” No entanto, quando exigido para o movimento e o combate, esse ser desgracioso e torto, colado ao dorso do cavalo,

confundindo-se com ele, graças à pressão dos jarretes firmes, realiza a criação bizarra de um centauro bronco: emergindo inopinadamente nas clareiras; mergulhando nas mecegas altas; saltando vales e ipueiras; vingando cômodos alçados; rompendo, célere, pelos espinheirais mordentes; precipitando-se a toda brida no largo dos tabuleiros³⁰⁴ ...”

Do sertão ao pampa, a literatura localiza e descreve esses seres, que jungidos a uma parte não-humana ganham inteireza:

O peixe carece d’água, o pássaro do ambiente, para que se movam e existam. Como eles, o gaúcho tem um elemento, que é o cavalo. A pé está em seco, faltam-lhe as asas; nele se realiza o mito da antiguidade: o homem não passa de um busto apenas; seu corpo consiste no bruto. Uni as duas naturezas incompletas: este ser híbrido, é o gaúcho, o centauro da América³⁰⁵.

Desses, há muitos vagando pela literatura, pela história e pela vida. Imaginá-los sem seus cavalos seria imaginar São Jorge, pedestre, a enfrentar o dragão. Seria imaginar os heróis eqüestres, como o grande Alexandre, os cavaleiros medievais desprovidos das quatro patas do seu cavalo de estampa estatuária. O ilustre fidalgo da Mancha, sem o seu rocim, quem o chamaria Don Quijote? Anotá-los todos seria tarefa das mais extensas. Vale a pena, ainda assim, registrar mais um dos membros dessa estirpe cavaleira:

Xambá era ele próprio somado ao seu cavalo. Os dois faziam uma só peça inteiriça, um completava o outro. Aquele homem era a continuação daquele

³⁰¹ RAMOS, 1974. p. 55.

³⁰² LINS, 1983.

³⁰³ CUNHA, 2003. p. 77

³⁰⁴ CUNHA, 2003. p. 78.

³⁰⁵ ALENCAR, 1953. p. 71-72.

cavalo, o Jaú. Um cavalo branco, de clina flamejante, pingando estrelas, num revoar de relinchos e poeira luminosa³⁰⁶.

Alhures, Rosa reproduz o canto de um desses centauros:

Meu cavalo é minhas pernas,
Meu arreio é meu assento,
Meu capote é minha cama,
Meu perigo é meu sustento³⁰⁷.

É ainda Rosa quem descreve Mané Fulô e sua besta:

O meu amigo gostava de moças, de cachaça, e de conversar fiado. Mas tinha a Beija-Flor. Ah, essa era mesmo um motivo! [...] Mas tinha custado mais de conto de réis, num tempo em que os animais não valiam quase nada, e era o orgulho do Manuel Fulô. Mais do que isso, era o seu complemento: juntos, centaurizavam gloriosamente³⁰⁸.

Mané Fulô pode ser visto como uma versão adaptada a uma pequena cidade do sertão mineiro do “centauro bronco³⁰⁹” de que fala Euclides da Cunha. Um homem que só é completo montado na sua besta, que mais que montaria é a parte faltante desse ser nascido falho; de uma incompletude que, no caso desse Fulô, mesmo a mulher é incapaz de suprir. Tem-se na na sua estória o animal fornecendo ao homem a parte que lhe falta: completando-o e fazendo-o plenamente humano.

A mão de Deus: “Conversa de bois”

A novela "Conversa de bois" – “uma verdadeira maravilha³¹⁰”, na opinião de um crítico dos mais exigentes, Graciliano Ramos –, apresenta o animal no desempenho de uma função limite: o cumprimento de um papel escatológico. Executam a função divina de tirar a vida. O carreiro, Agenor Soronho, indivíduo mau, é julgado, condenado e executado, perecendo debaixo da roda do carro de bois.

Os animais constituem também um contraponto de ternura na labuta sofrida do menino Tiãozinho:

De eis, Buscapé, e depois Namorado, acabaram: sacodem o molhado das caras, lambem os beiços, devagar, e ficam espiando, à espera. Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém: criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da

³⁰⁶ DOURADO, 1997. p. 198.

³⁰⁷ ROSA, 1978. p. 114.

³⁰⁸ ROSA, 1968. p. 261.

³⁰⁹ CUNHA, 2003. p. 78.

³¹⁰ RAMOS, 1975. p. 153.

gente!... E Tiãozinho corre os dedos pelo cenho de Buscapé, e passa também a mão de mimo no pescoço de Namorado – imóveis os dois³¹¹.

O discurso indireto livre expressa uma comunhão espiritual entre o pequeno órfão e os animais, – hiato de paz na sua labuta diária. Exposto ao gênio do carreiro, encontra junto aos bois o carinho e a compreensão que não encontra entre os humanos. O pai morto era já um morto quando vivo: cego e paralítico, estava incapacitado para amparar o filho indefeso; a mãe, pragmática e fútil entrega-o aos caprichos do amante, abrutalhado e desamoroso. Resta à criança a comunhão com os ruminantes como única fonte de carinhosa compreensão e apoio, emasculado, porém bom, isto é, um tanto paterno, outro tanto materno.

Transportam, além da carga regular de rapaduras, o corpo do pai do menino. A partir de certo momento, há uma mudança no comportamento dos bois, eles atentam à fala do boi Brillhante. Tiãozinho deseja a morte do carreiro, sonha vingança pelas injúrias sofridas pelo pai e por ele. Ânسيا de vingança que é, na verdade, um depoimento. Nada é mais como antes. Continua o mesmo apenas o Soronho: seu destino começou a ser decidido e ele não sabe.

O carro-de-boi anda sobre suas rodas, também a roda da vida gira junto e o boi constata e teme a comunhão de que participa:

O bezerro de homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa³¹²...

O que a sabedoria bovina faz temer, acontece: o bezerro de homem e o boi estão unidos. Começou o julgamento. Numa íntima comunhão menino e bois, tão próximos, tão iguais, se uniram para que se cumprisse o destino de Agenor Soronho, que ele já foi julgado. Condenado, dá-se a execução e a vida segue serena e leve. Criança e animais, próximos e comunicantes, foram a mão de Deus.

Executada sua tarefa, cumprido seu papel, o boi rumina:

Eu acho que nós, bois, – Dansador diz, com baba – assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem, não: o homem pode se ajuntar com as coisas, se encostar nelas,

³¹¹ ROSA, 1968. p. 304.

³¹² ROSA, 1968. p. 314.

crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas... São as mãos... Eu sei³¹³...

Assim como se assustara com a proximidade de Tiãozinho, pode também identificar aquilo que os distingue dos homens, o que não fora capaz de ver o boi Rodapião, tão esperto: o que os separa do homem são as mãos, que fazem-no mudar sua forma e jeito, pois reorganizam o mundo pelo trabalho transformador. Cumprido o desígnio divino, podem, novamente apartados, humano e animal prosseguir . Bem estabelecidas as fronteiras, cada um no seu território, a vida continuará; Tiãozinho à frente, os bois a segui-lo e o carro de boi a cantar seu canto de trabalho, “numa toada triunfal³¹⁴.”

“Conversa de bois” constitui um dos picos de *Sagarana* como expressão da comunhão humano-animal, cara à literatura rosiana. Afinal, “tudo que se ajunta espalha³¹⁵.”

A redenção: “A hora e vez de Augusto Matraga”

Graciliano fala desta novela como a sua favorita e vê nela, acima de tudo, a latência de um romance, que acredita, o contista de 1946 ainda escreverá³¹⁶. O autor das *Memórias do cárcere* afirma que “A hora e vez de Augusto Matraga” o faz “desejar ver Rosa dedicar-se ao romance³¹⁷.” Já, Guimarães Rosa declarou (por escrito) a João Condé, que a jornada do Matraga seria “de certo modo a síntese e chave de todas as outras³¹⁸” estórias do livro.

Esta novela confina com o romance *Grande sertão: veredas* pela temática do jaguncismo. Matraga e Riobaldo vivem no mesmo mundo, partilhando com seres assemelhados a sua existência, sendo comum a ambos algumas referências, como o lugarejo chamado Urubu, às margens do São Francisco e o chefe jagunço seu Joãozinho Bem Bem – citado por Riobaldo³¹⁹ como exemplo de homem de grande valentia – e definitivo no destino de Matraga.

³¹³ ROSA, 1968. p. 306.

³¹⁴ ROSA, 1968. p. 318

³¹⁵ ROSA, 1968. p. 317.

³¹⁶ Este artigo de Ramos termina por um parágrafo surpreendentemente premonitório: “Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora, estará pronto em 1956, quando os meus ossos começarem a esfarelar.” (RAMOS, 1975. p. 249)

³¹⁷ RAMOS, 1975.p. 248.

³¹⁸ ROSA, 1983. p. 335.

³¹⁹ Acima de todos admirava-o primeiro comandante de Riobaldo, que em nome da admiração adota-lhe o nome com seu redobro com sonoridade de sino, inscrevendo-o no próprio nome, tornando-se assim, de José Rebelo Adro Antunes, em Zé Bebelo.

A toponímia terionômica de Guimarães Rosa retrata a realidade do sertão, em que à importância do animal na vida das pessoas corresponde sua presença nas nomeações. A vila Urubu, de *Grande sertão: veredas* e “A hora e vez de Augusto Matraga” é cantada no “ABC da Carreira Grande”, cantiga dos remeiros das antigas barcas do São Francisco:

Bom Jardim da rica flor
 Urubu da Santa Cruz
 Triste do povo da Lapa
 Se não fosse o Bom Jesus³²⁰

Riobaldo a descreve como “um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo – para morarem famílias de gente³²¹.” Esse “baiano lugar” de que fala o jagunço aposentado não é referido pela primeira vez nessa passagem. A “Canção de Siruiz” já a cantara:

Urubu é vila alta,
 Mais idosa do sertão:
 Padroeira, minha vida –
 Vim de lá, volto mais não...
 Vim de lá, volto mais não³²²?...

Essa Urubu – “que hoje se denomina Paratinga, às margens do Rio São Francisco, nas proximidades da Chapada Diamantina.³²³” – foi palco de violentas lutas pelo poder desde a época imperial. Dominada pelos oligarcas da família Teixeira Palha, esses só foram apeados do poder após um massacre em que morreram os familiares do patriarca Rodrigo Teixeira Palha e muitos dos seus aliados, ocorrido na Fazenda da Passagem, já após o advento da República³²⁴.

Assim, em um como noutro ocorrem inúmeros topônimos referidos a animais como Rio das Rãs, Rio do Sapo, (povoado da) Vaca, (povoado da) Vacaria, Peixe Bravo, Tamanduá, Serra das Araras, Rio Gavião, Carinhonha³²⁵. Esses são da estória de Nhô Augusto, mas alguns estão também na narração de Riobaldo, além do já citado Urubu, como Serra da Carinhonha e da Vaca. Ou seja, o cenário das vidas é, em sentido amplo, o mesmo e, ao menos parcialmente o mesmo, em sentido restrito. Isto é, as estórias se

³²⁰ LINS, 1983. p. 86.

³²¹ ROSA, 1976. p. 235.

³²² ROSA, 1976. p. 93.

³²³ ARAÚJO, 2001. p. 205.

³²⁴ LINS, 1983.

³²⁵ Registre-se que Carinhonha é a terra do notório “Coronel Rotílio Manduca – em sua Fazenda Baluarte” (ROSA, 1976. p. 368), que já houve quem aventasse ter sido o inspirador do escritor para a criação do Riobaldo. É certo que inspirou Manuel Bandeira, que lhe dedicou uma das crônicas recolhidas em *Flauta de papel* (BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*: v. II: prosa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 528-529)

desenrolam parcialmente nos mesmos lugares; podendo se dizer que se tocam as vidas desses dois seres.

Não só as cidades têm nomes de bichos, esses nomeiam também os jagunços, como Tim Tatu-tá-te-vendo e Teófilo Sussuarana. Esse último, ‘amigo de Deus’ e com nome de onça que parece mas não é³²⁶, acaba por ter importante papel na solução da sorte de Augusto Matraga, pois com sua precipitação é quem causa o início do entrevero decisivo que o opõe a seu amigo Seu Joãozinho Bem-Bem.

O movimento das aves expressa o estado interior da personagem, como nesta passagem: “E viu voar, do mulungu, vermelho, um tié-piranga, ainda mais vermelho – e o tié-piranga pousou num ramo do barbatimão sem flores, e Nhô Augusto sentiu que o barbatimão todo se alegrava, porque tinha agora um ramo que era de mulungu³²⁷.” Expondo, ainda, um estado de espírito de plena comunhão entre o pecador em busca da salvação e a natureza. Dessa forma, se apresenta uma espécie de mundo almado – *anima mundi* –, ou um panteísmo universal e humanizante.

Animais podem significar proteção e vida, como se dá quando um bezerro morto protege Matraga daqueles que têm a missão de matá-lo. O preto velho, seu salvador, observa que os jagunços verão os urubus em busca da carniça e pensarão tratar-se daquele que deviam matar. Concorrem o animal morto e os carniceiros para a sobrevida daquele que buscará sua redenção. Associam-se também à negatividade, como a coruja que é animal de mau agouro na praga do Quim Recadeiro contra seu Ovídio que foge com a mulher do seu patrão: – “Homem sujo!... Tomara que uma coruja ache graça na sua porta³²⁸!...” Ou quando os inimigos dizem que Nhô Augusto “é que nem cobra má que quem vê tem de matar por obrigação³²⁹...”

O desassossego chega para o filho do Coronel Afonso Esteves na figura de um velho conhecido, Tião da Thereza, que lhe dá notícias não pedidas da mulher e da filha. O portador de más notícias e desencadeador da viagem do Matraga chega onde este vive, quando busca uma boiada de trezentas reses que se extraviara. Além de propiciadores desse

³²⁶ O nome do animal que completa o nome do jagunço – Sussuarana – ou suçuarana, ou ainda suassarana – une o mesmo sufixo de *Sagarana*, -rana, ou -arana, ‘parecido’, ‘assemelhado a’, a suaçu, nome do veado-galheiro. Assim, Sussuarana é uma onça que, devido à sua cor, parece veado. O prenome – Teófilo – seria, em grego, *teo* – deus – e *filo* – amigo. Logo, ‘amigo de Deus’.

³²⁷ ROSA, 1968. 355-356.

³²⁸ ROSA, 1968. p. 326.

³²⁹ ROSA, 1968. p. 328.

encontro indesejado e definitivo, os animais marcam ainda a passagem do tempo e anunciam a Nhô Augusto a hora da partida.

A prosa rosiana embute um conteúdo anagógico que se expressa incontáveis vezes na figura do animal. Basta lembrar, por exemplo, mãe Quitéria convencendo o Matraga a usar como meio de transporte em sua peregrinação o burrinho que lhe oferecia Rodolpho Merêncio argumentando “ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus³³⁰.”

Papel semelhante ao da vaquinha do conto “Seqüência³³¹”, desempenha o burrinho, ao qual fica atribuído o papel de escolher os caminhos que trilharão cavaleiro e montaria, não interferindo o cavaleiro nesse itinerário. Ou, como renarra Benedito Nunes esse trecho: “ao léu da marcha de seu burrinho, indo, sem o saber, ao encontro de seu Joãozinho Bem-Bem, Augusto Matraga vence a intransponível barreira de sua violência desenfreada³³².” Ao escolher o caminho, o animal decide o destino do cavaleiro. Aliás, no povoado onde está arranchado o bando de jagunços, Nhô Augusto é visto e chamado por aqueles que não o conhecem como o “Homem do Jumento”.

Na relação que estabelecem com os animais, tanto o Matraga quanto o rapaz vaqueiro, filho do seo Rigério, personagem de “Seqüência³³³”, invertem a relação sujeito/objeto que deveriam desempenhar. Imagina-se que o cavaleiro dirige a montada, tanto quanto o vaqueiro em perseguição à rês a caça. Não é o que se dá. Nhô Augusto entrega ao burro seu destino, assim como o rapaz recebe da vaquinha a “dávdiva” do amor. É um mundo móvel, em que os lugares não são definitivos, o destino pode chegar – e quase sempre chega – sobre quatro patas que a pretensão de conhecer o mundo costuma dizer não dotadas de razão.

Observe-se também que o itinerário a que conduz Augusto Matraga o burrinho do Merêncio é, como o itinerário de Miguilim³³⁴ e de Riobaldo, um itinerário de descoberta da beleza que há no mundo:

³³⁰ ROSA, 1968. p. 354.

³³¹ ROSA, 1975. p. 64-69.

³³² NUNES, 1998. p. 254.

³³³ ROSA, 1975. p. 64-69.

³³⁴ “Mas tal como sucedera a Miguilim, no caminho, Nhô Augusto abre os olhos para as belezas das coisas.” (NUNES, 1998. P. 252)

E bebia, aparada nas mãos, a água das frias cascatas véus-de-noivas dos morros, que caem com tom de abundância e abandono. Pela primeira vez na vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo³³⁵.

Para Miguilim o trânsito dá-se em direção à descoberta da vida, que para ele começa. Riobaldo descobre a beleza do mundo no percurso de descoberta de si e do amor; já Nhô Augusto caminha para Deus, simplesmente, descobrindo na caminhada o quanto de belo Este pôs no mundo, ao alcance dos olhos e da alma dos simples pecadores como ele³³⁶. Neste ponto parece interessante lembrar uma outra montada à qual é também atribuído o papel de escolher os caminhos:

Cortada, pues, la cólera, y aun la malenconía, subieron á caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras si la de su amo, y aun la de asno, que siempre le seguía por dondequiera que guiaba, en buen amor y compañía. Con todo esto, volvieron al camino real, y siguieron por él á la ventura, sin otro designio alguno³³⁷.

Além desse guiar-se pelo andar da montaria, talvez haja outras aproximações entre o Cavaleiro de la Mancha e o Cavaleiro dos Gerais. Essa é porém a que importa aqui. Matraga não engancha sua lança em pás de moinhos de vento, enfrenta os gigantes que traz dentro de si e é morto por outro gigante, seu Joãozinho Bem Bem, para o valentão arrependido, a mão que abre o caminho a Deus. Henriqueta Lisboa observa que

a redenção do personagem se faz lenta e longamente; mas de modo cabal, dentro de seus fortes instintos: morre matando para defender os mais frágeis; e com honra maior, contrariando seu mesmo coração de amigo. De miserável e estúrdio sublimado em herói³³⁸.

O confronto final, na poeira do arraial do Rala-Côco, opondo os dois titãs, seu Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto Matraga, é típico da jornada do

herói, que por sua própria essência, tem um nascimento difícil e complicado; se sua existência neste mundo é um desfile de viagens perigosas, de lutas, de sofrimentos, de desajustes, de incontinência e de descomedimentos, o

³³⁵ ROSA, 1968. p. 355.

³³⁶ Para Suzi Sperber, a estória do Matraga vincula o destino à caminhada. “E a caminhada de Matraga simboliza purificação e iniciação.” (SPERBER, 1982. p. 31)

³³⁷ ‘Cortada, pois, a cólera e até a melancolia, montaram, e sem tomar caminho determinado, por ser muito dos cavaleiros andantes o não tomar caminho certo, se puseram a caminhar por onde a vontade de Rocinante quis, levando atrás de si as vontades do seu amo e ainda a do asno, que sempre o acompanhava por onde quer que o guiasse em bom amor e companhia. Com tudo isso, voltaram à estrada real e por ela seguiram dados à sorte, sem nenhum outro intuito.’ CERVANTES, 1956. p. 123.

³³⁸ LISBOA, 1979. p. 62.

derradeiro ato de seu drama, a morte violenta, se constitui no ápice de sua prova final. Mas é exatamente esse desfecho trágico que lhe outorga o título de herói, transformando-o no verdadeiro “protetor” de sua cidade e de seus concidadãos³³⁹.

Assim, o filho do Coronel Afonso Esteves cumpriu completo o itinerário do herói: incorreu na *hybris*; visitou o mundo dos mortos, foi punido e redimiou-se, obtendo para si a morte daqueles que serão lembrados depois de mortos, garantindo seu túmulo com estela e lágrimas, a ilha da bem-aventurança, para aqueles que sobrevivem na memória e nas lendas, fuga definitiva às sombras e ao esquecimento.

No seu périplo, norte-sul, na direção das “maitacas viajoras”, Nhô Augusto cruzara com um cego que guiado por um bode amarelo e preto demanda o sertão baiano em busca da sua Caitité, “porque quando era menino tinha nascido lá³⁴⁰.” São dois seres, com itinerários e destinos opostos, ambos guiados por animais. – “Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus³⁴¹!...” Vai com Deus e para Deus, mas essa parte do seu périplo, ao Augusto Esteves das Pindaíbas, dito Matraga, não fora ainda dado saber.

Importa aqui reafirmar sobre tudo, isto: o burro, ao levar Augusto Matraga ao encontro do chefe jagunço, desempenha papel anagógico, isto é, de retorno a Deus. Diferentemente dos bois da novela “Conversa de bois” que cumprem um papel escatológico, isto é, de julgamento, de encaminhamento para os últimos dias e punição final. Aqui, senda da salvação, acolá, mão punidora.

Deus serve-se de um burrinho ou de lerdos bois-de-carro para fazer sua justiça, dispensa a força do touro ou a ferocidade do jaguar. “Para que usar de excesso?” – parece ser a pergunta que faz, não sem certa ironia, o Criador.

Ainda Sagarana

Diz João Guimarães Rosa em entrevista a Ascendino Leite:

No afogamento dos vaqueiros (ainda agora, depois de ler *Sagarana*, meu pai me escreve para dizer que se recordou com tristeza desse dia trágico), Sinoca, que montava o burrinho, pereceu. Só se salvou, de fato, um dos homens: o que

³³⁹ BRANDÃO, 1993. p. 326.

³⁴⁰ ROSA, 1968. p. 357.

³⁴¹ ROSA, 1968. p. 357.

pôde segurar no rabo do meu maior personagem. O que eu agora fiz foi ser mais bondoso: matei oito, mas salvei quatro, boa proporção^{342!}”

Essas palavras certamente ganham um sentido muito especial quando se lhes acrescenta o que o escritor disse a Günter Lorenz, falando sobre a linguagem literária: trata-se da tarefa de “servir a Deus corrigindo-o³⁴³” Pois é exatamente “corrigir a Deus” o que faz o escritor quando num evento em que se salvou apenas um homem entre tantos mortos faz, através sua ficção, com que quatro sobrevivam, subvertendo completamente a relação entre os números da vida e da morte. Transforma-se assim a literatura em uma espécie de *deus ex machina* que oferece ao humano a vida onde o Onipotente apontava com a morte. A arte corrige Deus, corrige o mundo, corrige a vida. Bela heresia para tão complexo cristão: ser mais generoso que Deus.

As nove novelas de *Sagarana* são, cada uma delas, dominadas pelas figuras dos animais; coletivamente, às vezes, mas sobressaindo quase sempre um – espécie de totem literário. Na primeira, impõe-se, sem dúvida alguma, a figura do burrinho que lhe dá título – Sete-de-Ouros. Tão forte é a presença do animalzinho nessa estória que rompe seus limites invadindo a página inicial da seguinte, narrada sob a égide do sapo.

A estória do Lalino é, sem dúvida, a estória do sapo, animal que simboliza e representa esse herói sem muito caráter, aliás, mais que símbolo, como diz o próprio narrador das suas aventuras, “Lalino Salãthiel pertence à grei dos sapos.” O sapo é o totem³⁴⁴ do industrioso Lalino Salãthiel.

Na terceira estória – “Sarapalha”, “em que o leitor partilha a sofrida espera de dois homens, em cujos ouvidos zunem os mosquitos³⁴⁵.” – o cão Jiló, com sua lealdade dividida, avulta num mundo povoado de peixes podres deixados pela cheia e de outros animais igualmente decrepitos e/ou destrutivos. Porém, o mosquito transmissor da maleita domina a estória, restando como aquele que decide destinos, inoculando com sua picada o vírus da doença, desencadeando o desiderato de paixão, perda e caminhada para a morte, tanto dos primos desamados, quanto de todo seu mundo, destruídos todos pela doença, que enfraquece e mata os homens e amaldiçoa a terra, despovoando-a.

³⁴² ROSA apud LEITE, 2000. p. 55-56.

³⁴³ ROSA apud LORENZ, 1994. p. 48.

³⁴⁴ “O nome totem [...] significando “sinal” ou “emblema” e designando geralmente o animal, e mais raramente o vegetal, o mineral ou corpo celeste em que a tribo cultua o seu antepassado, assim convertido em nome tutelar ou símbolo de convergência.” (MAGALHÃES, 1960. p. 73)

³⁴⁵ COSTA E SILVA, 2006. p. 15.

A novela “Duelo” – “exemplo da harmonização da intriga e da estrutura³⁴⁶.” como observa Paulo Rónai – é daquelas em que trafega uma animália imensa, coadjuvante do confronto entre o papudo e o ex-praça retirado. Entre tantos animais, sobressai, no entanto, o “cavalinho ou égua, magro pampa e apequirado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos³⁴⁷,” montado pelo Timpim Vinte-e-Um, retrato e continuação do dono. Esse Vinte-e-Um decide o destino do Turíbio, cumpre o desígnio do que já morreu. O cavalinho completa-lhe a figura, numa jornada em que ser confundido com égua sequer soa ofensivo tal o estado de decadência da montada e do seu cavleiro. Vinte-e-Um é a mão executora da vontade do vingador falecido – a morte trazida e levada pelo piquira, que assim sela destinos, conclui e domina a novela com sua desvalida figura.

“Minha gente” oferece o provocante espetáculo de um jacaré puramente literário, “jacaré ermitão, de vida profunda, que deve ser verde e talvez nem exista³⁴⁸.” Tem também uma profusão de peixes e uma bicharada toda, de alguns dos quais já se falou aqui. Mas, o bicho dessa estória é o canoro sabiá que visita esse primo da Maria Irma e molha suas pescarias em companhia do Bento Porfírio com a tristeza do seu canto anunciador da morte. Ilustre visitante para o Bento Porfírio que, meio peixe, é “bicho besta, que morre pela boca³⁴⁹...” como ele mesmo reconhece e diz.

Entre a bicharada que infesta a novela “São Marcos”, destacam-se, especiais, os porcos, gulosos no chiqueiro, ligando a estória do João que é José aos Evangelhos, que são de um outro João, – e também de Lucas, Marcos e Mateus –, onde habitaram.

A estória do Mané Fulô é a estória da besta Beija-Fulô, afinal, o que seria daquele sem esta? Nesta novela a mula avulta, completando o homem, suprindo-o das quatro patas que o fazem centauro e de uma inteireza que o faz humano.

“Conversa de bois” é duplamente preenchida pela presença bovina. Enchem-na primeiro, coletivamente, no papel de mão punidora. De dentro deste coletivo ruminante destaca-se um boi que não está presente, o Rodapião, cuja ânsia de conhecer o mundo avançara além dos limites da sua condição, fazendo com que terminasse seus dias como exemplo do poder do descomedimento.

³⁴⁶ RÓNAI, 1973. p.151.

³⁴⁷ ROSA, 1968. p. 163.

³⁴⁸ ROSA, 1968. p. 187.

³⁴⁹ ROSA, 1968. p. 193.

A última das estórias do ciclo de *Sagarana*, “A hora e vez de Augusto Matraga”, fecha-se reencontrando a primeira, tocando-se essas narrativas em inumeráveis pontos. Se o burricote Sete-de-Ouros é ligado pelo próprio autor à imagem divina de Krishna³⁵⁰, a última estória liga-se ao Cristo na figura mesma do protagonista “montado no jumento, chegando como Salvador ao povoado, para socorrer aquela gente que o tem como santo de verdade³⁵¹”, como já se disse alhures. Nhô Augusto entra no povoado do Rala-Coco, montado num burrinho, tal qual entrara o Messias em Jerusalém. Une também o Matraga a Cristo, a morte pela salvação dos fracos e pecadores, como nota Ana Maria Machado³⁵².

O valentão Augusto Esteves das Pindaíbas percorre sua via tormentosa até o encontro final com a morte redentora. Não se trata apenas de um homem qualquer que se redime após um itinerário de pecado e purgação, mas de um homem que

segue um caminho de ascensão espiritual, tendo casado com Dionora, nora de Deus, passado pelo obstáculo de Flosino Capeta, se aproximado de Joãozinho Bem-Bem junto a Epifânio, e tendo sido mandado num jumento para salvar desamparados, tudo leva ao atingimento de sua hora e vez, que ele entrega a Deus, conforme lhe fora ordenado em seu próprio nome, Matraga³⁵³.

E assim fica mais claro porque o jagunço que provoca o conflito entre os titãs sertanejos se chama ‘amigo de Deus’. Aqui fica a curiosidade aguçada por mais uma pergunta não respondida, seria esse amigo de Deus, que precipita os acontecimentos, um avatar daquele outro, o do beijo revelador, recompensado por trinta moedas? Mais uma vez, aqui como alhures, o narrador rosiano corrige Deus?

A animália que preenche essas oito estórias de que se falou até aqui, dá-lhes sentido e permite (ou solicita) diálogos que seriam inimagináveis sem sua presença. Um outro animal, esse burrinho dos mais especiais lembrado acima, é seu precursor nas páginas de *Sagarana*. Desse animalejo, dito Sete-de-Ouros, se falará a seguir, acompanhando-o em um dia de sua longa vida, numa viagem de ida-e-volta, conduzindo uma boiada ao comboio que a espera numa perdida estação do sertão dos gerais.

³⁵⁰ NUNES, 1998. p. 257.

³⁵¹ PROENÇA, 1974. p.173.

³⁵² MACHADO, 2003. p. 89.

³⁵³ MACHADO, 2003. p. 89.

III UM BURRINHO MUITO LÚCIDO

“Era uma vez, era outra vez,
no umbigo do mundo, um burrinho pedrês.”

JGR, na história de que se fala.

“Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual³⁵⁴.” Assim começa a história do burrinho Sete-de-Ouros. Na verdade, assim começa *Sagarana*, já que “O burrinho pedrês” é a primeira estória do livro. Mais do que a uma novela ou a um livro, na verdade dá início a uma nova fase da literatura brasileira. Ali são superados definitivamente os limites do modelo literário imposto pelo chamado regionalismo, que já se percebe agonizante na obra de Graciliano Ramos, cujas personagens tinham vida interior demais para o paisagismo naturalista do projeto cuja face mais visível se configurou a partir de Alencar, Távora, e seguidores.

Assim como Joyce, no seu *Ulisses*³⁵⁵, Rosa narra um dia da vida do seu herói, pois como diz: “nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida³⁵⁶.” Trata-se, como observou Manuel Cavalcanti Proença³⁵⁷, de um épico, cujo herói percorre todo o percurso de um herói da epopéia tradicional. Estão lá, na estória do Sete-de-Ouros, as estórias

³⁵⁴ ROSA, 1968. p. 3.

³⁵⁵ Diz Rosa àqueles que o comparam a James Joyce:

A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (ROSA apud LORENZ, 1994. p. 49)

Também o crítico Franklin de Oliveira se manifesta:

Nada repugnava mais a João Guimarães Rosa do que a literatura que despoja o homem do atributo de sua transcendência. Por isso é absolutamente falso compará-lo a Joyce, cuja subversão vocabular só abre caminho ao caos e ao niilismo. No caso, a aproximação formal é apenas coincidência – manifestação que não se refere ao essencial. Joyce era o jubileu do irracionalismo. Rosa, o contra-irracionalista. (OLIVEIRA, 1970. p. 406)

³⁵⁶ ROSA, 1968. p. 4.

³⁵⁷ PROENÇA, 1958.

intercaladas, a catábase, a mudança de nome, o percurso transformador, e muitos outros índices da épica que não se lista aqui por parecer desnecessário.

No parágrafo acima usou-se o termo “herói” referido ao Burrinho, como tal termo será usado ainda outras vezes, convém esclarecê-lo. Para isso, recorre-se a Beth Brait, que afirma que o herói é a “Personagem que recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa. Suporte para um certo número de qualificações e funções que o distinguem como personagem principal de uma determinada narrativa³⁵⁸.” Desde a epopéia, este distingue-se do ser cotidiano, envolvido pela vida comum: merece ser narrado. Fica assim, estabelecido que se fala do Sete-de-Ouros, herói da narrativa e também em sentido mais restrito, como aquele que brilha pelas suas virtudes, como registra o dicionário de Caldas Aulete.

E, como convém a um épico, na esteira do Odisseu³⁵⁹ de Homero ou do Enéas de Virgílio, Sete-de-Ouros empreende viagem transformadora: parte burrico decadente –

Agora, porém, estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar o canto dos dentes. Era decrépito mesmo à distância: no algodão bruto do pelo – sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável – uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas³⁶⁰.

– volta herói, salvador de duas vidas. Ao “mar cor de vinho” de Odisseu, à “*selva oscura*” dantesca, ou ao sertão riobaldiano, equivale, para o burrinho pedrês, o Ribeirão da Fome em noite de muita chuva e enchente grossa.

"O burrinho pedrês" é uma narração guiada por um tema que se mostrará, como poucos, presente e produtivo na literatura rosiana – a viagem, “transunto da aventura humana³⁶¹”. Neste *Sagarana*, só não tratam da viagem as estórias “Sarapalha”, “Corpo fechado” e “São Marcos”, sendo que a primeira se encerra com uma partida, e a última também tematiza um périplo, uma transformação que passa pela perda e pela recuperação. Tratam da viagem *Grande sertão: veredas*, e várias das estórias do *Corpo de baile*, como “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze”, “Lão-Dalalão”, “Buriti” e, a exemplo de “Sarapalha”, terminam em partidas as estórias “Campo geral” e “A estória de Lélío e Lina”,

³⁵⁸ BRAIT, 1987. p. 88.

³⁵⁹ Adota-se neste texto a transliteração dos nomes gregos proposta pelo Prof. Junito Brandão no seu dicionário (BRANDÃO, 1991/1992). Apenas na ausência desta se recorrerá a outra fonte.

³⁶⁰ ROSA, 1968. p. 3.

³⁶¹ NUNES, 1998. p. 254.

novela em que o tempo narrado corresponde ao tempo do *locus amoenus* na épica clássica. Também em *Tutaméia*, último livro saído em vida do Autor, o motivo viajero se apresenta em inúmeras estórias, em seu duplo aspecto de deslocamento e de “viagem interior³⁶²”. O narrador rosiano é, usando os termos de que Walter Benjamin³⁶³ se serve para falar de Lescov, um viajante – um marinheiro³⁶⁴ – nessas e ainda em muitas outras estórias, pois “É no ciclo da viagem que o destino se modifica e a ação da Providência se manifesta³⁶⁵”.

Eleita por Álvaro Lins sua favorita entre suas irmãs de *Sagarana* – “História de um bicho, aliás, é a novela da minha preferência neste livro, “O burrinho pedrês”, e que parece uma autêntica obra-prima³⁶⁶” – a estória de Sete-de-Ouros tem angariado ilustres admiradores. Também Antonio Candido a aponta entre as suas preferidas, aquelas que solicitam a inscrição do nome do autor na “linha dos nossos grandes escritores³⁶⁷.” O crítico anônimo da revista *Anhembi* – Paulo Duarte, talvez – considera “O burrinho pedrês” como “um dos mais esplêndidos capítulos” de *Sagarana*³⁶⁸. O português Óscar Lopes vê na saga do burrinho – “um misto de guião para filme e de borrão romanesco” –, um verdadeiro

álbum da pecuária brasílica, com seu pandemônio de bovinos e eqüinos de todos os continentes e castas, com os seus integrais e diferenciais de comportamento, cor, ritmo de galhos em marcha ou corrida, valeria já um museu animalista³⁶⁹.

Oscar Mendes, em resenha de 1946, resume assim a saga do burrinho pedrês:

Com o simples tema da viagem de ida e de volta dum burro já aposentado, acompanhando uma boiada, o autor nos dá uma descrição vivíssima dessa viagem, uma individualização colorida e vigorosa dos boiadeiros, um quadro belíssimo duma enchente e além de todo o drama humano do ciúme, estragando uma alma de homem bronco e assomado³⁷⁰.

³⁶² NOVIS, 1989. p. 52.

³⁶³ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. Traduzido por Erwin Theodor Rosental. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 63-81. (Os Pensadores, v. XLVIII)

³⁶⁴ Observe-se na estória “Sota e barla” (ROSA, 1968. p. 167-170), já desde o título – sotavento e barlavento – o uso de termos náuticos narrando o sertão, no caso, metáfora do mar, e lugar da viagem. A linguagem do marinheiro já fora exercitada na estória “A simples e exata estória do burrinho do Comandante”, saída na revista *Senhor*, n. 14, de abril de 1960, recolhida na antologia póstuma *Estas estórias*.

³⁶⁵ NUNES, 1969. p. 176.

³⁶⁶ LINS, 1982. p. xl.

³⁶⁷ CANDIDO, 1994. p. 66.

³⁶⁸ LIVROS de 30 dias, 1952. p. 530.

³⁶⁹ LOPES, 1970. p. 325.

³⁷⁰ MENDES, 14 de julho de 1946. p. 4.

“Trocando serventias”

O ambiente em que se passa a história desse “burro já aposentado” é o sertão do gado e dos boiadeiros. Bois e cavalos enchem a paisagem sertaneja e são, juntamente com os vaqueiros, coadjuvantes da aventura protagonizada pelo Sete-de-Ouros. A presença dos animais torna a novela uma verdadeira arca-de-noé. Estão presentes em estórias paralelas, como aquelas narradas pelo vaqueiro Raymundão, em que pontifica o zebu Calundu, protagonista de atos de valentia e vértice de uma trágica e sangrenta história de amizade e dor. Ou, ainda, a também trágica história que envolve a vaquinha araçá e os vaqueiros Tote e Josias. Tem-se aí a tragédia da vida sertaneja e do humano em geral “e acima de tudo, uma animália que nos seduz desde o relato inicial de "O burrinho pedrês" (protagonista ele próprio) e que pia, canta, muge, ladra etc. desde todos os rincões do livro³⁷¹”.

Major Saulo é o dono da “Fazenda da Tampa, onde tudo era enorme e despropositado³⁷²”, situada no centro de Minas Gerais, onde se passa a história. É capaz de deixar de vender um boi para conservá-lo junto a si e poder apreciar-lhe a beleza. É esse Major que, segundo narra um vaqueiro, ao chegar à casa de um sitiante, ouve o mugido de uma vaca, com o qual se encanta. Antes de se apelar, quer logo saber o preço da dona de tão bonito berro, ao que o sitiante responde pedindo um preço que, segundo o vaqueiro, seria exorbitante para a época. O fazendeiro concorda e, generosamente, aumenta o valor da oferta como demonstração de que ele realmente gostara de ouvir a voz da tal vaca.

O Major, qual pai severo, é daqueles “que só com o olhar mandava um boi bravo se ir de castigo³⁷³”. Em conversa com o vaqueiro João Manico, declara diretamente: “Mas eu gosto dos bois, Manico, ponho amor neles³⁷⁴...” Esse é o mesmo Major com quem o leitor tem o primeiro contato quando brinca com a cachorrinha Sua-Cara, como remédio contra a irritação, desabafa agredindo com a taca o... parapeito do alpendre.

Os homens vivem numa espécie de aristocracia sertaneja³⁷⁵, em que o Major Saulo, suserano, recebe serviços dos vaqueiros, vassallos, mas com eles divide a mesma ternura

³⁷¹ “El burrito Pedrés” (protagonista el mismo) y que pía, canta, muge, ladra, etc, desde todos los rincones del libro”. (BENAVIDES, 1987. p. 131)

³⁷² ROSA, 1968. p. 4.

³⁷³ ROSA, 1968. p. 4.

³⁷⁴ ROSA, 1968. p. 34.

³⁷⁵ Não se trata de imaginar um mundo à parte ou a velha idéia romântica do feudalismo, ou de “relações semi-feudais”, como se disse certa época. Longe disso. Trata-se de registrar a diferença que ocorre entre o

pelos animais, que se ligam aos seres humanos que os amam. Arma-se assim uma relação de congreamento, numa convivência estabelecida pelo mútuo respeito, pela lida com o gado e pelo amor aos animais. “As aperturas da vida nivelaram a todos, havendo pouca diferença, no comportamento, nas vestes e na alimentação, entre os raros descendentes de nobres portugueses e os mamelucos sem nome de família. Todos eram vaqueiros³⁷⁶.”

Segundo Wilson Lins, só tardiamente, a partir do século 19, começa a surgir alguma demanda por um certo conforto entre aquelas famílias mais bem situadas, com parentela na Corte. Entretanto, a indiferenciação na faina do dia-a-dia permanece, expressando-se, por exemplo, na instituição do compadrio – “Em Deus estando ajudando, é bom, meu compadre seô Major³⁷⁷.” – tão presente no sertão, ligando os de baixo aos de cima.

mundo do gado e os mundos urbano, do garimpo ou do engenho de açúcar, em que o trabalho estava estigmatizado pelo escravismo, praticamente desconhecido no sertão dos criadores de gado. Ali, foi uma área de trabalho livre, que envolvia indivíduos de diversas origens sociais. Capistrano de Abreu reproduz trecho de um interessante documento, que suspeita ser de autoria de um nobre português, João Pereira Caldas, que a partir de 1782, governou sucessivamente Piauí, Maranhão, Pará e Mato Grosso:

Nos sertões da Bahia, Pernambuco e Ceará, diz ele, principalmente pelas vizinhanças do rio S. Francisco, abundam mulatos, mestiços e pretos forros [devia acrescentar índios mais ou menos mansos]. Essa gente perversa, ociosa e inútil pela aversão que tem ao trabalho da agricultura, é muito diferentemente empregada nas fazendas de gado. Tem a este exercício uma tal inclinação que procura com empenho ser nelle occupada, constituindo toda sua maior felicidade em merecer algum dia o nome de vaqueiro. (ABREU, 1975. p. 136-137)

Não havia salário, os trabalhadores recebiam em espécie: um de cada quatro bezerras nascidos sob seus cuidados. – “Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerras e a terça dos cabritos.” (RAMOS, 1974. p. 135) – Por isso, muitos vaqueiros tinham a possibilidade de tornar-se, por sua vez, fazendeiros. Bradesco-Goudemand transcreve versos que mostram essa realidade refletida na imaginação popular:

“Bom dia senhor meu amo.
Bom dia senhor vaqueiro
Como vai o nosso gado?
Vai indo, gordo e fagueiro.”
(BRADESCO-GOUEMAND, 1982. p. 27)

Acrescente-se que em amplas áreas do sertão são-franciscano, por um longo período histórico, o fazendeiro normalmente não era dono das terras que ocupava, pagando foro anual de mil réis às casas da Torre, de Garcia d’Ávila, na margem norte e da Ponte, dos descendentes do Mestre de Campo Antônio Guedes de Brito, na margem sul. Havia também a figura do grande latifundiário ausente, como o Doutor Mirabô de Melo, de *Grande sertão: veredas*; ou, Federico Freyre, o patrão do vaqueiro Manuelzão de “Uma estória de amor”. Nesses casos, a fazenda era cuidada por um capataz de confiança, caso de Manuelzão. Existe ainda a aproximação fazendeiro e vaqueiros, a condição de cavaleiro, fato que não deve ser negligido, tal a valorização simbólica do cavalo nessa cultura. Não se alongará na discussão desse simbolismo, mas fica o registro, que deve incluir ainda o olhar de críticos como Manuel Cavalcanti Proença (1994), Antonio Candido (1994) e Luiz Costa Lima (1969), sobre o tema.

³⁷⁶ LINS, 1983. p. 36-37.

³⁷⁷ ROSA, 1968. p. 34.

O mesmo conagraçamento no trabalho é descrito por Avé-Lallemant no sul do Brasil, na cerimônia da mateação, em que a bomba de mate circula de mão em mão e de boca em boca, a todos servindo sem discriminação. Compara a bomba de mate à tabaqueira que, segundo ele, no Brasil corria a roda sem distinguir nariz patricio e plebeu. Parece ser esse igualitarismo – “comunismo moral, uma fraternização verdadeiramente nobre, espiritualizada³⁷⁸”, como diz Avé-Lallemant – uma característica de certas sociedades pastoris, estruturadas de maneira bastante simples em torno do trabalho diário.

Noutro momento, o Major conversa com o mesmo João Manico, falam de Francolim Ferreira, espécie de factótum do fazendeiro. Diz dele o major: “Beleza nos bois ele não vê³⁷⁹...”. A incapacidade de ver a beleza dos animais, demonstrando amor por eles, constitui, aos olhos do fazendeiro, o mais grave defeito do acólito. Inquirido diretamente: – “você acha que burro é burro³⁸⁰?” – o Manico não tem dúvida para responder: “isso até é que eu não acho, não. Sei que eles são ladinos demais³⁸¹.” O vaqueiro, assim como quase todas as gentes personagens da história, dispõe-se a reconhecer a inteligência, a sabedoria e, até mesmo, os sentimentos de Sete-de-Ouros, Calundu, e de quase todos os animais.

Segundo Cavalcanti Proença, no sertão “vaqueiros, bois e cavalos vivem no mesmo pé de igualdade, trocando serventias³⁸².” Essa igualdade originada na troca de serventias, ou, talvez, essa igualdade que inclui a troca de serventias, redundando na alma sertaneja, como se vê em *Sagarana*, numa visada de mundo sempre disponível a acolher o animal, especialmente aquele que vive junto ao homem, como um igual.

“Fosse meu, não ia para o corte. Bonito mesmo, desempenado³⁸³”; diz um vaqueiro, de um boi, demonstrando sua disposição de renunciar ao ganho que seria muito para suas parcas ou nenhuma possessões em favor do prazer propiciado pela companhia e pela beleza do animal. Demonstração de amor e, também, de forte senso estético.

Os touros têm gostos e sabedoria: “Tinha mania: não batia em gente a pé, mas gostava de correr atrás de cavaleiro. De longe ele já sabia que vinha algum, porque

³⁷⁸ AVÉ-LALLEMANT, 2001. p. 132.

³⁷⁹ ROSA, 1968. p. 33.

³⁸⁰ ROSA, 1968. p. 33.

³⁸¹ ROSA, 1968. p. 33.

³⁸² PROENÇA, 1944, p. 72.

³⁸³ ROSA, 1968. p. 24.

encostava o ouvido no chão para escutar³⁸⁴.” Aqui, quem fala é o vaqueiro Raymundão, descrevendo os modos e os hábitos do touro Calundu.

“– Mundo velho, ventania! – brada Juca Bananeira, sustando o cavalo para apreciar a desfilada dos bois taroleiros, correndo de aspas altas, o débito fluido das patas, o turbilhão de ângulos, o balouço dos perfis em quina, e o jogo veloz dos omoplatas oblíquos³⁸⁵.” Numa demonstração de amor aos animais e de admiração pela beleza, o vaqueiro interrompe o trabalho para apreciar a marcha dos animais. Vemos aqui, mais uma vez, seres que vivem próximos aos animais e por eles são capazes de demonstrar os mesmos sentimentos de admiração e respeito que manifestam por outros seres humanos, sendo, portanto, capazes também de amá-los.

Zeferina é o nome da cachorra do vaqueiro Raymundão. “Por vingança que eu pus quando minha mulher Zeferina me largou³⁸⁶”. De gente, Zeferina tem gostos e comportamento mais o nome: “Minha cachorra paqueira que não gostava de parar sem o que fazer, ficou vagabundeando por si³⁸⁷...” Numa aproximação metonímica, Raymundão atribui à cachorra o comportamento que talvez julgue ser da mulher, aproximando uma da outra, não pela bestialização do humano, mas pela humanização do animal. Raymundão vinga-se da mulher, que não conseguia dominar, dando seu nome à cachorra, obtendo assim, uma Zeferina irrequieta, mas obediente, em lugar da outra, trãnsfuga.

O vaqueiro-poeta e o exílio da poesia

É o mesmo Raymundão que conta a história do touro guzerá Calundu, numa narração onde a poesia – “E até a lua começou a alumiar o Calundu mais do que as outras coisas, por respeito³⁸⁸...” – invade a prosa do peão, expressando admiração e respeito pelos animais, que recebem todo o tempo um tratamento que lhes confere o estatuto de seres iguais aos humanos, no comportamento e nas qualidades: “Mas o Calundu cada vez ia ficando mais enjerizado e mais maludo, ensaiando para ficar doido, chamando a onça para o largo e xingando todo nome feio que tem³⁸⁹.”

³⁸⁴ ROSA, 1968. p. 24.

³⁸⁵ ROSA, 1968. p. 25.

³⁸⁶ ROSA, 1968. p. 26.

³⁸⁷ ROSA, 1968. p. 27.

³⁸⁸ ROSA, 1968. p. 28.

³⁸⁹ ROSA, 1968. p. 28.

Segundo Dirce Côrtes Riedel,

Nos textos de Guimarães Rosa, parece haver sempre um narrador-síntese que, como personagem ou não, é aquele ou um daqueles capazes de questionar a percepção como percepção poética, ou que a possui instintivamente, ou que a pressente, mesmo sem conscientizá-la³⁹⁰ ...

Pode-se afirmar que Raymundão é um desses narradores-síntese, assim como Riobaldo ou o João/José, de “São Marcos”, que o é em sua face instruída. O Grivo, o vaqueiro viajor de “Cara-de-Bronze”, é esse narrador em sua potência máxima, pois só alguém dotado de uma alma de poeta poderia partir numa viagem em busca do “quem das coisas³⁹¹”.

É ainda a mesma leitora a observar que

O narrador de Guimarães Rosa – procurando perceber o que vê e o que ouve, ensinando a ver e a ouvir, apreendendo as relações interditas, denunciando o falso saber, e, portanto, fazendo pensar, exerce a função do artista³⁹².

Diz Riobaldo, lá pelo meio da sua narrativa: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende³⁹³.” É esta a melhor definição do narrador rosiano: um mestre que ensina, não por muito saber, mas pela sempre viva capacidade de de repente aprender.

Vale a pena dilatar um pouco mais a atenção dada a esse narrador. Em sua conversa com Lorenz³⁹⁴, o escritor diz que se sente uma espécie de tradutor: escreve a partir de textos ideais, existentes alhures. Ainda nessa conversa, e nos diálogos epistolares com seus tradutores ao alemão e ao italiano, o escritor mostra-se humilde, reconhece que a solução encontrada pelo seu tradutor, muitas vezes, supera-o no trabalho da escrita.

Paulo Rónai relembra que Guimarães Rosa lhe teria contado que

os compositores de tipografia, não entendendo uma de suas palavras ou frases, têm-nas modificado involuntariamente; e que, ao rever as provas, tem-lhe acontecido não emendar o erro por decorrer de uma compreensão aceitável dos antecedentes, e por ajustar bem ao contexto³⁹⁵.

Esse é o narrador rosiano, caracterizado pela generosidade, pela disponibilidade a ser corrigido pelo leitor/ouvinte, como se verifica na já citada passagem em que o Raymundão

³⁹⁰ RIEDEL, 1980. p. 51.

³⁹¹ ROSA, 1976b. p. 101.

³⁹² RIEDEL, 1980. p. 33.

³⁹³ ROSA, 1976. p. 235.

³⁹⁴ LORENZ, 1994.

³⁹⁵ RÓNAI, 1975. p. lvii.

relembra a fúria guerreira do zebu: “E até a lua começou a alumiar o Calundu mais que as outras coisas, por respeito³⁹⁶...” O ouvinte, pouco dado à poesia, contradiz: “Eu estou quase não acreditando mais, Raymundão³⁹⁷...” O vaqueiro-poeta concede: “Bom, pode ter sido uma visão minha, não duvido nada³⁹⁸...” Ou seja, a poesia, se não alcançada pelo leitor, pode ter sido apenas uma visão do poeta. O mundo da poesia é o mundo da generosidade, da doação. Ao leitor resta a liberdade de recebê-la ou não.

Não resta dúvida de que livros como *Sagarana* e *Com o vaqueiro Mariano*³⁹⁹ podem ser “compreendidos” por uma pessoa que não logre transportar-se da periferia para camadas significativas mais profundas, mas quanto esbanjamento involuntário não ocasiona a impermeabilidade à riqueza integral dessas criações⁴⁰⁰!

O vaqueiro Sebastião, ouvinte do Raymundão, constitui uma espécie de contraparte literária desse leitor descrito por Oswaldino Marques. Tanto o vaqueiro rude e sem sensibilidade poética, que não consegue admitir que a lua ilumine mais o valoroso zebu, quanto o leitor incapaz de ultrapassar as camadas mais superficiais do texto literário, são, ambos, exilados da poesia. O narrador rosiano não exclui nenhum deles – sua poesia⁴⁰¹ dirige-se a todos, como lembra a voz do Raymundão.

Um mundo de homens e de bichos

Na estória do Sete-de-Ouros, onça tem anjo da guarda – “Mas, então foi que eu fiquei sabendo que tem também anjo-da-guarda de onça⁴⁰²!...” e decide depois que “já pensou tudo o que tinha pra pensar⁴⁰³”. E, sabiamente usa a imaginação para rever uma decisão que pode trazer-lhe conseqüências danosas: “Pois nesse dia a cangussu de certo que imaginou mais um tiquinho⁴⁰⁴...” É ainda o Raymundão quem narra, rememorando a história do zebu Calundu confrontando a onça que ameaçava os bezerros e as vacas de que era o ganhão.

³⁹⁶ ROSA, 1968. p. 28

³⁹⁷ ROSA, 1968. p. 28.

³⁹⁸ ROSA, 1968. p. 28.

³⁹⁹ ROSA, 1952

⁴⁰⁰ MARQUES, 1957. p. 82.

⁴⁰¹ “Não se perturbe o leitor com o enquadramento indistinto de João Guimarães Rosa nas esferas da poesia e da prosa, pois como intentaremos mostrar em outra ocasião, a textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias. Não foi por acaso ter cabido a ele a primazia de gerar uma nova forma de expressão literária, onde se fundem, de modo orgânico, a prosa e o poema.” (MARQUES, 1957. p. 21)

⁴⁰² ROSA, 1968. p. 28-29.

⁴⁰³ ROSA, 1968. p. 29.

⁴⁰⁴ ROSA, 1968. p. 29.

É esse o mundo em que se move o burrico Sete-de-Ouros, são essas as pessoas com as quais ele o partilha. Mundo em que seres humanos e não humanos convivem em cooperação e, às vezes, em conflito. Sempre, porém em uma aproximação indiferenciadora, que leva os homens quase sempre a reconhecer nos animais aquelas qualidades que buscam encontrar nos seus semelhantes.

Sete-de-Ouros, que já teve outros nomes, e por muito outros é chamado pelo narrador e por aqueles com quem divide sua existência: burricote, azêmola, burrinho, mu, burro, bicho medonho, burrico miserável, briguélo, cujo, pandorgas, meu negro, meu velho, compadre. Anota-se a lista de nomes⁴⁰⁵, que não é exaustiva, mas é o suficiente para se perceber que o animal, tal qual se faz com o ser humano é referido ou chamado de diversos nomes, conforme o estado de espírito daquele que fala e a situação confrontada. Assim, Sete-de-Ouros é “meu compadre” ou “meu negro” quando o vaqueiro quer conquistar-lhe as boas graças e “bicho medonho” quando lhe causa irritação, os três, termos indistintamente aplicáveis a humanos e animais. Nunca é maltratado, de qualquer forma. Aliás, ninguém maltrata animais na fazenda do Major Saulo.

São dezenas e dezenas de índices da humanização dos animais. Só nas oito primeiras páginas contam-se mais de vinte relacionadas ao burrinho. Enumerar e comentar todos seria alongar este texto muito além do razoável, tratando de apenas um de seus aspectos. Isso está expresso nos adjetivos, nomes e epítetos, “mas também por frases inteiras, que dão ao burrinho uma alma ou põem no mesmo plano burros e homens⁴⁰⁶.”

Animais estão presentes nas metáforas “Silvino é onça-tigre⁴⁰⁷” “lua rodoleira⁴⁰⁸”; dão nome a outros animais: “onça-tigre”, “boi-vaca”, “bicha-fera⁴⁰⁹”. Pontificam também nos ditados e frases de expressão de sabedoria e de conhecimento: “não é nas pintas da vaca que se mede o leite e a espuma⁴¹⁰”, ou “Suspiro de vaca não arranca estaca⁴¹¹.” Ou

⁴⁰⁵ É comum uma tão ampla proliferação de nomes associar-se ao tabu lingüístico ou à importância econômica. No caso do burro parece ter concorrido também a proximidade gerada pelo convívio cotidiano e a afetividade daí advinda. O Padre Antônio Vieira (1964) lista mais de 100 nomes usados nas diversas regiões do Brasil, numa múltipla nomeação que expressa acima de tudo a afetividade.

⁴⁰⁶ LEÃO, 1994. p. 141.

⁴⁰⁷ ROSA, 1968. p. 17.

⁴⁰⁸ ROSA, 1968. p. 26.

⁴⁰⁹ ROSA, 1968. p. 28.

⁴¹⁰ ROSA, 1968. p. 16.

⁴¹¹ ROSA, 1968. p. 18.

ainda: “Galinha tem de muita cor, mas todo ovo é branco⁴¹².” A sabedoria do Major Saulo é verbalizada quase sempre através de uma paremiologia que envolve a figura de um animal. Comparecem também em comparações e metáforas como: “Juca Bananeira [...] confia tanto na moleza de Silvino quanto um tem-farinha-aí acredita na imobilidade de uma cobra-cipó, ou uma cobra-cipó crê na lonjura alta de uma acauã⁴¹³.” Nos adjetivos, como “lobuno⁴¹⁴”. Ou nas cantigas:

“Um boi preto, um boi pintado,
cada um tem sua cor.
Cada coração um jeito
de mostrar o seu amor⁴¹⁵.”⁴¹⁶

“Todo passarinh’ do mato
Tem seu pio diferente.
Cantiga de amor doido
Não carece ter rompante⁴¹⁷...”

Tem-se um mundo habitado por animais e homens que vivem em função do animal, dele cuidando, protegendo-o e conduzindo-o quando é a hora de fazê-lo. Ao viver tão próximo aos animais o homem acaba partilhando seu mundo integralmente, tornando-se parte irremissível desse mundo e, ao mesmo tempo, tornando-se também o animal parte integrante da vida do vaqueiro, mesmo nas suas esferas mais profundas.

Sete-de-Ouros tem esse nome de manilha de baralho não é por acaso: veio-lhe de padrinho jogador de truque. (Nesta estória, burrinho tem até padrinho.) Já teve outros nomes⁴¹⁸ o burrinho: foi Chico-Chato quando vendido por alguém desse nome que se esqueceu de dizer ao novo dono o apelido do burrico. Nome depois trocado porque não era decente, na opinião do comprador.

Animais com nome de gente não são ocorrência incomum, basta lembrar de pelo menos dois dos cachorros da novela “Campo geral”, chamados

⁴¹² ROSA, 1968. p. 36.

⁴¹³ ROSA, 1968. p. 18.

⁴¹⁴ ROSA, 1968. p. 23.

⁴¹⁵ ROSA, 1968. p. 23.

⁴¹⁶ As aspas estão no original. Na última página das duas primeiras edições de *Sagarana* (Rio de Janeiro: Universal, 1946) havia a seguinte nota: “As cantigas e provérbios entre aspas foram ouvidos mesmo em Minas Gerais.” (Rosa, 1982. p. xviii) Posteriormente essa nota foi retirada, sendo reproduzida em algumas edições como ilustração.

⁴¹⁷ ROSA, 1968. p. 23.

⁴¹⁸ Ana Maria Machado observa que “o Nome dos personagens em Guimarães Rosa assinala mudança e é instável. Apresenta uma variação de tempo.” (MACHADO, 2003. P. 51) E ainda: “Os Nomes mudam. A cada novo feitio ou mudança de feitio.” (MACHADO, 2003. p. 53)

José Rocha e Julinho da Túlia sendo nomes de pessoas, ainda do Pau-Roxo, e de quem o pai de Miguilim tivera ódio; mas com o tempo, o ódio se exalara, ninguém falava mais o antigo, os dois cachorros eram só Zerró e Julim⁴¹⁹.

Nesse caso, a nomeação do cachorro parece objetivar a humilhação do inimigo, ao igualá-lo ao animal; ou talvez, em casos extremos, manter lembrado alguém a quem se quer muito mal, avivando algum sonho de vingança. Nessa mesma estória do burrinho há também o caso da cachorra Zeferina, já referida, que herda o nome da antiga mulher do vaqueiro Raymundão.

O ex-jagunço Riobaldo, narrador do *Grande sertão: veredas*, relembra um cavalo que teve, nas suas andanças pelo sertão: “Escolhi um, animal [...] meio sendeiro e historiento. Daqui veio que o nome que teve foi de “Padrim Selorico⁴²⁰.” Esse Padrim Selorico que nomeia o cavalo sendeiro, na verdade, pai de Riobaldo, faz com que seja iniciado no uso de armas e depois ocasiona os acontecimentos que o tornam jagunço. Siruiz é o nome do cavalo que Riobaldo monta quando se torna chefe jagunço e se encaminha ao encontro do seu destino. Esse nome homenageia o jagunço que canta a “Canção de Siruiz”, que acompanha Riobaldo por toda sua vida e que, indiretamente, contribuiu para sua adesão à vida jagunça. São, tanto o Padrinho Selorico, quanto o Siruiz, indivíduos associados a momentos inaugurais na vida do chefe jagunço. Como se vê, dois seres responsáveis pela existência do chefe Urutu Branco que já foi Tatarana (cujos apelativos o vinculam a animais), são ligados por ele a animais, não por acaso, cavalos, de tamanha importância para o jagunço.

Assim, constata-se o quanto é comum esse tipo de nomeação e, ao mesmo tempo, o seu amplo caráter, podendo ser tanto disfórica como no caso dos cães da vida de Miguilim, quanto eufórica, como é o caso dos cavalos do jagunço Riobaldo. Ou ainda sutilmente irônica como se dá com Chico-Chato e o burrinho pedrês, ou amorosamente vingativa, no caso do Raymundão e sua Zeferina.

O burrinho, que tem “pezinhos de borralheira⁴²¹”, é reiteradamente descrito de uma forma que parece gente, “com finas falripas na pele barbeada de fresco⁴²²”, ou ainda: “E, como os dois cavos sobre as órbitas eram bem um par de óculos puxados para a testa, Sete-

⁴¹⁹ ROSA, 1976a. p. 10.

⁴²⁰ ROSA, 1976. p. 287.

⁴²¹ ROSA, 1968. p. 5.

⁴²² ROSA, 1968. p. 4.

de-Ouros parecia ainda mais velho. Velho e sábio [...] que ele preferia evitar inúteis riscos⁴²³...” O burrinho tem óculos e a pele recém-barbeada, além da sabedoria, que a sua história vai mostrar que, esta sim, é bem maior que a dos homens.

Diz Roland Barthes: “Quando semas idênticos cruzam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem⁴²⁴.” Atente-se para as inúmeras vezes que semas associados à condição humana cruzam-se sobre o Nome de Sete-de-Ouros e tem-se aí índices que o incluem na categoria das personagens e na categoria ampliada de humanidade. O nome do burrico constitui-se numa espécie de feixe de semantemas associados à sabedoria, à cautela, à lucidez. Todas essas, qualidades distribuídas com certa parcimônia entre os homens, como mostram incontáveis vezes os vaqueiros. É o caso do Tote e seu companheiro Josias, que desafiam gratuitamente um animal agressivo e seu ato redundante na morte do último. Também é o caso do Silvino que quer matar Badu, porque perdeu para esse a namorada. Badu ameaçado de morte não se precata, embriaga-se, entregando-se à cegueira do destino. E é o caso, ainda, daqueles vaqueiros que entram no córrego engrossado pela enchente sem saber como sair do outro lado.

Pata a pata de boi a burro

Diz Wilton Cardoso, que é no "O burrinho pedrês", entre todas as novelas de *Sagarana*, que Guimarães Rosa “terá levado ao máximo o aproveitamento estilístico da gama sonora das palavras⁴²⁵.” O crítico presta especial atenção ao movimento dos bovinos quando saem dos currais, ainda na Fazenda da Tampa, e iniciam sua caminhada rumo à estação da estrada-de-ferro. Um boi agigantado escapa dentre o grupo na saída da porteira do curral, suas patas marcam ritmo, batendo no tambor do chão duro, da área muito pisada e repica na exclamação do vaqueiro:

Estampa de boi brioso⁴²⁶./
Quando corre, bate caixa,/
quando anda, amassa o chão⁴²⁷!

⁴²³ ROSA, 1968. p. 4.

⁴²⁴ BARTHES, 1992. p. 97.

⁴²⁵ CARDOSO, 1966. p. 40.

⁴²⁶ Os versos não estão organizados em estrofe no texto original, são apresentados dessa forma para melhor visualizar-lhes a construção.

⁴²⁷ ROSA, 1968. p. 21.

Os animais, em manada, lançam-se à caminhada, ainda agitados, seu passo marca a narração em versos dissílabos, em que se intercalam rimas toantes e aliterações, em vinte adjetivos descritivos do gado. E, mais uma vez a estória anda no passo do gado, que “na marcha contraída, se desordena em turbulências⁴²⁸.” Marca-se o ritmo – ou a arritmia – pelas pancadas de 1840 patas ainda individuadas, desorganizadas, a se lançarem à busca da saída dos currais, sobre o solo duro dos pátios da fazenda:

Galhudos,/gaiolos,/estrelas,/espácios,/combucos,/cubetos,
Lobunos,/lompardos,/caldeiros,/cambraias,/chamurros,
churriados,/corombos,/cornetos,/bocalvos,/borralhos,
chumbados,/chitados,/vareiros,/silveiros⁴²⁹...

Observe-se que a série – a pedir leitura escandida em cada verso, marcando-se a tônica –, pode, sim, ser lida em versos pentassilábicos – “galhudos, gaiolos,/estrelas, espácios”, com cesura na terceira sílaba – unidos, os versos iniciais, pelo jogo aliteração/assonância da sílaba inicial; e pela rima – chumbados,/chitados, vareiros,/silveiros –, nos últimos versos. Assim, constata-se que a desordem do gado escapando ao curral já traz, interna, – em potência – a ordem da manada em marcha. Ao final da série irrompem integralmente os pentassílabos, introduzindo no que era o caos da inviduação, o início da ordem e mudando ao final a marcação rítmica dos versos, quando um boi irrompe da massa e ameaça investir sobre os vaqueiros:

E os tocos da testa/
do mocho macheado,
e as armas antigas/
do boi cornalão⁴³⁰...

Lentamente a boiada busca o ritmo da marcha estradeira, o passo é o mesmo, mas nova organização vai se estabelecendo, marcada nos versos pela redução das toantes e das aliterações, as rimas internas saltam de verso para verso, quase não ocorrem no mesmo verso:

As ancas balançam,/e as vagas de dorsos,
das vacas e touros,/batendo com as caudas,
mugindo no meio,/na massa embolada,
com atritos de couros,/estralos de guampas,
estrondos e baques,/e o berro queixoso/
do gado junqueira,/de chifres imensos,

⁴²⁸ ROSA, 1968. p. 22.

⁴²⁹ ROSA, 1968. p. 22.

⁴³⁰ ROSA, 1968. p. 22.

com muita tristeza,/saudade dos campos,
querência dos pastos/de lá do sertão⁴³¹...

Segundo Alfredo Bosi, “Imerso na musicalidade da fala sertaneja, ele [Rosa] procurou, em um primeiro tempo (tempo de *Sagarana*), fixá-la na melopéia de um fraseio no qual soam cadências populares e medievais⁴³².” Na verdade, pode-se acrescentar, o escritor capta a música e também o ritmo, não só da fala, mas da vida, como mostram estes trechos. E o espírito, como a novela faz perceber.

Prossegue o movimento da boiada, agora, já quase totalmente organizada: versos trissílabos marcam o monótono ritmo da marcha nas aliterações que se repetem sempre iguais, explodindo nas oclusivas: b/b; d/d e soprando nas fricativas v/v; e toantes, praticamente todas na vogal baixa:

Boi bem bravo,/bate baixo,/bota baba,/boi berrando.../Dansa doido,
dá de duro,/dá de dentro,/dá direito.../Vai, vem, volta,
vem na vara,/vai não volta,/vai varando⁴³³...

Finalmente, a boiada é uma coisa só, um bicho gigantesco – uma centopéia monstruosa, que tudo envolve e engole, dando ao mundo um ritmo bovino – batendo caixa na terra dura do sertão, cavalos, homens, bois, são uma só e mesma coisa movente, deslocando o ar nas sibilantes e nas vibrantes o raspar de tantas patas sobre a poeira. No dizer de Wilton Cardoso, “é preciso ganhar tempo e ensaiar um ritmo de galope, que o caminho é longo⁴³⁴”:

pata a pata,/casco a casco,/soca soca,
fasta vento,/rola e trota,/cabisbaixos,
mexe lama,/pela estrada,/chifres no ar⁴³⁵...

Animais interferem ainda no ritmo da estória, nas interrupções que provocam, seja através das narrativas que protagonizam, quando é retardado o tempo psicológico da narração. Ou, então, nos episódios ocorridos durante a marcha, como a topada do Badu com o zebu atizado pelo Silvino, que afetam a narração do avanço da boiada, retardando o fluir do tempo dado pelo ritmo marcado pela marcha.

⁴³¹ ROSA, 1968. p. 23.

⁴³² BOSI, 1974. P. 473.

⁴³³ ROSA, 1968. p. 23.

⁴³⁴ CARDOSO, 1966. p. 40.

⁴³⁵ ROSA, 1968. p. 24.

Vale lembrar que, acima de tudo, o ritmo da estória é o ritmo calmo e sem pressa do burrico Sete-de-Ouros, “no seu passo curto de introvertido, pondo, com precisão milimétrica, no rasto das patas da frente as mimosas patas de trás⁴³⁶.” Se a boiada modela a marcha, Sete-de-Ouros dá o tom da geral narração e, a partir do momento em que o vaqueiro Badu, bêbado, monta-o, de partida rumo à fazenda, o ritmo duro da sua caminhada “em sorna progressão⁴³⁷” contamina a narrativa, expressando-se em também duros versos de quatro sílabas:

Dansando estão,
dansando vão.
As casas todas,
em procissão⁴³⁸.

E assim, os boiadeiros sem boiada movem-se e o burrico, impõe à marcha seu ritmo “viageiro assendeirado⁴³⁹”, rumo aos grandes acontecimentos que os aguardam, para fechar as vinte quatro horas da epopéia luar.

Pós-escrito “Pata a pata...”

O vasto vocabulário relacionado aos animais, especialmente eqüinos e bovinos, mobilizado pelo escritor em todo o livro e particularmente nesta novela, mostra o amplo conhecimento que tinha das coisas do sertão. Lembra o quanto lhe foram úteis as suas famosas cadernetas em que avidamente anotava as coisas que via e ouvia nas suas andanças sertanejas e já no início dos anos trinta, quando viveu em Itaguara, interior de Minas, no período imediato à conclusão do curso de Medicina, como relembra Mário Palmério⁴⁴⁰. Segundo seu depoimento, enquanto vivia em Itaguara,

Guimarães Rosa anotava tudo [...] nas suas famosas cadernetas. [...] As anotações resultaram em abastado glossário sertanejo, verdadeiro léxico enciclopédico de todo um novo vocabulário e gramática, de uma nova história natural e antropologia, tudo rigorosamente autêntico, fiel ao visto e ouvido⁴⁴¹.

Seria interessante atentar também para a farta pesquisa bibliográfica que certamente subsidia a escrita, buscando localizar suas marcas na obra literária. Um cotejo entre o

⁴³⁶ ROSA, 1968. p. 33.

⁴³⁷ ROSA, 1968. p. 51.

⁴³⁸ ROSA, 1968. p. 50.

⁴³⁹ ROSA, 1968. p. 22.

⁴⁴⁰ PALMÉRIO, 1974.

⁴⁴¹ PALMÉRIO, 1974. p. 150.

vocabulário de "O burrinho pedrês" e o *Vocabulário analógico*, de Firmino Costa, certamente incluirá essa obra entre as fontes de Rosa. Esse é um dado da escrita rosiana ainda pouco estudado, já que os leitores têm atentado mais para aspectos, como o papel do sertanejo como fornecedor de informações ao escritor, ou à sua criatividade intrínseca.

Em um certo momento da estória de Sete-de-Ouros são listados vinte adjetivos descritivos do gado – Galhudos, gaiolos, estrelos, [...] vareiros, silveiros⁴⁴²... – dezoenove dos quais constam de um só dos entretítulos do *Vocabulário analógico*. Só não está na lista de “Cores⁴⁴³ e sinais de bois⁴⁴⁴”, o adjetivo “estrela⁴⁴⁵”, incluído na parte dedicada aos sinônimos do substantivo cavalo, com outra flexão de gênero: “Estrela, cavalo preto com uma mancha branca na testa⁴⁴⁶.”

Algumas vezes os vocábulos aparecem aos pares, na mesma ordem, tanto em um quanto em outro livro: “bocalvos, borralhos, [...] caldeiros, cambraias⁴⁴⁷” – está na estória do burrinho pedrês. Em Firmino Costa lê-se: “Bocalvo, de focinho e cabeça escura. Borralho, cor de cinza.[...] Caldeiro, que apresenta os chifres um tanto baixos e menos unidos que os dos gaiolos. Cambraia (bras.), inteiramente branco⁴⁴⁸.” No caso do par “combuco/cubeto⁴⁴⁹”, o escritor corrige o glossário, já que neste, curiosamente, ocorreu um erro e a ordem alfabética foi desrespeitada, já para o par “chumbado/chitado⁴⁵⁰”, a inversão ocorreu no sentido contrário, desordenando o que estava ordenado. Em ambos os casos a troca de posição atendeu à busca da melhor construção rítmica. Imperativo da poesia.

Percorrendo-se as páginas de "O burrinho pedrês" é possível coletar-se alguns termos, tanto adjetivos quanto substantivos, relacionados a bois e cavalos – alazão, aração, aratanha, azêmola, azulego, baio, barroso, cabano (acabanado), camurça, caracu, caraúno, cardão, castanho, corcel, cornalão, fumaça, fusco, garanhão, garrote, laranja, malhado, marruaz, matungo, mocho, montada, muar, murzelo, novilho, palafrem, pampa, pedrês, pintarroxa, poldro, retinto, soreiro, tordilho, numa coleta não exaustiva – todos presentes também no

⁴⁴² A lista comparece completa à página 95 deste trabalho.

⁴⁴³ A ortografia foi atualizada.

⁴⁴⁴ COSTA, 1933. p. 24-27.

⁴⁴⁵ ROSA, 1968. p. 22.

⁴⁴⁶ COSTA, 1933. p. 19-20.

⁴⁴⁷ ROSA, 1968. p. 22.

⁴⁴⁸ COSTA, 1933. p. 25.

⁴⁴⁹ ROSA, 1968. p. 22.

⁴⁵⁰ ROSA, 1968. p. 22.

vocabulário de Firmino Costa. Muitas delas são palavras circulantes no sertão dos gerais, mas estão aí também termos de diversa origem, ligando o norte ao sul do Brasil. Compõem a lista tanto termos de origem popular, da lide campeira, quanto termos eruditos. Mistura assemelhada ocorre no *Macunaíma* mariodeandradiano, como se pode constatar numa consulta ao estudo de Cavalcanti Proença⁴⁵¹. Assim, parece que não escreveram imotivadamente aqueles que, entre os críticos de primeira hora, uniram o nome dos dois criadores.

Tristão de Athayde percebe esse fenômeno e afirma que a “expressão verbal” – de Rosa – “procura o geral, não particular⁴⁵².” Na opinião do crítico, o estilo rosiano

Não pretende corresponder à fala de um homem ou de um povoado ou de uma zona, mas fixar uma espécie de retrato compósito que não corresponde a uma reprodução fotográfica da expressão real e sim uma representação, uma transposição, uma criação literária – uma estilização⁴⁵³.

Neste ensaio, datado de 1958⁴⁵⁴, em que enfrenta com percuciência, embora com brevidade, a questão da linguagem rosiana, Athayde exclui qualquer possibilidade de comparação entre Rosa e escritores como Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira e outros que considera como escritores regionais. O crítico afirma que

Guimarães Rosa [...] se inclui entre os autores nacionais e não regionais. Está na linha iniciada por um José de Alencar, e que seria seguida por um Afonso Arinos ou por um Mário de Andrade, no plano da criação e por um Euclides da Cunha, no plano da especulação sociológica, e não na linha dos círculos limitados e regionais do nosso arquipélago cultural⁴⁵⁵.

E conclui que a prosa de Guimarães Rosa é “diferente, totalmente diferente da de seus predecessores⁴⁵⁶”. Assim, a literatura rosiana deveria ser aproximada à desses poucos escritores por seu empenho na construção de uma língua literária nacional⁴⁵⁷, de escopo

⁴⁵¹ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

⁴⁵² ATHAYDE, 1969. p. 102.

⁴⁵³ ATHAYDE, 1969. p. 103.

⁴⁵⁴ ATHAYDE, Tristão de. “Satã nas letras”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13/20 de abril de 1958

⁴⁵⁵ ATHAYDE, 1969. p. 102.

⁴⁵⁶ ATHAYDE, 1969. p. 102.

⁴⁵⁷ Diz Henriqueta Lisboa sobre a linguagem de *Grande sertão: veredas*:

Quanto à linguagem, de extraordinário sabor picante, revolucionário seguro com base de conhecimentos lingüísticos, Guimarães Rosa realiza a mais cabal e bem cumprida aventura de que se tem notícia entre nós. Se Alencar foi o precursor, quase em sonhos, dessa aventura, Mário de Andrade abriu clareiras na floresta, Guimarães Rosa plantou uma árvore nova, espécie formada de muitos baobás e aratacas, caraíbas e buritis. Mostram-se as garras de Mário de Andrade em Grande sertão: veredas: na maneira engraçada e terna de certas expressões, no

muito mais amplo que aquele que possa ser atribuído aos autores ditos regionalistas, por mais que se distingam pela qualidade da sua prosa, caso de Simões Lopes Neto. Acrescente-se que para Athayde, “Rosa é muito mais um poeta que um prosador. Já que, para o poeta, a palavra é um fim em si, para o prosador é, antes de tudo, um meio⁴⁵⁸.”

Uma estória de muitas estórias ou a “paixão de contar”

Óscar Lopes observa que, na escrita rosiana, a ação principal “está tão ligada a várias outras, que o leitor se vê compelido a um acto de jerarquização permanente⁴⁵⁹.” Isto é, há uma tal quantidade de estórias e de tal forma dependentes umas das outras, que demandam do leitor um permanente trabalho de releitura, de reorganização da sua leitura porque os novos sentidos aderidos com as narrativas novas à principal, reposicionam-na e requisitam novas leituras. Sobre essa profusão de estórias internas e/ou paralelas, presentes na estória do Sete-de-Ouros, diz ainda o crítico:

Os sertanejos contam-se a todo propósito estórias que são outras tantas variantes possíveis para vários episódios do acontecer real em processo. E tudo isto ajuda a conhecer o burro, porque ele é inseparável do seu mundo, e tudo isto se sente como solidário e essencial⁴⁶⁰.

Pelo menos sete narrativas interrompem a saga do Sete-de-Ouros, contadas pelos seus coadjuvantes humanos. Essas estórias internas serão aqui chamadas de interestórias. São elas, na ordem em que aparecem na narração:

- 1) O vaqueiro Tote conta a história da morte do vaqueiro Josias, ferido pelas guampas da vaca fumaça⁴⁶¹.
- 2) Raymundão narra ao Badu a história do zebu Calundu e da onça cangussu⁴⁶².
- 3) O vaqueiro Raymundão conta ao Major a sua primeira topada com um boi, que significou para ele a conquista do estatuto de homem adulto, reconhecido pelo pai⁴⁶³.

senso do *humour*, no uso da preposição reticente, na frase em suspenso, no adjetivo substantivado. (LISBOA, 1968. p. 41)

⁴⁵⁸ ATHAYDE, 1969. p. 103.

⁴⁵⁹ LOPES, 1970. p. 329.

⁴⁶⁰ LOPES, 1970. p. 330.

⁴⁶¹ ROSA, 1968. p. 19.

⁴⁶² ROSA, 1968. p. 25-29.

⁴⁶³ ROSA, 1968. p. 40.

- 4) Raymundão conta ao Major Saulo como o boi Calundu matou o menino seu Vadico Borges, para depois morrer de tristeza⁴⁶⁴.
- 5) Ainda ao Major, Raymundão conta a medonha história de Leôncio Madurera, que ouvira do pai. Esse Madurera, egoísta e maligno, foi velado pelo garrote que urrava feio: “ – Madurera!... Madurera!...” respondido pelas vacas: “– Foi p’r’os infernos!... Foi p’r’os infernos⁴⁶⁵!...”
- 6) Na volta para casa, depois do embarque da boiada, João Manico conta aos companheiros a história de uma outra boiada, com querência, e do negrinho cantor, passada quando o Major Saulo era ainda jovem⁴⁶⁶.
- 7) João Manico interrompe a história do negrinho cantor para contar a história da “vaca mestiça, meio pintarroxa⁴⁶⁷” que o então jovem, e ainda magro, “seu Saulinho” comprara.

As interestórias “se integram na estrutura global, fazendo-nos compreender o mundo do burrinho, determinando a dimensão do seu ato, criando um clima favorável ao desfecho⁴⁶⁸” Chama atenção a aparência de “causos” que as caracteriza, parece se estar a ouvir um vaqueiro-poeta a narrá-las. Rosa era um escritor vinculado à Terra, empenhado em inscrever na sua literatura essa Terra e sua gente, transpondo e reelaborando sua cultura e costumes – uma intertextualidade de formas simples⁴⁶⁹. “A produção literária de Guimarães Rosa procede da tradição oral e a realimenta⁴⁷⁰.” A partir dessa constatação, fica mais fácil entender o aforismo de Bandeira sobre não ser possível saber “quando a invenção é dele ou é do povinho de seu município mineiro⁴⁷¹.” É bom lembrar das cartas que o escritor enviava aos amigos pedindo informações minuciosas sobre hábitos, costumes e pessoas; o diálogo que entretinha com o pai sobre os mesmos temas; a leitura de livros de viagens pelo Brasil; as viagens que fez ele próprio pelo sertão, e então se terá uma idéia aproximada da apropriação intertextual da cultura desse povo presente na obra rosiana, bem como a sua inseparabilidade dessa obra. “Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava⁴⁷²”, resume o escritor.

⁴⁶⁴ ROSA, 1968. p. 41-44.

⁴⁶⁵ ROSA, 1968. p. 44.

⁴⁶⁶ ROSA, 1968. p. 53-59.

⁴⁶⁷ ROSA, 1968. p. 54.

⁴⁶⁸ LEÃO, 1994. p. 145.

⁴⁶⁹ JOLLES, Andre. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

⁴⁷⁰ FANTINI, 2003. p. 43.

⁴⁷¹ BANDEIRA, 1986a. p. 320.

⁴⁷² ROSA apud LORENZ, 1994. p. 34.

As interestórias, diferentemente das cantigas e provérbios não trazem aspas e, provavelmente, nunca será possível separar o que é criação do Autor do que ele recolheu.

Raymundão é o grande narrador dessas interestórias, mediadoras entre o mundo de Sete-de-Ouros e o leitor, no desenrolar da sua saga. Conta quatro, de um total de sete. O vaqueiro João Manico narra duas e Tote narra a primeira delas, aquela que fala da morte do vaqueiro Josias nas guampas da vaquinha fumaça.

Duas das narrativas do vaqueiro Raymundão, presentificam um touro de nome Calundu, caracterizado como “um zebu daquela idade. O maior que eu já vi. [...] Cor de céu que vem chuva. Berrava rouco, de fazer respeito⁴⁷³...” em uma descrição totalmente invadida pela Poesia, como ocorre em uma outra narrativa rosiana, mais exatamente, no passo em que Riobaldo rememora a morte do chefe Joca Ramiro: “Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido⁴⁷⁴.” A imagem é tão forte para o jagunço, marca-o de tal forma que volta a ser lembrada, num outro ponto da sua narração: “Medeiro Vaz morreu em pedra, como o touro sozinho berra feio; conforme já comparei, uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade⁴⁷⁵.” Em carta a Meyer-Clason, o autor diz que essa é uma frase “puramente poética⁴⁷⁶” A presença do animal no discurso riobaldiano cumpre, portanto, o papel de emissária da Poesia. O touro preto associa-se, assim, poeticamente, à morte de Joca Ramiro, como uma representação da força e do instinto de liberdade e espírito combatente do touro selvagem; lembrando a cor negra o luto pela perda do herói.

Há, na estória do Burrinho pedrês, uma descrição de um boi que é pura cor, fala-se de

um boi esguio, preto-azulado, azulogo; não: azul asa-de-gralha, água longe, lagoa funda, céu destapado – uma tinta compacta, despejada do chanfro à sobre-unhas e escorrendo, de volta, dos garrões ao topete – concolor, azulíssimo⁴⁷⁷.

Mais uma vez a poesia invade a prosa, fazendo com que o leitor se interrogue se “o autor está escrevendo prosa ou poesia⁴⁷⁸”, tal a comunhão entre o narrado, carregado de poesia, e a narração, muitas vezes um poema – épico nos grandes movimentos; lírico no

⁴⁷³ ROSA, 1968. p. 24.

⁴⁷⁴ ROSA, 1976. p. 225.

⁴⁷⁵ ROSA, 1976. p. 235.

⁴⁷⁶ ROSA, 2003. p. 87.

⁴⁷⁷ ROSA, 1968. p. 20.

⁴⁷⁸ CANNABRAVA, 1994. p. 72.

olhar às pequenas coisas e pequenos seres do mundo. Tal qual o Calundu visto pelos olhos do vaqueiro-poeta.

Essas estórias, dispostas internamente à estória do Sete-de-Ouros, já foram chamadas de diversos nomes pela crítica, Franklin de Oliveira⁴⁷⁹, por exemplo, chama-as “sub-histórias”, variação de termo usado pelo Autor – sub-estória⁴⁸⁰ – neste mesmo *Sagarana*. O termo interestórias aqui usado refere-se mais que à sua condição de intertextos, que pediria que as chamasse, talvez, de “intra-estórias”, à sua posição na saga de Sete-de-Ouros como geradoras de uma trama com as diversas estórias ali narradas ou esboçadas. Ajudam na constituição das personagens e da narração, articulam uma trama complexa, superando a condição de simples interpolação. Segundo anota Cavalcanti Proença, funcionam “como processo de reter o desenvolvimento da ação, prolongando o interesse da narrativa⁴⁸¹.” Franklin de Oliveira também compreendeu sua importância na estória de Sete-de-Ouros: “As sub-histórias de *Sagarana* podem ser consideradas como epígrafes interiores: por outro lado representam na economia do livro, hiatos plenos de significado maior – desvios fecundos⁴⁸².” Além dessas, há algumas outras estórias que são apenas esboçadas:

Fora comprado, dado, trocado e vendido, vezes, por bons e maus preços. Em cima dele morrera um tropeiro do Indaiá, baleado pelas costas. Trouxera, um dia, do pasto – coisa muito rara para essa raça de cobras – uma jaracussu, pendurada do focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas, da qual não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto⁴⁸³.

Essas proto-estórias têm a função de apresentar o herói ao leitor. Mostram que além de ter vivido já muitos anos, a decrepitude do burrico sinaliza também uma vivência atribulada, cheia de ocorrências inesperadas e tragédias grandes e pequenas. Também na experiência de vida, tal e qual os homens com os quais convive.

Cada uma das sete interestórias tem como personagem principal sempre algum animal, ou grupo de animais, como é o caso da boiada com querência, contado pelo João Manico. O crítico resume: “*Sagarana* é um lírico tratado de bovinologia⁴⁸⁴.” E cabe ao homem nesse tratado apenas papel coadjuvante ou de mero figurante, como o do vaqueiro

⁴⁷⁹ OLIVEIRA, 1991.

⁴⁸⁰ ROSA, 1968. p. 234.

⁴⁸¹ PROENÇA, 1958. p. 14.

⁴⁸² OLIVEIRA, 1991. p. 57.

⁴⁸³ ROSA, 1968. p. 3.

⁴⁸⁴ OLIVEIRA, 1991. p. 58.

Raymundão na história do zebu e da onça, que ele assiste em parte humilhantemente empoleirado em uma árvore, com medo da caçadora noturna.

Há ainda algumas estórias ocorrendo paralelamente ao itinerário épico do burricote, como a disputa amorosa entre Badu e Silvino; ou ainda, a topada de Badu com o marruaz bravo, provocado pelo mesmo Silvino, que o lança sobre o rival. Derrotado o animal, Raymundão conta ao Major a sua primeira topada, que lhe permitiu, pela primeira vez, fumar frente ao pai, sinal de que já era um homem, reconhecido pela autoridade paterna.

Essa exuberância de narrativas permeando e interpenetrando uma narrativa maior, em certa medida típica da épica – para corroborá-lo basta lembrar os inúmeros episódios da *Odisseia* –, traz à lembrança, no caso do Sete-de-Ouros, uma outra narrativa, aquela que conta das andanças do cavaleiro manchego e seu fiel escudeiro. Assim como a estória do Burrinho pedrês, a épica do *Don Quijote* tem seu fluxo inúmeras vezes interrompido para dar voz a personagens que, às vezes, entram em cena apenas para contar uma estória.

Segundo Antonio Candido, “*Sagarana* se caracteriza pela paixão de contar⁴⁸⁵.” A história do burrinho Sete-de-Ouros é bastante para confirmar isso. São inúmeras narrações que, unidas, formam um grande painel da vida humana e animal no mundo em que vive o animalzinho pedrês. São estórias que, por “desencontradas que pareçam, convergem todas, pois, para um fim único, que é dar relevo ao ato silencioso e lúcido do burrinho⁴⁸⁶.”

Um burrico filosófico

Esse burrico é flagrado quase sempre – como observa Franklin de Oliveira – de olhos fechados ou semicerrados, característica de quem tem densa vida interior e a capacidade de isolar-se do mundo, em estado de autocontemplação e meditação. Diz o crítico: “o Sete-de-Ouros, aparentemente só, porque comunicando-se com poderes cósmicos, fiel a si mesmo, ao seu ser profundo, ao seu *dharma*, à sua natureza essencial, à lei intrínseca do seu ser. Ele repousa na sua essência⁴⁸⁷.”

O velho Céfalo, personagem do trecho inicial do primeiro livro d’*A república*, atribui ao poeta Sófocles, a seguinte resposta quando inquirido se apesar da idade ainda era capaz de se unir a uma mulher: “Sinto-me felicíssimo por lhe ter escapado, como quem fugiu a

⁴⁸⁵ CANDIDO, 1994. p. 66.

⁴⁸⁶ LEÃO, 1994. p. 144.

⁴⁸⁷ OLIVEIRA, 1991. p. 60.

um amo delirante e selvagem.” – prossegue o discurso do velho: – “Quando as paixões cessam de nos repuxar e nos largam, acontece exatamente o que Sófocles disse: somos libertos de uma hoste de déspotas furiosos⁴⁸⁸.” Assim também parece viver o burrico no seu “extreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor⁴⁸⁹”. O sábio velho e o grande tragediógrafo grego partilham com o burrinho Sete-de-Ouros, a ataraxia propiciada pelo fim da pulsão e do desejo. Essa calma face à vida guia os passos do burrinho e suas decisões, norteadas sempre pela busca da paz de ser e estar no mundo: “Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos⁴⁹⁰.” Ou, ainda, “Mas Sete-de-Ouros detesta conflitos⁴⁹¹.”

À sabedoria do filósofo, Sete-de-Ouros soma aquela acumulada nos seus muitos anos de vida e sabe servir-se de bem dosada violência quando essa se faz necessária à manutenção da sua paz: “Não espera que garanhão morzelo volva a garupa para despejar-lhe duplo coice mergulhante, com vigorosa simetria⁴⁹².” Sabe também que na vida existem os momentos de lutar e aqueles em que a luta deve ser adiada: “Sete-de-Ouros se faz pequeno. Escoa-se entre as duas feras⁴⁹³.” Verdadeiro mestre na arte de Maquiavel.

Caminhando pelo pátio, o burro passa por entre as vacas mungidas, evitando apenas aquela que recém deu cria – perigo certo, todos o sabem –, e caminha com segurança em busca do lugar “mais sem tumulto⁴⁹⁴”. Sempre a busca da paz e do sossego a mover esse filosófico muar, até mesmo nessa caminhada que o leva ao pilar da varanda onde se encontra o Major Saulo que, parca bonachona, cose o destino do herói.

Desse filosófico burrinho diz Aglaêda Facó: “...Guimarães Rosa tornou singular e estranho tudo o que descreveu. Presentificou figuras simples e despreziosas, como a de um burrinho idoso, tangedor de gado, universalizado no eterno tema da sabedoria e da paciência⁴⁹⁵.” Sabedoria e paciência que orientam mundivivência desse burricote, permitindo-lhe cumprir o grande destino que lhe está reservado. Mas Sete-de-Ouros também erra: “Mas tinha cometido um erro. O primeiro engano seu nesse dia. O equívoco

⁴⁸⁸ PLATÃO, 1983. p. 5.

⁴⁸⁹ ROSA, 1968. p. 7.

⁴⁹⁰ ROSA, 1968. p. 7.

⁴⁹¹ ROSA, 1968. p. 7.

⁴⁹² ROSA, 1968. p. 7.

⁴⁹³ ROSA, 1968. p. 7.

⁴⁹⁴ ROSA, 1968. p. 8.

⁴⁹⁵ FACÓ, 1982. p. 18-19.

que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros⁴⁹⁶.” E, até ao errar, é sábio.

“No umbigo do mundo...”

Conta Benedito Nunes de uma pergunta à queima-roupa que lhe fez o escritor, dando ele mesmo a resposta: “O sr. sabe quem é "O burrinho pedrês"? E diante do meu estarrecimento, ele mesmo revelou: – É Krishna⁴⁹⁷!”

Krishna, ‘negro’, em sânscrito, é o mais celebrado dos heróis da mitologia indiana e também a mais popular de todas as divindades, segundo informa Dowson⁴⁹⁸. Krishna seria o oitavo avatar ou reencarnação de Vishnu ou, até mesmo, a manifestação direta do próprio Vishnu, que juntamente com Brahma e Shiva constitui a Trimurti, trindade suprema do Hinduísmo. A sua função é a preservação do Universo e, dessa forma, manifesta-se como um avatar a cada vez que essa ordem é ameaçada.

Há uns versos intercalados que, talvez resumam uma estória, ou, talvez, ofereçam uma chave ao leitor:

Era uma vez, era outra vez,
no umbigo do mundo, um burrinho pedrês⁴⁹⁹.

Raul Conrado constrói sua interpretação do dia do burricoque Sete-de-Ouros a partir desses versos. O crítico observa que

A frase rimada é própria para despertar, mais do que a atenção, o inconsciente do leitor. Umbigo do mundo. Monte Gerizin, também chamado umbigo do mundo, Monte Thabor, ou Tabhur, que, traduzido, significa ‘umbigo’, Gólgota, considerado pelos cristãos centro do mundo. Associando idéias, chegamos ao simbolismo do Centro, espaço sagrado, que une as duas regiões cósmicas. Isto é, o Céu e a Terra. Mito de muitas religiões primitivas e até do cristianismo, como já se disse⁵⁰⁰.

Ora, existindo no centro do mundo, o burrinho pedrês comunga com o caráter sagrado desse lugar. O burrinho se agiganta. Atente-se para seu nome: Sete-de-Ouros, nome duplamente sagrado. Primeiro, por trazer em si o setenário⁵⁰¹, de tantos simbolismos

⁴⁹⁶ ROSA, 1968. p. 8.

⁴⁹⁷ NUNES, 1998. p. 257.

⁴⁹⁸ DOWSON, 1968.

⁴⁹⁹ ROSA, 1968. p. 49.

⁵⁰⁰ CONRADO, 21 de fevereiro de 1959. p. 8.

⁵⁰¹ Sete são os dias da semana, sete são os planetas da Antigüidade; sete metais; sete são os orifícios da cabeça humana por onde penetra o mundo. Sete braços tem o candelabro ritual do judaísmo. São sete os graus

carregado, prenhe de significações em praticamente todas as culturas de que herdamos. Observe-se que na listagem dos antigos proprietários do burrinho, apenas “Chico Chato, [...] o sétimo dono⁵⁰²”, é identificado, informando-se ainda o momento e circunstância. À montanha somam-se a árvore e a escada (dita Escada de Jacob) entre os símbolos do centro do mundo. Nos mistérios de Mithra, a escada ritual era dotada de sete degraus, cada um deles de um diferente metal. O sétimo era de ouro. O ouro corresponde ao Sol, centro do Universo, rodeado pelos seis planetas e pelo firmamento, contendo as estrelas. Assim, estabelece-se a identidade do burrinho: Sete-de-Ouros: deus solar: Mithra: “Sol Invictus, deus salvador” – diz Conrado, que prossegue – “Já na primeira página do conto ele [Sete-de-Ouros] é associado à serpente, exprimindo a relação entre o sol e as trevas, segundo consta de alguns hinos do Rig-Veda⁵⁰³.” Segundo sua explicação, essa deidade é antigo deus urânico solarizado, apresenta traços arcaicos que se expressam numa aparente indiferença pelas vicissitudes que são parte da vida humana. À indiferença divina corresponderia, na leitura de Raul Conrado, a introspecção do burrinho, tendente a fechar-se nos seus reservatórios mais profundos.

Assim, Conrado recua à narrativa um sentido apenas literal e requisita especialmente um sentido simbólico, o que permitirá relacionar dois temas que considera de extrema relevância: “o tema da morte, que, para os espíritos profundamente religiosos, é inseparável do tema da salvação⁵⁰⁴.” A morte ronda a Fazenda da Tampa e Conrado vê na narrativa os seus sinais: “Para ser um dia de chuva só falta mesmo que caísse água. Manhã noiteira, sem

da perfeição e sete as esferas celestes. São sete as virtudes e sete também os pecados capitais. No sétimo dia Deus descansou após haver criado o mundo. Sete é também o número chave do Apocalipse: São Sete Igrejas, sete espíritos de Deus; sete castiçais de ouro; sete estrelas, sete cartas, sete lâmpadas de fogo, sete selos, sete pontas, sete olhos. Sete são também os dias da Semana Cósmica em que o sétimo e último é o dia do Juízo Final. Como diz o provérbio: *Numero deus impari gaudet*, isto é, ‘o número ímpar agrada à divindade’. O número ímpar tem significação do ponto de vista iniciático, representando a condição “mutilado” do herói iniciado, pois esse, dada sua condição, não é um ser comum. Ao herói falta e sobra aquilo que é apanágio do homem em sua condição cotidiana. A ordem é par: o homem apóia-se sobre duas pernas, trabalha servindo-se de dois braços, vê o mundo com dois olhos. Esse é o ordenamento civil, o ordenamento da cidade, diurno. Já o herói é um ser disforme, que passou por experiências não acessíveis ao comum dos seres. Isto o tornou um ser especial, mas também um mutilado, um ser noturno, um ímpar – um, único. (Sobre o setenário ver CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001; sobre o ímpar e o herói, ver BRANDÃO, 1991/2)

⁵⁰² ROSA, 1968. p. 3.

⁵⁰³ CONRADO, 1959. p. 8.

⁵⁰⁴ CONRADO, 1959. p. 8.

sol⁵⁰⁵.” Outro sinal da terrível presença estaria ainda na inquietação dos bois, que se movimentam ao pressentir

O corisco ou o mandado de Deus? Uma expectativa de morte está iminente. O vaqueiro Silvino vai matar o irreflexivo, amoroso e confiado Badu. A imagem da morte adensa-se e o drama irrompe fatal, quando os oito vaqueiros entram no Rio da Fome e nele acabam perecendo⁵⁰⁶.

É ainda o mesmo leitor que atenta para o simbolismo do número 8, que para os pitagóricos era o limiar de algo, da passagem de um a outro estado, assim como simboliza a libertação do carma. Badu, predestinado à morte é aquele que legitimamente se salva. No “umbigo do mundo” o cavaleiro mui ébrio monta o burrico muito lúcido. Depois, envolvido pelas águas, esse ébrio, inconsciente, agarra-se com firmeza ao burrico. O animalejo faz as escolhas, toma as decisões e conduz. E assim, agarrado a Sete-de-Ouros, safam-se ambos. Tem a própria vida salva, levando ainda, de carona, a um certo Francolim Ferreira, que bebera muita água, mas cuja hora não era ainda chegada. “A conclusão que se tira é a de que [a salvação] está em unirmo-nos fortemente a Deus, renunciando à própria personalidade, turbulenta e vã⁵⁰⁷.” – conclui Conrado.

“Trouxera, um dia, do pasto – coisa muito rara para essa raça de cobras – uma jaracussú, pendurada no focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas, da qual não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto⁵⁰⁸.” Esse trecho da estória do Sete-de-Ouros, extraído da primeira página, apresenta-o derrotando a Serpente, com a ajuda da Lua e do benzedor. A presença desses dois elementos acrescenta ao simbolismo da vitória sobre a Serpente, no caso representante da Morte e da Perdição, o elemento noturno, presentificado pela lua e o elemento religioso, reforçador da idéia do burrinho como representante da Divindade. No episódio, pode-se atribuir a Sete-de-Ouros a condição de uma espécie de figuração do anjo Miguel – ‘Quem é como Deus?’ –, protetor dos escolhidos de Deus e aquele que, na condição de Seu representante, derrota a encarnação do Mal, que é a Serpente, engendradora do Pecado e da Perdição. O fato de ser narrado no princípio da estória do Sete-de-Ouros associa esse episódio à sua infância, ao início da vida. Essa dupla condição de protegido da Lua e representante divino, volta a manifestar-se

⁵⁰⁵ ROSA, 1968. p. 5.

⁵⁰⁶ CONRADO, 1959. p. 8.

⁵⁰⁷ CONRADO, 1959. p. 8.

⁵⁰⁸ ROSA, 1968. p. 3.

na velhice do burrinho – no final da vida, portanto – no episódio do Córrego da Fome, que se passa à noite – em presença da Lua –, quando o burrinho emissário subtrai à Morte dois que não lhe estavam destinados. Voltar-se-á a esse episódio mais à frente.

Esse aspecto do simbolismo associado à Serpente, cristão, contraditório àquele referido na leitura de Raul Conrado é apenas mais uma das múltiplas referências simbólicas que envolvem esse ser. Como diz um estudioso, “a serpente conserva pelo mundo valores simbólicos variados e contraditórios. Benéfica para uns, maléfica para outros, não cessou de fascinar os homens⁵⁰⁹.” Esse estranho ser desprovido de patas, penas ou pelos, primordial e sombrio, vincula-se também à fertilidade; espécie de fantasmagoria a jungir vida e morte – estranho, assustador. Terrível.

Nota parentética sobre simbolismos

Guimarães Rosa foi, na expressão de Valquiria Wey, “um cuidadoso criador de signos e símbolos⁵¹⁰”. Foi cuidadoso também no empenho em atrair os leitores para esse aspecto da sua obra. E ainda cuidadoso quanto ao tratamento gráfico de símbolos e signos⁵¹¹, de que nunca se desvinculou. Lenira Covizzi chama a atenção “à preocupação que GR tinha com a preparação gráfica de seus livros, trabalhando junto aos ilustradores e fazendo-lhes sugestões⁵¹².” Os ilustradores das obras de Guimarães Rosa – Poty Lazzarotto e Luís Jardim – costumavam produzir dois tipos de ilustrações para suas obras. Um, eram as estampas de página inteira, até mesmo de duas páginas, ou de fração de página, em que o escritor não intervinha⁵¹³. Ao lado dessas existiam as vinhetas, como os dois desenhos confeccionados por Luís Jardim – o caranguejo e do mocho de Minerva –, que aparecem em *Tutaméia*, ao final de algumas histórias. É desse tipo ainda o famoso mapa que orna as orelhas de *Grande sertão: veredas*; ou o índice de *Primeiras histórias*. São trabalhos em que o artista gráfico e o escritor operaram em conjunto e Rosa dirigiu a criação, determinando o que figurar e como figurar.

Edições de *Sagarana*, lançadas pela Casa de José Olympio, trazem dos dois tipos de trabalho. À história do Sete-de-Ouros, especificamente vinculam-se quatro vinhetas, três

⁵⁰⁹ RONECKER, 1997. p. 330.

⁵¹⁰ “un cuidadoso creador de signos e símbolos”. (WEY, 2001. p. 14)

⁵¹¹ COVIZZI, 1978. p. 65.

⁵¹² WEY, 2001.

⁵¹³ WEY, 2001.

delas muito especiais. Uma reproduz o burrinho triunfante: este aparece figurado numa peça de xadrez, ladeado pelas peças dos dois cavalos abatidos, envolvido todo o conjunto por um círculo. Uma outra reproduz a cabeça do burro projetando-se de uma esfera armilar. Ainda uma terceira representa o burrinho em marcha, transportando carga de grande volume, sublinhando a imagem do burrico aparece um lemniscato, o conjunto está envolvido por um círculo, nítido, em traço grosso.

Essa última imagem aparece sistematicamente na abertura da estória, abaixo do título, junto à epígrafe que reproduz uma “velha cantiga, solene, da roça⁵¹⁴”, que diz:

“E, ao meu macho rosado,
carregado de algodão,
perguntei: p’ra onde ia?
P’ra rodar no mutirão⁵¹⁵.”

Dessa forma, não parece excessivo ligar a epígrafe ao desenho e imaginar que esse retrata o “macho rosado” a transportar sua carga de algodão. A presença do lemniscato na abertura da estória do burrinho pedrês liga-o ao cangaceiro Riobaldo, cuja narrativa se encerra com o mesmo símbolo. Esse, por sua vez, conecta ambos, burro e homem, ao infinito, de que esse grafismo é das mais fortes representações. Infinito representado ainda pelo círculo que envolve o conjunto, cumprindo uma dupla função: une irrecorriavelmente a alimária ao símbolo, situando-os num mesmo campo e, por sua vez, integra ao conjunto a Serpente também em uma das suas mais fortes representações, o Uróboro.

A outra imagem une o burrinho à esfera, também simbolizadora do infinito. São corriqueiras as cosmogonias que tomam-na como símbolo do Universo e da Perfeição. Por exemplo, n’O *banquete*, de Platão, os andróginos são descritos como seres esféricos, a tal modo completos, que foram capazes de escalar os céus e desafiar o Pai de todos os deuses. Convém lembrar ainda que o *Timeu* platoniano descreve um universo esférico, ao passo que os pitagóricos tinham a esfera como representação da perfeição.

Sistematicamente, enquanto editada por José Olympio, *Sagarana* trazia na portada uma dessas imagens, colocando todo o livro sob o signo do burrinho e seu simbolismo. Certamente essas imagens funcionam ali como agenciadoras de sentido, como “hipertextos,

⁵¹⁴ ROSA, 1968. p. 3.

⁵¹⁵ ROSA, 1968. p. 3.

ampliações ou derivações encapsuladas dentro do texto geral⁵¹⁶, ressemantizando tanto a estória do burrinho quanto as demais estórias do livro que envolvem.

Assim, registra-se que a opção por uma leitura que não privilegia esse aspecto da obra do escritor, parte, não do desconhecimento da sua importância, mas, da clara consciência de que, como já dito, privilegiar alguns dos significados ali presentes significa obscurecer outros, tão rica e intensa em significações esta é.

Ainda no “umbigo do mundo”

A aproximação entre o asno e o Nume não é, claro, uma invenção rosiana. Na verdade, antecede à história escrita, remontando ao Egito pré-faraônico, terra do deus Set, segundo Penna⁵¹⁷, um asnocéfalo, irmão de Ísis e de Osíris.

Posteriormente, já à época faraônica, Set foi satanizado e acusado pela morte do irmão, cujo corpo teria esquartejado, espalhando os pedaços pelo Egito. Esse crime contra o deus pai, na verdade, coloca Set na posição de representante das forças mais primitivas da natureza, deus associado ao caos inicial e à criação. Tanto assim, que após a ocupação do Egito pelas tropas de Alexandre, já no período helenístico, será ligado pelo sincretismo religioso greco-egípcio à figura de Tifão (ou Tifeu), que segundo Hesíodo, nasceu de Géia e Tártaro⁵¹⁸ – sendo assim, um pré-olímpico, uma espécie de síntese da violência, cegueira e descontrole das forças primordiais, anterior à civilização e à ordenação do mundo que se encarnam em Zeus – e atacou o Olimpo, provocando a fuga de todos os deuses que, não casualmente, para escapar-lhe tornam-se em animais. A associação entre Set e o burro relaciona-se ao aspecto telúrico desse animal, agarrado à terra e resistente à mudança, disponível à infundável repetição.

O asno tem importante participação nos livros bíblicos, nos quais aparece citado mais de centena de vezes. Está presente em pelo menos três momentos específicos, de grande significação na vida de Jesus de Nazaré. O primeiro deles, a Natividade; o segundo, a fuga para o Egito; o terceiro é a entrada triunfal do filho do carpinteiro em Jerusalém. Está, dessa forma, presente no nascimento do filho de Deus; na fuga que propiciará a sobrevivência

⁵¹⁶ “hipertextos, ampliaciones o derivaciones encapsuladas dentro del texto general”. (WEY, 2001. p. 14)

⁵¹⁷ PENNA, 1980.

⁵¹⁸ “Terra prodigiosa pariu com ótimas armas Tifeu/amada por Tártaro graças a áurea Afrodite./Ele tem braços dispostos e ações violentas”. (HESÍODO. 1995. p. 151)

para o cumprimento da missão e no encaminhamento ao sacrifício final, que coroa a divina estadia na condição de mortal.

Há na *Bíblia*, desde o “Gênesis” até o “Apocalipse”, toda uma simbolística associada à figura do jumento. São, normalmente, discursos de sentido positivo em metáforas eufóricas ou em textos que pedem para ser lidos alegoricamente. O livro sagrado apresenta restrições ao onagro, tipo de jumento selvagem, por sua resistência à domesticação, entendida como uma alegoria da alma que resiste à salvação oferecida por Deus. A patrística é quase unânime nessa leitura que inclui, entre outros, Santo Agostinho, São Jerônimo e Santo Tomás de Aquino.

Ide à aldeia que está diante de vós, e logo encontrareis uma jumenta presa, e um jumentinho com ela; desprendeí-a e trazei-mos⁵¹⁹.

Dizei à filha de Sião: Eis que o teu Rei aí te vem, manso e assentado sobre uma jumenta, e sobre um jumentinho, filho de animal de carga⁵²⁰.

Conta-se que Santo Antônio pregou a um burro e converteu-o ao Cristianismo, convencendo-o a ajoelhar-se em adoração à Eucaristia. Já, São Francisco, outro santo dado a falar aos animais, chamava irmão ao animal. Certa vez, indignado face à crueldade de alguém que abatera um animal para com sua pele encourar um tambor, ordenou ao “Fratello Asino” que ressuscitasse e foi obedecido⁵²¹. Aliás, “fratello asino” era a fórmula de que se servia o *poverino* de Assis para nomear o próprio corpo, apegado à terra e às coisas terrenas, em contraposição à alma, voltada para os céus e buscando o Sobre-humano.

Meira Penna apresenta reprodução fotográfica de um grafito encontrado nas paredes do *Paedagogium*, antiga escola de cadetes do Exército Imperial, situada nas encostas do Monte Palatino, em Roma. Trata-se da imagem de um burro crucificado, trazendo embaixo a inscrição “*Alexamenos sebetai Theón*⁵²²” – ‘Alexamenos adora seu Deus’. Não é possível saber se tal grafito tem caráter pio ou sacrílego; se o conjunto homenageia ou ironiza a crença de Alexamenos, comparando seu deus a um animal. De toda forma, a associação está estabelecida pela união imagem-texto. O burro crucificado será, possivelmente, Cristo. A união das duas imagens não é, como se viu aqui, nada de espantoso, tão antiga e estreita é a coabitação entre o burrinho e os seres celestes.

⁵¹⁹ BÍBLIA. “Mateus”, 21, 2.

⁵²⁰ BÍBLIA. “Mateus”, 21, 5.

⁵²¹ PENNA, 1980.

⁵²² PENNA, 1980. p. 8.

Junto à terra, perto de Deus

Há na obra de Guimarães Rosa seres próximos à terra, telúricos, que ligam a humanidade às suas origens. São, muitas vezes, homens ou mulheres que vivem afastados dos outros homens (são seres insociáveis, aparentemente). Apenas alguns poucos outros homens, também especiais, com eles se comunicam plenamente. Pedro Orósio, de “O recado do morro”, é um desses eleitos que conseguem falar com esses seres, tal o Gorgulho: “Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome⁵²³ dele de verdade, era Malaquias⁵²⁴.” Esses são daqueles “que Deus assinala⁵²⁵”, preenchem um intervalo de humanidade recôndito, apartado, de que o Humano necessita para sua completude, têm acesso a instâncias inalcançadas pelo comum do Ser.

Criador de mundos mágicos, de universos em que se travam lutas épicas, de demônios, de santos, de loucos, de titãs, de fadas, onde foi buscar seus grandes personagens? Entre as crianças açoitadas pelo sofrimento – Miguilim, Dito – os pré-seres, os seres de consciência ainda incriada – Urugem, Joana Xaviel, Gorgulho, Qustraz⁵²⁶ [sic] ou Qualhacoco, Chefe Zequiel, Nomidômine, Jubileu, Santos Ôleos, Nhorinhá, a estupenda Doralda, os seres empurrados para as grotas do mundo, os humilhados à espera de redenção⁵²⁷.

Seres que, por estarem próximos à terra, estão também próximos aos animais, o que lhes abre o portal do inefável. Isso ocorre no já citado “O recado...”. Há desses personagens em “Campo geral” – “infantes de extrema perspicácia e aguda sensibilidade, muitas vezes dotados de poderes extraordinários, quando não possuem origem oculta ou vaga identidade⁵²⁸.” – na estória de Manuelzão, *Grande sertão: veredas* e por toda obra de João Guimarães Rosa. O Hermógenes, personagem desta última, seria talvez o lado noturno e infernal dessa parcela da humanidade.

Estes seres guardam memórias de um tempo em que o humano se igualava ao animal. São as pessoas especiais, como a Joana Xaviel e o Velho Camilo, de “Uma estória de

⁵²³ Esse nome, Malaquias – ‘Meu Mensageiro’ –, isto é, mensageiro de Deus, aponta bem diretamente à vinculação que se faz aqui entre essas criaturas e a Divindade. O Malaquias que brada o recado do Morro da Garça, brada também um recado de Deus, que, dessa forma, torna-os a ambos seus intermediários.

⁵²⁴ ROSA, 1976. p. 13.

⁵²⁵ DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1979. p. 80.

⁵²⁶ Catraz, como se registra em ROSA, 1976b. p. 29.

⁵²⁷ OLIVEIRA, 1970. p. 407-8.

⁵²⁸ NUNES, 1994. p. 123.

amor”, e outros a eles assemelhados, que trazem em si, permanentemente, a lembrança dessa era de indistinção.

Do lado animal da equação, estão seres como Sete-de-Ouros; o burrinho que Rodolpho Merêncio empresta a Nhô Augusto Matraga; o burrinho da estória “O burrinho do comandante” ou, ainda, os bois, como aqueles presentes em “Conversa de bois”, e inumeráveis outros.

Segundo Santo Agostinho, a voz de Deus ressoa na Eternidade. Diz ainda o Padre: “Na eternidade [...], nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal, verá que o passado é impelido pelo futuro e que todo futuro está precedido pelo passado⁵²⁹”. E ainda:

Mas como é que falastes? Porventura do mesmo modo como quando se ouviu de entre a nuvem a voz que dizia: “Este é o meu Filho predilecto?” Com efeito aquela voz ecoou e sumiu-se. Começou e findou. Ressoaram as sílabas e passaram, a segunda após a primeira, a terceira após a segunda, e todas pela mesma ordem até à última e, depois da última: o silêncio... Donde claramente ressalta que uma criatura as pronunciou, mediante uma vibração temporal, ao serviço da Vossa eterna vontade⁵³⁰.

Inamovível na Eternidade, quando quer falar aos homens, Deus serve-se de um meio mortal. Só assim Ele pode ser ouvido pelo Humano, já que Sua voz que lá existe, sempre e para sempre, é inalcançável aos ouvidos humanos:

Na literatura de Guimarães Rosa, três principais diferentes categorias de viventes preenchem esse intervalo entre Deus e os homens, realizando seus desígnios através da palavra ou da ação: a criança, “seres de consciência ainda incriada”, de que fala Franklin de Oliveira; os seres telúricos acima lembrados; e os animais, como os bois e burricos.

O animal medeia a relação do homem com Deus; do homem com a natureza; do homem com o Outro e, até do homem consigo mesmo. Diz o escritor em carta de 12 de junho de 1963 a Mário Calábria: “É perto dos bichos que os homens se amam mais⁵³¹.” Escreveu ele no epitáfio composto para seu cãozinho Sung:

Sung,
Sunguinho de Deus⁵³².

⁵²⁹ AGOSTINHO, XI, 11.

⁵³⁰ AGOSTINHO, XI, 6.

⁵³¹ ROSA apud NASCIMENTO, 1988. p. 9.

⁵³² ROSA apud PEREIRA, julho de 1967. p. 70.

De Deus são, na literatura rosiana, não só o pequeno Sung. São também todos os outros animais, produtos de um ato de sua vontade, bem como o é também o homem. Ao homem está reservado um itinerário de constante busca, rota de inquietação e angústia. Ao animal e a todos aqueles outros também tocados pela graça, resta a tarefa de apoiar o homem nesse percurso, bem como aproximá-lo ao celestial, de que se afasta por sua condição mesma de humano. E também a tarefa de, quando necessário, agirem como a mão divina, premiando ou punindo seus desorientados filhos.

A luta de Sete-de-Ouros contra a enchente, no Córrego da Fome, é a luta da sabedoria advinda da experiência – “Burro não se mete em lugar de onde ele não sabe sair⁵³³!” – contra a violência incontrolável da natureza. É guiado por essa experiência e pela “sua fina intuição, que quase lhe confere capacidade divinatória⁵³⁴”, que o burrinho atua. Como ocorrido no episódio do garanhão morzelo, Sete-de-Ouros tem de decidir quando lutar contra as águas e quando recusar a luta. Por saber fazê-lo, por ser capaz de deixar-se levar pelas águas, usando a seu favor as forças do rio oponente, o burrico consegue vencer a travessia, salvar-se e salvar mais duas vidas. Certamente o garanhão brioso, bem como as demais alimárias, não estavam dotados da sabedoria para tal escolha, o que decidiu seus destinos e de seus cavaleiros.

À beira do ribeirão engrossado pelas chuvas, os vaqueiros em demanda de casa, resolvem esperar pelo burrico que decidirá se atravessam ou não as águas. Um deles comenta que o burrinho não entra em um lugar do qual não seja capaz de sair. O descuido esconde-se atrás de uma asserção que (apenas) aparentemente expressa sabedoria. Realmente, quem conhece a estória sabe que ele tinha razão: Sete-de-Ouros entra; Sete-de-Ouros sai. A dificuldade está em que eles, os vaqueiros, não são burros nem montam um.

É importante atentar ao fato de que o único papel do burrinho nesse episódio é o de salvador de duas vidas, não lhe cabendo responsabilidade no destino daqueles que decidem acompanhá-lo – cavalos ou cavaleiros – desprezando a própria experiência e instinto que lhes diz para não seguir. As únicas duas pessoas cujo destino não estava traçado param juntamente com suas montadas à borda do da Fome e retornam, avisados pelo pássaro que, postado junto à água, clama um deles pelo nome e este imediatamente ouve, entende, e atende à mensagem.

⁵³³ ROSA, 1968. p. 61.

⁵³⁴ LEÃO, 1994. p. 142.

Dois cuja hora ainda não era chegada, inadvertidamente, penetram as águas do rio. Um – Badu – não é senhor de si, temeroso da morte que o ronda, embriagara-se e está incapacitado para decidir. Distante da razão. O outro – Francolim Ferreira – também não é capaz de decidir: o senso do dever obriga-o a penetrar as águas para pôr-se entre Silvino, agente da Moira, e Badu, cuja hora ainda não chegara, cujo fio não devia ainda ser cortado.

(Neste ponto, talvez seja interessante um parêntese para retornar à palavra do Autor, que liga o burrinho a Krishna. Seria, talvez, uma ruptura da ordem do Universo, a tomada da vida daqueles que deveriam permanecer, demandando, portanto, a ação do avatar em favor do restabelecimento da ordem ameaçada.)

A esses dois assinalados salvará a providencial sabedoria do Sete-de-Ouros – “Um mensageiro, personificação do deus do minuto oportuno, que os gregos prezavam⁵³⁵”, como se diz alhures. Dois, separados dos fadados pela mão divina, entram e saem da água pela ação do burrico que carrega um inconsciente de si e do mundo e o outro, consciente demais do dever. Dois outros, bloqueados pela voz que chama pelo nome àquele que deve deter-se e voltar, aguardam seu destino com os pés secos.

“Little men disguised”

Assim, Foster inicia o capítulo de seu livro que trata da personagem: “Já que os atores em uma estória são usualmente humanos⁵³⁶, parece conveniente intitular este capítulo Pessoas⁵³⁷”. Admite que já houve tentativas de se conduzir animais à condição de personagens, mas com sucesso limitado. Concorda ainda em que é possível que no futuro isso mude, afinal, o progresso do conhecimento vai permitir que se compreenda a psicologia animal. Na opinião do romancista,

O golfo que separa Sexta-feira [de Robinson Crusoe] de Batouala⁵³⁸ pode ser comparado àquele que separará os lobos de Kipling dos seus descendentes literários daqui a duzentos anos, e nós teremos, então, animais que serão nem simbólicos, nem homenzinhos disfarçados, nem mesas que se movem, nem tampouco retalhos de papel voadores. Essa é uma das formas de a ciência ampliar a literatura, dando-lhe novos assuntos. Mas a ajuda ainda não chegou e,

⁵³⁵ ROSA, 2001. p. 27.

⁵³⁶ “A própria etimologia do vocábulo assinala uma restrição semântica que merece registro: animais não podem ser personagens, menos ainda os seres inanimados de qualquer espécie.” (MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 396).

⁵³⁷ “Since the actors in a story are usually human, it seemed convenient to entitle this aspect People”. (FOSTER, 1976. p. 54)

⁵³⁸ MARAN, René. *Batouala*. Paris: Albin Michel, 1921.

portanto, devemos dizer que os atores numa estória são, ou fingem ser, humanos⁵³⁹.

Aparentemente, Rosa não se dispôs a esperar os duzentos anos propostos pelo autor de *A passage to India*, tampouco aguardou a contribuição da ciência à ampliação da literatura. Interessante que o discurso de Foster tome como exemplo exatamente os lobos de Kipling para falar da impossibilidade de os animais se constituírem em personagens. Exatamente esse Kipling que contribuiu com pelo menos 11 livros para a biblioteca pessoal de Rosa⁵⁴⁰. Número extremamente elevado, levando-se em conta o fato de que essa biblioteca era constituída de 2477 volumes, segundo informa Suzi Sperber⁵⁴¹. Desses é ainda ela que subtrai 500, que considera “obras de reduzido interesse: enciclopédias e livros que recebeu de presente dos seus autores, para serem comentados ou como lembrança, e livros de viagens (guias turísticos)⁵⁴².” Tem-se, em consequência, uma proporção de aproximadamente 11/2000. Presença mais que significativa.

Agnes Guimarães Rosa, em depoimento a Benício Medeiros e Miriam Leme, lembra o gosto literário do pai: “Dois autores ele achava fundamentais: Rudyard Kipling e Joseph Conrad. Eu perguntava: “E os outros?” “Os outros tem que ler também. Mas esses dois você tem que ler, ler e reler⁵⁴³.” Dessa admiração há outros testemunhos:

Muitos bichos reunidos?: um jardim Hagembeck.
Ou, quem sabe, talvez, a Arca de Noé...
Mas um gênio os dirige?: um livro de Kipling⁵⁴⁴...

Certamente, não é casual que esses versos venham encimados pelo título “Taumaturgo” – ‘aquele que faz milagres’. Mais uma forte confirmação das palavras de

⁵³⁹ “The gulf that separates Man Friday from Batouala may be paralleled by the gulf that will separate Kipling’s wolves from their literary descendants two hundred years hence, and we shall have animals who are neither symbolic, nor little men disguised, nor as four-legged tables moving, nor as painted scraps of paper that fly. It is one of the ways where science may enlarge the novel, by giving it fresh subject-matter. But the help has not been given yet, and until it comes we may say that the actors in a story are, or pretend to be, human beings.” (FOSTER, 1976. p. 54)

⁵⁴⁰ Os livros de Rudyard Kipling listados por Sperber (1982. p. 181) nas estantes de Rosa são: KIPLING, Rudyard. *Le livre de la jungle*. Paris: Mercure de France, 1948; *Le second livre de la jungle*. Paris, Mercure de France, 1947; *L’homme qui voulut être roi*. Paris: Mercure de France, 1947; *La plus belle histoire du monde*. Paris: Mercure de France, 1946; *Les bâtisseurs de ponts*. Paris: Mercure de France, 1946; *Something of myself, for my friends, now and unknown*. Leipzig: Tauchnitz, 1938; *Mais ceci est une autre histoire*. Paris: Mercure de France, 1930; *Le retour d’Imray*. Paris: Mercure de France, 1926; *The seven seas*. Leipzig: Tauchnitz, 1897; *Die Dschungelbücher*. Berlin: Knauer, s.d.; *Indian tales*. New York: Rob. M. McBride, s.d.

⁵⁴¹ SPERBER, 1976.

⁵⁴² SPERBER, 1976. p. 17.

⁵⁴³ ROSA apud MEDEIROS, 2002. p. 14.

⁵⁴⁴ ROSA, 1997. p. 76.

Agnes Guimarães Rosa. Assim, não parece despropositado imaginar o escritor britânico como um dos inspiradores do projeto rosiano de tornar personagens animais com os quais teve contato durante sua vida. A obra do criador de Mowgli, inspirador, poderia ter constituído, assim, uma espécie de plataforma de que partiu a literatura de Guimarães Rosa, para a constituição do seu Bestiário.

O depoimento confirma o espólio.

“Parece Kipling⁵⁴⁵.” – registra a resenha de Marques Rebelo, ecoando um coro bastante amplo entre a crítica à época do lançamento de *Sagarana*. Não foram raras as aproximações entre a obra recém-lançada e os livros desse escritor.

Seria, agora, interessante observar, ainda que muito rapidamente, aqueles “homenzinhos disfarçados” e as tais “mesas que se movem” em ação na obra de Rudyard Kipling. Tome-se o mais famoso de seus livros, *The jungle book*, presente nas estantes rosianas em duas versões – uma francesa e outra alemã.

Sem a pretensão de tornar este um estudo de literatura comparada, “It was seven o’clock⁵⁴⁶” (ou “Il était sept heures⁵⁴⁷” – como está na versão francesa da obra), não parece o início de uma estória de lobos, leopardos e serpentes. Parece muito mais expressar o começo do dia de um trabalhador da Inglaterra vitoriana, preocupado com o horário do trem que o levará do subúrbio onde mora até a fábrica onde ajuda a construir a pujança industrial do Império Britânico.

Na obra de Kipling os bichos falam. Fazem-no literalmente – “Shall I tell him of your gratitude⁵⁴⁸?” – servindo-se de um inglês que deve ser alguma forma de volapuque entre os animais das selvas indianas. Na fala citada, um chacal dirige-se ironicamente a um lobo, numa atividade discursiva que, ao longo da história, envolve ainda leopardos, tigres, serpentes, ursos, macacos etc. etc. e até humanos. Coisas do Império.

Lobato, tradutor de Kipling, teve de se haver com esses bichos falantes, e parece que neste passo, o fundador de editoras melhorou o *empire builder*: “It was seven o’clock of a very warm evening in the Seonee hills when Father Wolf woke up from his day’s rest⁵⁴⁹”, assim traduzido por Lobato: “Nos montes de Seonee, ali pelas sete horas daquele dia tão

⁵⁴⁵ REBELO, 28 de abril de 1946. p. 2.

⁵⁴⁶ KIPLING, 1924. p. 3.

⁵⁴⁷ KIPLING, 1930. p. 9.

⁵⁴⁸ “Posso contar a ele da sua gratidão?” (KIPLING, 1924. p. 7)

⁵⁴⁹ KIPLING, 1924. p. 3.

quente, Pai Lobo despertava do seu longo sono⁵⁵⁰” Parece que a inversão do registro, situando geograficamente o narrado, e, depois, o matizamento da marcação do tempo com a introdução do “ali pelas” em função adverbial, introduz a subjetividade do leitor na narração, referindo a ele o horário, afastando-o do Pai Lobo que, certamente, não deve se preocupar muito com o relógio. Já nesse outro, não houve jeito: “O bush-tailed thieves⁵⁵¹!” resultou em: “ó cambada de ladrões de rabo de espanador⁵⁵²”. De onde terá o tigre Shere Khan, que profere o epíteto ofensivo, conhecido o instrumento de limpeza também não se esclarece.

Jack London também teve de se haver com a subjetividade animal em mais de uma de suas narrativas. Duas delas, publicadas num mesmo livro, constroem-se sobre a vida interior desses seres: *The call of the wild* e *White fang*⁵⁵³. O narrador de London, diferentemente dos narradores de Rosa e de Kipling, mantém-se afastado de sua personagem, vendo-o de fora.

Na novela *White fang*, London narra as aventuras de um cão selvagem do Alaska em sua jornada rumo à civilização e à domesticidade. Essa jornada terminará em uma humilhante noite dentro de um galinheiro, prova definitiva de seu apaziguamento e doma. Não há solidariedade entre o narrador racional e a criatura de que fala: há apenas uma razão operativa que explica. O narrador se apóia no conhecimento exterior que tem do narrado e isso o autoriza a imaginar o interior do ser de que fala: “would have been his thought had he thought about it; as it was, he merely missed the snow in a vague, subconscious way⁵⁵⁴.” A sua narração dá-se sempre dessa forma, com a aparente interferência de uma segunda voz narrativa, disponível para matizar o que o narrador diz. Parece a consciência dos limites da capacidade de conhecer o Outro animal a dirigir a narrativa, reorganizando-a – renarrando:

As the days went by, the evolution of like into love was accelerated. White Fang himself began to grow aware of it, though in his consciousness he knew not what love was. It manifested itself to him as a void in his being – a hungry, aching, yearning void that clamored to be filled⁵⁵⁵.

⁵⁵⁰ KIPLING, 1996. p. 6.

⁵⁵¹ KIPLING, 1924. p. 12.

⁵⁵² KIPLING, 1996. p. 11.

⁵⁵³ LONDON, 1962.

⁵⁵⁴ ‘poderia ter sido seu pensamento se ele pensasse sobre isso, mas como era, ele apenas sentiu falta da neve de um modo vago e subconsciente.’ (LONDON, 1962. p. 322)

⁵⁵⁵ ‘À medida que os dias se passavam, a evolução do gostar para amar se acelerava. O próprio White Fang começou a se tornar consciente disso, embora em sua consciência ele não soubesse o que era o amor. Esse se

Mais um exemplo, a encerrar a série: “To be sure, White Fang only felt this things. He was not conscious of them. Yet is upon feeling, more often than thinking, that animals act ⁵⁵⁶.” Essa segunda voz narrativa interfere no fluxo da narração, tornando-a metalingüística, provocando um afastamento do leitor e concitando-o à reflexão. O escritor norte-americano parece escrever sob um olho fiscalizador, um olho impregnado da consciência do estranhamento frente ao animal. Há simpatia, há uma permanente acolhida ao animal, originada numa visada profundamente ética; mas não há empatia, comunhão.

Na estória do burrico, pode-se dizer que o *modus operandi* seja mais sutil que em Kipling e muito diferente de London, talvez o oposto, já que onde o escritor norte-americano se afasta, o mineiro se aproxima, onde aquele olha de fora, este olha de dentro.

À medida que o muar é aproximado à condição humana pelo recurso, entre outros, de compará-lo aos seres humanos, constrói-se lentamente uma subjetividade que se manifesta na prosa narrativa em frases como: “Major Saulo cavalgou para cá⁵⁵⁷”, em que o narrador assume integralmente o ponto de vista do animal. Ou, ainda: “Manhã noiteira, sem sol, com uma umidade de molhar por dentro a roupa da gente⁵⁵⁸.” Novamente, tem-se o mesmo recurso, só que agora reforçado pela completa humanização desse narrador. Esse procedimento de explicitação daquilo que Butor⁵⁵⁹ chama deslizamento – *glissement* – pronominal, não se esgota na estória do Sete-de-Ouros. Sirva de exemplo, a novela “Campo geral”, do ciclo novelístico *Corpo de baile*, que é, como a estória do burrico, narrada na terceira pessoa. No entanto, pontua a narrativa, uma construção como “Eta fomos, assim subindo, para lá dos coqueiros⁵⁶⁰.” em que a primeira pessoa do plural não deixa dúvida alguma sobre a unidade entre o narrador, até então afastado pela terceira pessoa, e Miguilim. Ou, ainda “até os cachorros vinham⁵⁶¹”, em que, mais uma vez, o verbo inclui o narrador entre os membros do grupo de que se narra. Neste mesmo *Sagarana* há desse tipo

manifestava para ele como um vazio em seu ser – uma fome, uma dor, um ansioso vazio que clamava para ser preenchido.’ (LONDON, 1962. p. 288)

⁵⁵⁶ ‘Para ser exato, White Fang apenas sentiu essas coisas. Ele não tinha consciência delas. É sentindo, muito mais que pensando que os animais agem’ (LONDON, 1962. p. 241)

⁵⁵⁷ ROSA, 1968. p. 20.

⁵⁵⁸ ROSA, 1968. p. 5.

⁵⁵⁹ BUTOR, 1974.

⁵⁶⁰ ROSA, 1976a. p. 65.

⁵⁶¹ ROSA, 1976a. p. 66.

de ocorrência, como se dá em: “A gente já ouvia os coaxos iniciais da saparia no brejo⁵⁶².” – presente na estória de Lalino Salãthiel, também narrada na terceira pessoa.

Há ainda construções em que a terceira pessoa narrativa representa a total empatia entre narrador e narrado, entre humano e animal, através do recurso de manifestar-se a partir do seu ponto de vista, interno, penetrando o narrador na sua cabeça e representando seu conhecimento do que se passa no mundo que o envolve, ao mesmo tempo em que lhe atribui estatuto humano ao situá-lo na posição do humano: “Mas, disto último, o burrinho não recebera ainda aviso nenhum⁵⁶³.” Ou, também, sua reação reflexiva e depois física aos acontecimentos: “Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos⁵⁶⁴.”

Ainda um terceiro recurso manifesta-se no seu relacionamento com o Outro humano, que lhe reconhece a subjetividade, como, aliás, já foi fartamente mostrado nas páginas anteriores, em passagens do tipo: “__ Eh, burrinho, acerta comigo, meu negro⁵⁶⁵.” O vaqueiro dirige-se ao burrinho, tratando-o como um igual, ou como uma criança caprichosa, mas querida e especial, e provoca o comentário elucidativo do narrador: “Assim Sete-de-Ouros concorda⁵⁶⁶”, que expressa além da dupla concordância – do narrador e do burrico – a interioridade do animal que impõe regras no seu trato com o humano.

Essa recorrência do discurso indireto livre a envolver o Sete-de-Ouros constitui a sua inscrição definitiva na posição de destaque entre as personagens. Dessas há várias na sua estória: o Major Saulo, os vaqueiros, o boi Calundu, mas protagonista, só Sete-de-Ouros. Os demais ali estão na condição de coadjuvantes da saga do compadre Sete-de-Ouros.

Quando o burrinho se move pelo pátio da fazenda, sabiamente tomando o cuidado de evitar a proximidade da vaca Açucena, recém-parida, o narrador justifica-o, reconhecendo a sabedoria do procedimento e acrescenta: “Mas, também, qualquer pessoa faria o mesmo, os vaqueiros fariam o mesmo, o Major faria o mesmo⁵⁶⁷”. Dá-lhe a companhia dos valentes, que também se acautelam, unindo-o a eles ainda na condição de pessoa. Ou seja, o burrico sertanejo pensa, age refletidamente, sente e atua igualando-se ao humano sem precisar converter-se em novo Lísias, discursando na Praça do Mercado.

⁵⁶² ROSA, 1968. p. 113

⁵⁶³ ROSA, 1968. p. 5.

⁵⁶⁴ ROSA, 1968. p. 7.

⁵⁶⁵ ROSA, 1968. p. 17.

⁵⁶⁶ ROSA, 1968. p. 17.

⁵⁶⁷ ROSA, 1968. p. 8.

Os animais dessas admiráveis histórias de *Sagarana*, os bois como o burrinho pedrês, agem, pensam e falam, não como os homens na maneira das fábulas e histórias da carochinha, mas como podemos imaginar, com o recurso da intuição, que eles o fariam se realmente pensassem e agissem racionalmente. Era como se o autor se transportasse para dentro dos bichos, e não para lhes transmitir a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada vida interior deles⁵⁶⁸.

Como observa Oscar Tacca⁵⁶⁹, não é possível haver um total afastamento entre o narrador e narrado. Não há narrador imparcial. Seria, conforme o crítico, uma forma de gradação, uma escala, a diferenciar os “little men disguised” de Kipling, o distanciamento reflexivo de London e o envolvimento empático rosiano. Tacca fala de um enfraquecimento da voz narrativa: à medida que a personagem “fala” através da narração, o narrador se esmaece, se cala, em favor da voz da personagem.

Constata Butor que, no interior do universo criado pelo romance, a terceira pessoa é a representante desse universo, na medida em que se diferencia do autor e do leitor: “mas” – diz ele – “todas essas pessoas se comunicam entre si, produzem-se deslocamentos incessantes⁵⁷⁰”

Talvez seja interessante, neste ponto, se falar de uma outra novela: “Bicho mau”. Começa-se lembrando que ela está, no livro *Estas estórias*, em um grupo de quatro, antecedidas pela advertência do organizador: “as estórias que se seguem não receberam, da parte do autor, a última demão. [...] situam-se num estágio intermediário de trabalho entre a estruturação inicial e a forma definitiva⁵⁷¹.”

Essa novela⁵⁷² pode ser dividida em duas partes; a primeira delas tem o foco narrativo colado em Boicininga e vai do início até “Talvez, necessária⁵⁷³.” Nesse trecho, a narração em terceira pessoa liga-se de tal forma a essa personagem que ela se torna, de fato, uma primeira pessoa tenuemente camuflada. Boicininga, “misto de humano e monstro⁵⁷⁴”, é descrita como uma mistura de fria eternidade, primarismo e senectude, entranhados em um ser monstruoso, parte humano, parte personificação da morte:

⁵⁶⁸ LINS, 1982. p. xxxix-xl.

⁵⁶⁹ TACCA, 1975.

⁵⁷⁰ “mais, toutes ces personnes communiquent entre elles, il se produit des déplacements incessants.” (BUTOR, 1974. p. 67)

⁵⁷¹ RÓNAI, 2001. p. 237.

⁵⁷² ROSA, 2001. p. 239-260.

⁵⁷³ ROSA, 2001. p. 241.

⁵⁷⁴ SIMÕES, 1988. p. 99.

Porque tudo fazia para que ela semelhasse, primeiro, um ser vivo, muito vivo, muito perdido e humano; muito estranho: um louco, em concentração involuntária, uma estrige, uma velhinha velhíssima. Depois, um morto vivo, ou muito morto, um feto macerado, uma múmia, uma caveira – que emitisse frialdade. Era um problema terrífico. Era a morte. Boicininga estava eterna. Talvez, necessária⁵⁷⁵

Essa personagem pode ser representada por uma equação: Boicininga = eu + outro. “Boicininga está eterna” marca o afastamento entre o eu e o Outro, pois, estar eterno é estar fora da compreensão, já que a Eternidade não é acessível ao eu – mortal, finito e temporal. Atente-se, com Michel Butor, para o fato de que, na obra literária, o ‘ele’ é também um ‘eu⁵⁷⁶’. Ou seja, ao atingir a condição de personagem, o animal atinge também a condição de identificação com o Autor: “No romance, o que se narra a nós, é, pois, sempre também alguém que se narra e nos narra. A tomada de consciência de um tal fato provoca um deslizamento da narração da terceira à primeira pessoa⁵⁷⁷.” E que o narrador é uma persona do Autor, mas é também um representante do próprio leitor, pois é a posição do narrador, o foco narrativo, que determinará, entre outras coisas, o ângulo de visão do leitor. Pela constituição do ponto de vista, do foco narrativo, pode-se afirmar que “O burrinho pedrês” é, em certa medida, um Guimarães Rosa textual, uma das “várias personas sob as quais se faz representar no texto⁵⁷⁸.” E é também o leitor. Ou, uma interseção dos dois: leitor e narrador comungam através da personagem.

Entretanto, sendo conseqüente, o Leitor deve admitir que carrega uma identificação com Boicininga muito maior do que é confortável admitir: “o romancista constrói suas personagens, quer ele queira ou não, o saiba ou não, a partir dos elementos da sua própria vida, seus heróis são máscaras através das quais ele se narra e se sonha⁵⁷⁹.” E é exatamente essa ampla identidade que se quer marcar como principal ponto dessa digressão envolvendo a novela “Bicho mau”: a idéia de que no universo rosiano, a indistinção entre os seres, dada pela posse de uma alma, a todos iguala⁵⁸⁰.

⁵⁷⁵ ROSA, 2001. p. 241.

⁵⁷⁶ BUTOR, 1974.

⁵⁷⁷ “Dans le roman, ce que l’on nous raconte, c’est donc toujours aussi quelqu’un qui se raconte et nous raconte. La prise de conscience d’un tel fait provoque un glissement de la narration de la troisième à la première personne.” (BUTOR, 1974. p. 62)

⁵⁷⁸ FANTINI, 2003. p. 30.

⁵⁷⁹ “le romancier construit ses personnages, qu’il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve”. (BUTOR, 1974. p. 62)

⁵⁸⁰ “Perdoar a uma cascavel: exercício de santidade.” (ROSA, 1978. p. 173)

Segundo Álvaro Lins, Guimarães Rosa escreve como se “se transportasse para dentro dos bichos, não para lhes transmitir a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada vida interior deles⁵⁸¹.” Os animais rosianos “agem, pensam e falam⁵⁸²”, como constata o crítico, mas não como frágeis máscaras de humanos, como se dá com os animais das fábulas e apólogos⁵⁸³, mas como animais dotados de uma vida interior específica que a poesia do Autor captura. A ensomatose rosiana não escolhe alguns seres eleitos ou enobrecidos, como o burrinho, o jaguar ou o cavalo. Ao contrário, tal qual Platão⁵⁸⁴, a todos envolve, estendendo as fronteiras da humanidade muito além do que muitas vezes é confortável admitir.

A simples inscrição do animal na literatura não lhe atribui a condição de personagem. Como diz Rosenfeld⁵⁸⁵, é preciso que o descrito se anime, se humanize através da imaginação pessoal para que a ficção aconteça. Fora disso, tem-se prosa artística. Belas descrições são apenas isso: belas palavras. Só a humanização instaura a ficção. Na estória do Burrinho Sete-de-Ouros, como nas demais estórias do autor, parece haver um projeto literário e uma concepção de mundo na qual é indispensável a presença e a atuação do animal. Em consequência, Sete-de-Ouros assim como os outros “animais não são figurativizações de maneiras de ser do homem, mas representam-se a si mesmos, são o fulcro temático⁵⁸⁶.” A literatura de João Guimarães Rosa parece recusar-se a prescindir da animália ao falar do humano. Isto a diferencia, talvez, tornando-a única.

Rosa oferece, desde a primeira página, amplas descrições do seu burricote. Mas Sete-de-Ouros não existe por essas descrições, por mais extensas que elas sejam, o burrinho toma conta da sua estória pela ação. E ao agir, transforma o mundo. Há na estória animais

⁵⁸¹ LINS, 1982. p. xxxix-xl.

⁵⁸² LINS, 1982. p. xxxix.

⁵⁸³ “A fábula é sempre uma história de homens, mesmo quando os personagens são animais”. (FIORIN, 1995. p. 398) De Esopo e Fedro a Francisco Buarque de Holanda, passando por La Fontaine e Orwell, são sempre os homens a motivação e o tema do fabulista. Ou, nas palavras de Silviano Santiago: “Os fabulistas [...] criticavam as respectivas sociedades mascarando os homens e as suas intenções mais recônditas com corpos, conversas e sentimentos de animais.” (SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 57)

⁵⁸⁴ Sobre a ensomatose platoniana, – a encarnação e reencarnação da alma em seu devir – ver especialmente o décimo e último livro d’*A república*, em que o tema se apresenta bastante desenvolvido.

⁵⁸⁵ Diz Anatol Rosenfeld, em nota de rodapé: “Pode-se escrever – e já se escreveram – contos sobre baratas. Mas há de se tratar, ao menos, de uma “baratinha”. O diminutivo afetuoso desde logo humaniza o bicho. O mais terrível na *Metamorfose* de Kafka é a lenta “desumanização” do inseto. As fábulas e os desenhos cinematográficos baseiam-se nesta humanização. O homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente.” (ROSENFELD, 2002. p. 28).

⁵⁸⁶ LEONEL, 2002. p. 286.

que atuam, de forma definitiva, como a vaquinha fumaça que comparece para arrecadar a vida ao vaqueiro Josias e desaparece. Há outros que também agem, como o boi Calundu, que duas vezes irrompe na narrativa, as duas atuando de forma decisiva, modificando com sua ação o curso da vida. E há outros, como um boi “azul asa-de-gralha, água longe⁵⁸⁷” que é pura descrição – traço de união entre narração e poesia. O burrinho distingue-se de todos eles, porque é uma permanência; porque sobrexiste além da ação; porque cumpre papéis mais elevados e mais amplos que sugere a sua descrição e que mostram seus atos. Sete-de-Ouros é daquelas criaturas que “têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério⁵⁸⁸”.

Talvez seja interessante, neste momento, retornar à entrevista que Rosa concedeu ao jornalista Ascendino Leite, em que, inquirido sobre a real existência de algum dos animais que aparecem em *Sagarana* responde peremptório: “Todos⁵⁸⁹.” Veja-se agora o que diz Bakhtin:

O herói não pode ser criado do começo até o fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” um herói – ele não seria vivo, não teria “sentido” em seu significado puramente estético. O autor não pode inventar um herói desprovido de qualquer autonomia com relação ao ato criador que lhe dá validação e forma. O autor-artista encontra seu herói preexistente, já dado independentemente de seu ato criador puramente artístico e ele não pode parir um herói (seria pouco convincente)⁵⁹⁰.

Claro que o filósofo não fala de uma pré-existência factual, física – e Bakhtin esclarece isso no seu texto. Mas, a preexistência dos seres que Rosa torna personagens, ou existência física dos animais (muitas vezes também as pessoas, já se disse aqui), ou, ainda, dizendo de uma terceira forma: o fato de o autor declarar que seus personagens se baseiam em seres existentes fora das páginas dos livros, favorece uma vinculação entre o discurso do artista⁵⁹¹ e o discurso do pensador. Quando o escritor diz que Sete-de-Ouros existiu concretamente, em carne e osso, ele está recusando à sua criação a exclusividade da

⁵⁸⁷ ROSA, 1968. p. 20.

⁵⁸⁸ CANDIDO, 2002. p. 60.

⁵⁸⁹ LEITE, 2000. p. 57.

⁵⁹⁰ BAKHTIN, 2000. p. 212.

⁵⁹¹ Rosa parece tornar essa questão em literatura nas páginas de *Tutaméia*. Ali, narra-se a história do “Palhaço da boa verde” (ROSA, 1968. p. 115-118). “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história” (ROSA, 1968. p. 115) e, dado o desenlace, conclui-se: “é então que começa a não-estória.” Parece, tomando-se a narrativa como uma reflexão meta-literária, que concluída a “história”, começa o labor do ficcionista, na confecção da “não-história”, isto é, a estória, espaço de existência da personagem, que “não existe fora das palavras”. (BRAIT, 1987. p. 11) Afinal, “é como se da vida alguma verdade só se pudesse apreender através de representada personagem.” (ROSA, 1968. p. 117)

dimensão puramente estética. Claro que a intenção do escritor não explica nada, mas aponta no sentido de uma reflexão – ou uma intuição – de que a estética não seria suficiente para explicar a vida dos seus seres. São os “poços profundos” de que fala Antonio Candido – necessários à constituição da personagem em sua integralidade. Autran Dourado afirma que “o personagem tem mais a ver com a forma do que com a vida, embora a vida seja o seu alimento diário⁵⁹².” O herói – ou a personagem que preenche essa condição – é um ser complexo, maior que as páginas do livro que a contém, independente do artista e capaz de surpreender o leitor, mesmo ao não o fazer. Ser que existe na página escrita e a transcende por alimentar-se da vida real, concreta, extra-página. Guarda uma excedência, que mesmo não se realizando, existe em potência. A personagem existe. A personagem é.

É preciso, sempre, levar em conta a advertência de Tournel, de “que é justamente porque [as personagens] não são reais que aprazem ao leitor⁵⁹³.” E esclarece: “Esse paradoxo se apóia sobre uma concepção de natureza humana segundo a qual nossos sentidos não nos dão acesso às emoções do outro: não as partilhamos a menos que as possamos representar sob a forma de imagem⁵⁹⁴.” Essas palavras devem ser aqui anotadas, na sua condição de paradoxo, que as soma a outros paradoxos sobre a personagem literária, esse “ser fictício⁵⁹⁵”, que é porque não é; ser cuja existência está justamente em não ter existência, mesmo quando parte de uma existência concreta além das páginas dos livros. Também de paradoxo fala Antonio Candido, num texto saído à luz no início dos anos sessenta:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança depende desta possibilidade de um ser fictício [...] Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste⁵⁹⁶.

Há semelhanças e dessemelhanças entre o ser fictício e o ser concreto, e a constituição do ser concreto em personagem radica-se tanto em umas, quanto nas outras –

⁵⁹² DOURADO, 1973. p. 100.

⁵⁹³ “que c’est justement parce qu’ils ne sont pas réels qu’ils plaisent au lecteur.” (TOURSEL, 2004. p. 175)

⁵⁹⁴ “Ce paradoxe s’appuie sur une conception de la nature humaine selon laquelle nos sens ne nous donnent pas accès aux émotions d’autrui: nous ne les partageons que si nous pouvons nous les représenter sous forme d’ “image”. (TOURSEL, 2004. p. 175)

⁵⁹⁵ CANDIDO, 2002. p. 55.

⁵⁹⁶ CANDIDO, 2002. p. 55.

jogo dialético de que resulta “o sentimento de verdade, que é a verossimilhança⁵⁹⁷.” A figura de Sete-de-Ouros traz à narrativa a interseção de planos, um cruzamento entre o humano e o sobre-humano. Personagem no sentido amplo e restrito, cujos atos modelam a narração, é aquela que “com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza⁵⁹⁸.” Assim, ao longo da sua saga, desempenha papéis dos quais pode-se dizer que têm caráter de representação, símbolo, sinal, sátira, ironia, ou o que mais possa atribuir-lhe o olhar que quer ver o que a literatura oculta e mostra. Mas, o burrinho, ao lado (ou acima) de tudo isso, existe e se agiganta como ser que age.

Diferentemente do que ocorre na primeira parte da novela “Bicho mau”, onde há uma fusão praticamente total entre o olhar do narrador e Boicininga, aqui a empatia busca outras formas de manifestação. O “Era um burrinho pedrês” com que se inicia a estória do Sete-de-Ouros afasta-o no tempo e no espaço. Entretanto, esse afastamento é apenas aparente, uma espécie de trucagem narrativa, pois o narrador assume o ponto de vista do burricoque, legitimando seu olhar, partilhando-o, estabelecendo uma comunhão, enfim.

Peça não-profana

Disse João Guimarães Rosa da estória do "O burrinho pedrês": “Peça não-profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio⁵⁹⁹.” Da segunda parte da afirmação – “acontecimento real” – reconhecível na presença de Juca Bananeira, personificação literária de um outro do mesmo nome que enfrentou em companhia do menino Joãozito a fúria desse mesmo da Fome em noite de enchente; do burrico conhecido pelo escritor também na infância e do próprio episódio da morte dos vaqueiros, narrado ao escritor pelo pai, não se falará muito aqui – “Quando escrevo, não posso estar constantemente acrescentando notas de rodapé para assinalar que se trata de realidades⁶⁰⁰.” Interessa especialmente o “não-profana”, – dito com outras palavras: sagrado, numinoso – tão presente nas narrativas rosianas. Parece que

Sua narrativa está sempre a esbarrar no limite, e é desse limite que o sentido poético se abisma no indizível. Como se toda narração tivesse por finalidade

⁵⁹⁷ CANDIDO, 2002. p. 55.

⁵⁹⁸ ROSENFELD, 2002. p. 21.

⁵⁹⁹ ROSA apud CONDÉ, 1967. p. 4.

⁶⁰⁰ ROSA apud LORENZ, 1994. p. 59.

principal apontar para algo que a ultrapassa. A poesia recupera, assim, a realidade na indizível evidência com que ela resplandece através do sentido poético⁶⁰¹.

Numa entrevista concedida ao professor Fernando Camacho, no seu gabinete de trabalho no Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, no princípio de abril de 1966, posteriormente publicada na revista *Humboldt*, o escritor dá pistas sobre a leitura das suas narrativas:

Porque no meu livro, você pode estar certo, Camacho, quando tiver uma dúvida, você adote a solução poética, a solução metafísica, a solução mística, então você acerta. Em qualquer caso nunca é terra a terra. O terra a terra é sempre o pretexto⁶⁰².”

Percebe-se nesse discurso, a consciência do escritor quanto à capacidade da sua prosa de se “precipitar no indizível”. Mais que isso, trata-se, aparentemente, de uma busca consciente dessa tangência àquilo que escapa aos sentidos humanos. Em carta ao tradutor italiano do ciclo novelístico *Corpo de baile*, o Autor é bastante enfático ao afirmar que “o aspecto “documentário” do livro – que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um “mal necessário”, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica⁶⁰³”. É o mesmo Rosa que atribui valores aos elementos presentes na leitura de suas obras, ponderando:

- a) Cenário e realidade sertanejos, 1 ponto.
- b) Enredo, 2 pontos.
- c) Poesia, 3 pontos.
- d) Valor metafísico-religioso, 4 pontos⁶⁰⁴.

Recusando sistematicamente a atribuir ao autor a condição de crítico definitivo da própria obra, afinal a autoria intervém na leitura na medida em que se cifra na escrita, essa valoração cunhada pelo escritor registra uma busca do além-humano bastante legível na obra. Certamente, fala dessa característica quem diz: “Se é possível falar em literatura do transfinito, esta literatura é, sem dúvida, a literatura de Guimarães Rosa⁶⁰⁵.” Literatura que quer sempre ir mais longe que sugere a condição limitada do humano, sondando-lhe a alma,

⁶⁰¹ ANDRADE, 1985. p. 19.

⁶⁰² ROSA apud CAMACHO, 1978. p. 47.

⁶⁰³ ROSA, 2003a. p. 123.

⁶⁰⁴ ROSA apud ARROYO, 1984. p. 5.

⁶⁰⁵ FACÓ, 1982. p. 31.

visando ao inefável, sistemática recusa à condição de seres presos ao solo e ao prosaísmo do apenas sensível.

Para Sérgio Peixoto, através da sua ficção, Rosa

iria provar ser um iniciado nos mistérios do que também chama de “eternidade”, de “infinidade”, essa viagem que todos fazemos a partir de um início que se quer desconhecido, até um fim que não faz mais que reiterar o mistério do nosso mundo aparente. Eis aí a poesia pretendida por Rosa⁶⁰⁶.

Essa poesia que une díspares, que vê a grandeza que há no pequenino; que a todos é capaz de oferecer uma mirada de carinho; que liga o homem à Divindade, e que se compromete com o futuro do humano que sofre, é a poesia de que essa obra se faz expressão. Uma poesia que busca a transcendência, mas que permanece vetorialmente vinculada à pequenez do humano e de suas coisas.

Seria, talvez, interessante relembrar mais uma vez o “lastro de realidade⁶⁰⁷” de que fala Antonio Candido. Glosando-o: a realidade é um lastro, um peso, que constitui a plataforma de que parte o escritor em busca do que está oculto, subtraído à compreensão, camuflado pela rotina. João Guimarães Rosa parecia vislumbrar mundos não acessíveis ao comum dos homens e oferecê-los aos seus leitores em narrativas em que esses devem buscar recuperar a poética, a metafísica e a mística.

Um burrinho, outros burrinhos

Tanto quanto o Bestiário rosiano começa a se constituir a partir de *Magma*, a figura do burro dentro do Bestiário se constrói em *Sagarana*, com a efígie deste Sete-de-Ouros. Se esgotasse no burrinho pedrês a presença desse animal na obra de Guimarães Rosa, já estaria construída de forma definitiva sua imagem. Isso porém não ocorre. Ao contrário. A partir do humilde burrico, “vindo de Passa Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão⁶⁰⁸”, outros vieram, e agigantam a participação desse proletário sem prole na literatura do autor de *Tutaméia*. De alguns desses se falará nas páginas que se seguem.

A figura do asno de Buridan entre a selha d’água e a quarta de aveia, certamente, não se ajusta à imagem do burro na obra rosiana. Para o autor mineiro, esse animal, portador de

⁶⁰⁶ PEIXOTO, 2000. p. 635.

⁶⁰⁷ CANDIDO, 1978. p. 122.

⁶⁰⁸ ROSA, 1968. p. 3.

sabedoria e próximo ao humano e ao divino, e capaz de aproximá-los, desempenha sempre importantes papéis.

A primeira página da segunda estória de *Sagarana* – “A volta do marido pródigo” – parece uma continuação da estória do Sete-de-Ouros, tão cheia está pela presença de um burrico transportador de terra, que contracena com algumas pessoas e outro seu igual. O burrinho aí está, com seu trabalho regular, com sua dedicação incansável ao dever, como um contraponto ao Lalino Salãthiel, cujos enredos o leitor vai conhecer em seguida.

Esse Lalino, aparentado bem próximo daquele que visitou o céu de carona na viola do esforçado urubu, situar-se-ia na última ponta de uma escala que na outra extremidade tivesse o burrinho: silêncio-basófia, trabalho-preguiça, constância-irregularidade, solidariedade-esperteza. São algumas das antinomias caracterizadoras dos dois seres.

O burrinho logo sai de cena. Lalino fica e o leitor toma conhecimento da sua vida, trambiques e aventuras diversas, dos quais vender a sua Maria Rita é apenas o primeiro. Sai o burrico, mas fica o contraste gerado pela sua rápida presença, que ele só estava ali para isso mesmo, para realçar a aparição desse espécime de quase-pícaro sertanejo.

Matraga monta, em seu périplo, um outro burrico de quem já se falou nas páginas anteriores. Também da besta Beija-Fulô, do aprendiz de valentão Mané Fulô, que partilha com seu dono o nome, e oferta-lhe ainda a completude, já se disse.

O ouro das Minas Gerais terá, como todos sabem, financiado o fausto das cortes européias. Fez mais, porém. Financiou também o surgimento de um mercado nacional no Brasil, ou, no que viria a ser o Brasil. E o fez com tal vigor, que levou-o bem além do que são hoje as fronteiras nacionais, estendendo-se à Cisplatina e até mesmo aos campos transplatinos. E o fez por meio das humildes patas do humilde e laborioso burro. Segundo João Camilo de Oliveira Torres,

a produção do ouro forçou o aparecimento do comércio, pois, era produção de meio circulante, diretamente, se assim se pode dizer: a produção de um artigo que não servia para o consumo, mas, sim, para a obtenção de outros⁶⁰⁹...

Produzir ouro no período colonial era produzir diretamente meio circulante, era ter no quintal uma fábrica do melhor papel moeda, com a grande vantagem de ser bem menos volumoso e dispor de uma liquidez bem maior do que aquela de que se beneficiaria o papel emitido por Sua Majestade. Ora, quem tem dinheiro quer consumir e os mineradores não

⁶⁰⁹ TORRES, 19 – –, p. 453.

eram diferentes. Carne, couro e outros artefatos de origem pecuária vinham do vale do São Francisco; de outras partes da região das Minas vinham outros produtos, normalmente mercadorias rústicas destinadas aos escravos e aos homens livres de baixa condição social. Tudo o mais devia vir de fora, seja da própria Colônia, seja de outros países da Europa, através da Metrópole ou do comércio direto com outras nações como França e Inglaterra, por meio do contrabando. Dadas as longas distâncias a serem percorridas, a precariedade dos caminhos, o relevo acidentado, e outros fatores geradores de dificuldades, o transporte das mercadorias destinadas às Minas Gerais só se podia fazer em lombo de burros e mulas.

Muares eram necessários ainda para o trabalho nas minas e para o transporte da produção até o porto. Formou-se dessa maneira um imenso mercado desses animais, cujo epicentro era a feira de Sorocaba, demandada anualmente por tropas que vinham dos campos do Sul, especialmente de Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, onde estavam localizados os grandes invernistas que concentravam os animais criados na zona de fronteira e nas colônias platinas. Essas feiras que ocorriam nos meses de abril e maio tornaram-se nacionalmente conhecidas e estão literariamente referidas na obra *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo. Segundo Oliveira Torres⁶¹⁰, esse comércio contribuiu fortemente para forjar o triângulo Rio-São Paulo-Minas, ainda hoje dominante na economia nacional e também para capitalizar as colônias hispânicas e, conseqüentemente, a metrópole espanhola. As tropas percorriam mais de 1200 km entre o Rio Grande do Sul e o interior paulista, antes de seguirem para as mãos dos mineradores, contribuindo também para ligar o Sul ao restante do País, ajudando dessa forma na construção de uma unidade numa terra tão grande e tão escassamente povoada. Certamente essa unidade territorial terá contribuído para a constituição de um país unificado após os acontecimentos de 1822.

Se o boi teve em Capistrano de Abreu⁶¹¹ seu mais importante historiador, ao burrinho ainda se deve essa retribuição pelo seu papel na construção do que viria a ser o Brasil. São dois heróis construtores da Pátria, merecedores de monumentos em pedra e metal e de reconhecimento histórico estampado em letra de forma⁶¹².”

⁶¹⁰ TORRES, 19 – –.

⁶¹¹ ABREU, 1975.

⁶¹² Segundo notícia a pesquisadora francesa Yvonne Bradesco-Goudemand, “O jumento mereceu que se erigisse em sua memória uma estátua em Santana do Ipanema, única prova de reconhecimento depois de séculos de sacrifícios.” BRADESCO-GOUEMAND, 1982. p. 24-25.

Parece fora de dúvida que, na obra rosiana, paga-se parte dessa dívida, tornando personagens literárias esses anônimos heróis. O boi e especialmente o burro desempenham nas estórias de João Guimarães Rosa importantes papéis, atingindo em certos momentos posições que talvez nem mesmo aos humanos seja dado ocupar. Além desse burrinho pedrês, estão lá outros, muito importantes, como o burrinho cor de rato da estória “Presepe”, do livro *Tutaméia*, desencadeador da decisão do tio Bola de provar o Natal que a família lhe sonega. Esse animal, em companhia do boi, reviverá numa perdida noite de Natal do sertão, o nascimento de Jesus de Nazaré, reencarnado num velho senil.

“A simples e exata história do burrinho do comandante”, conta a estória de “Um burrinho, e mais um navio cheio de burrinhos, [que] mudam inesperada e deliciosamente a vida de um comandante naval e a sua tripulação⁶¹³”, como diz Mary Lou Daniel. Claro que não se trata de um burricote comum, mas de

Um burrinho mignon, a quem o pêlo crespo, as breves patas delgadas e as orelhas de enfeite, faziam pessoa de terreiro e brinquedo, indígena na poesia; próprio um asneiro, sem o encorpo rústico dos eguações. Aparentava ironia ou amuo, no meio revirar dos beijos, e transcendia, fresco, ousado, quase uma criança, não obstante o imperfeito da fotografia. Forma e sombra guardavam, além do mais, a paradoxal aura de inteligência, peculiar aos burrinhos⁶¹⁴.

Belo e suave e dotado da capacidade de mudar para melhor a vida dos que com ele compartilham. Seria interessante observar nesse burrinho com nome de estado, de rio, de navio e de mulheres guerreiras, os índices de humanização, que além desses listados no parágrafo acima, que em outro passo é descrito “feito menino medroso que beira parede⁶¹⁵”, num momento de dificuldade que redundará na conquista de um *locus amoenus*. Tal qual Sete-de-Ouros, o burrinho Amazonas também vive a sua épica, incluindo até mesmo uma terreal Ilha da Bem-aventurança, substanciada no sítio de um amigo do Comandante. Tal qual ainda Sete-de-Ouros e todos os heróis épicos, o burrinho muda de nome e antes do final batismo pelo comandante será Cachalote, Maciste, Gergelim, Amor, numa polionímia afetiva e humanizadora.

Rosa une a poesia às artes plásticas na série de poemas de “O burro e o boi no presépio⁶¹⁶”. Em 26 quadros o escritor repassa uma parte da arte figurativa ocidental

⁶¹³ DANIEL, 14 de novembro de 1981. p. 4.

⁶¹⁴ ROSA, 2001. p. 25-26.

⁶¹⁵ ROSA, 2001. p. 63.

⁶¹⁶ ROSA, 1978. p. 158-168.

localizando os dois animais no presépio, vendo o papel que ali desempenham ao mesmo tempo em que, em econômicos versos brancos, canta-os em delicada sutileza:

Obscipientes sorrisos
 – orelhas, chifres, focinhos,
 claros –
 fortes como estrelas.

Inermes, grandes.

Sós com a família (a ela se incorporam),
 são os que a hospedam.
 Alguma coisa cedem
 à imensa história⁶¹⁷.

Nesses versos como em toda a obra de Guimarães Rosa, clarifica-se a aproximação entre o animal e o sagrado – o boi e o burro, integrados à Sagrada Família, são seus hospedeiros. Aliás, hospedeiros ofertantes de uma hospitalidade que os homens haviam negado à mãe que tornaria humana a Divindade. Outro poeta há que também viu esse momento pelos olhos do inocente animal:

Mas o jumentinho,
 Tão manso e calado
 Naquele inefável,
 Divino momento,
 Esse bem sabia
 Que inútil seria
 Todo o sofrimento
 No Sinédrio, no horto,
 Nos cravos da cruz;
 Que inútil seria
 O fel e vinagre⁶¹⁸

Só que para este poeta, Manuel Bandeira, o animalejo diz, acima de tudo, da desesperança ante a humana incapacidade para aceitar e compreender a dor e a entrega do Crucificado. O burrinho bandeiriano diz do quanto é vã a dor Daquele a quem os homens supliciam em nome da redenção de todos os supliciados e seus supliciadores. Ao desespero expresso pelo burrinho do poeta recifense, responde a doce espera do burrinho rosiano.

Percorrer os versos desses quadros de Natal é constatar a permanente reiteração da união desses animais proletários ao numinoso. Nos versos dedicados a Meister Francke, os

⁶¹⁷ ROSA, 1978. p. 159.

⁶¹⁸ BANDEIRA, 1986. p. 183.

dois animais unem-se ao Messias infante na condição de “mandados de Deus⁶¹⁹”; ou pela nudez, nos versos à “Natividade” de Piero della Francesca.

Nos versos do poema “Três burricos”, Rosa, o poeta, não permite que se questione sobre quem fala, quando fala da alimária:

Por estradas de montanha
vou: os três burricos que sou.
Será que alguém me acompanha?

Também não sei se é uma ida
ao inverso: se regresso.
Muito é o nada nesta vida.

E, dos três, que eram eu mesmo
ora pois, morreram dois;
fiquei só, andando a esmo.

Mortos, mas vindo comigo
a pesar. E carregar
a ambos é o meu castigo?

Pois a estrada por onde eu ia
findou. Agora, onde estou?
Já cheguei e não sabia?

Três vezes terei chegado
eu – o só, que não morreu
e um morto eu de cada lado.

Sendo bem isso, ou então
será: morto o que vivo está.
E os vivos, que longe vão⁶²⁰?

Nos versos acima, de um poema que se transcreve integralmente, o burrico serve como metáfora do eu. O poeta a tal forma comunga com o animal que se faz possível a essa voz poética de forte ressonância pessoana, um processo de exacerbada prosopopéia. Mais que metáfora, é uma alegoria do humano, essa tríade em que o vivo está condenado a carregar os mortos. Não é exatamente esse o destino humano? Transportar cada um vida afora seus mortos, perguntando-se, muitas vezes, da vida que resta naqueles que, lastro a ser transportado, são muitas vezes o mais vivo sinal de vida naquele que permanece.

São sete tercetos heptassílabos, arranjo que não pode ser dito corriqueiro na lírica de língua portuguesa. É provável que a escansão de sete sílabas tenha sido a mais usada por Pessoa em sua poesia metrificada. Basta lembrar as *Quadras de sabor popular*, para

⁶¹⁹ ROSA, 1978. p. 161.

⁶²⁰ ROSA, 1978. p. 46.

estabelecê-lo. No caso presente esse número é lembrado, não para confirmar o diálogo poético através da forma, mas devido à elevada carga simbólica presente nos dois números.

Sobre o número 7 já se falou, páginas atrás⁶²¹. Também o número 3 é extremamente denso em simbolismos. “Em todas as tradições religiosas e em quase todos os sistemas filosóficos encontramos conjuntos ternários, tríades, que correspondem a forças primordiais hipostasiadas ou a faces do Deus supremo⁶²².” Entretanto, não se alongará aqui a exploração do significado simbólico associado aos números. Fica o registro, como mais um sinal que parece corroborar a idéia de um empreendimento literário que vincula sistematicamente o animalejo proletário às altas esferas, ao plano do numinoso e da transcendência.

Já no discurso riobaldiano, os burros são associados à constância, à paciência, à regularidade: “A gente descarecia de cuidar dos burros, um por um, enfileirados naquela paciência, na escuridão da noite eles tudo enxergavam⁶²³.” São seres cumpridores do dever, numa dedicação e pertinácia que se manifestam numa permanente doação.

Os pacatos muares desempenham o papel de trabalhadores anônimos em uma guerra que não é sua, muitas vezes mudando involuntariamente de lado nos combates, pois as tropas de burros são permanentemente disputadas entre os bandos. Quando a carga adversária é tomada, cumprem-se duas funções básicas na guerra: infligir perda ao inimigo, privando-o de ração e munição e ao mesmo tempo abastecer-se sem o dispêndio de muito esforço. Nessa humilde função de obreiros da logística da guerra, os burros estão sempre sendo disputados e influenciando no resultado dos combates. Por isso é mais que merecido o carinho que o chefe jagunço discursa: “Menininhos, responsabilidade de cangalhas em vocês, carregando a nossa munição⁶²⁴!”

Quando Zé Bebelo é levado, prisioneiro, para julgamento na fazenda Sempre-Verde, Riobaldo, em desalento, atormentado, sentindo-se culpado e temendo pelo futuro do seu primeiro comandante, faz “a viagem toda na rabeira, ladeando o bando bonzinho de jegues orelhudos” – relembra o ex-jagunço – “A pobreza primeira deles me consolava – os

⁶²¹ Ver nota número 583, p. 106-7, sobre o setenário.

⁶²² CHEVALIER, 2001. p. 908.

⁶²³ ROSA, 1976. p. 110.

⁶²⁴ ROSA, 1976. p. 74.

jumentinhos, feito meninos⁶²⁵.” Os animais são pobres, desprovidos de tudo, até da comum beleza animal, são comparados ao humano, mas não a adultos, experientes da vida e do pecado, mas a “meninos”. Têm a pureza e a disponibilidade à solidariedade características da infância. Morto Zé Bebelo, “o restado consolo só mesmo podia ser aqueles jericos baianos, que de nascença sabiam todas as estradas⁶²⁶.” E sabem-nas tanto que inspiram ao duvidoso Riobaldo um caminho a seguir nos decisivos momentos que vai viver o chefe derrotado.

Durante o idílio de que provam após o reencontro, Riobaldo e o Menino, agora já Reinaldo, os burros da tropa que aguardam condução, para levar a preciosa munição para Joca Ramiro, simbolizam acima de tudo o trabalho. Recolhidos ao pasto enquanto os jagunços esperam a hora da partida, os animais são uma permanente lembrança do dever a cumprir, da obrigação moral a que os jagunços estão presos por sua própria condição. Esse tempo idílico transcorre num local edenizado pela beleza, corporificada nos animais que se apresentam aos olhos dos dois jagunços – uma espécie de lugar ameno, pausa na vida e nas suas lutas.

A condição e o papel do burro nas páginas do grande romance é, antes de tudo, a mesma que ocupa nos sertões: é daqueles que levam às suas costas o sertão, o que fazem desde os distantes tempos da Colônia. O movimento das pessoas significa sempre o movimento do burro, o responsável pelo transporte de cargas diversas, armas, munições, alimentos, água, sal, e tudo mais. Quando o bando de jagunços encontra a população de um arraial baiano que migra inteira, guiada pelo padre, lá estão os burrinhos, de almocreve, conduzindo o que há para conduzir.

No episódio da tentativa de travessia do Liso do Sussuarão, os burrinhos são a antecipação da partida, no sítio do coiteiro Jõe Engrácio, que antevê grandes acontecimentos pela fatura de burros carregados de tudo que o bom-senso do chefe jagunço Medeiro Vaz pode prover por útil à empreitada. Os mesmos burrinhos marcam também a derrocada final do projeto: “Mesmo o mais grave ter sido que restamos sem os burros, fugidos por infelizes, e a carga quase toda, toda, com os mantimentos, a gente perdemos⁶²⁷.” Na verdade, os burrinhos “fugidos por infelizes”, antecipam acontecimentos

⁶²⁵ ROSA, 1976. p. 196.

⁶²⁶ ROSA, 1976. p. 196.

⁶²⁷ ROSA, 1976. p. 44.

maiores que aqueles intentados pelo chefe Medeiros Vaz. Grandes acontecimentos virão, e os burricos antecipam-nos ao contribuir para o fracasso do que ainda não estava maduro para acontecer.

Os burrinhos transitam também pela linguagem, em expressões como: “Sô Candelário [...] bramava o burro⁶²⁸”. Ou então, “Os pobres ventos no burro da noite⁶²⁹”; e ainda: “Dei rapadura ao jumento⁶³⁰!” Essa última expressão o próprio Rosa traduz: “(De certo modo): satisfiz, inocente e irresponsável ou automaticamente, os simples instintos⁶³¹, atendi à humilde e incerta condição humana (insegura)⁶³²” A primeira parece significar que Sô Candelário tomava a frente nos combates e “bramava”, isto é gritava ordens, dirigindo o combate como o tropeiro faz com o burro, na tropa. “No burro da noite” talvez tenha origem erudita: burro, do latim *burrus*, ‘vermelho’, identificando a madrugada, período da noite em que o Oriente se colore de vermelho, antecipando o surgimento do sol – alta madrugada. Esse sentido, de alta madrugada, o momento mais escuro solitário da noite, é abonado por um outro momento do discurso riobaldiano: “burro do lugar⁶³³”. Com essa expressão, o jagunço diz de um lugar que não é um lugar qualquer, mas as Veredas Mortas, o lugar do pacto. Por certo, lugar mais escuro não pode haver: – burro lugar.

O burro comparece ainda em frases do saber sertanejo, como no dizer de Diadorim: “Riobaldo, puxa as orelhas do teu jumento⁶³⁴”, aconselhando-o a dominar a tristeza, num momento de desalento. “Que te falo: amarra o burro, que a carga é sua⁶³⁵...” ouve o mesmo Riobaldo, na conversa de seus cabras, um anexim que parece dizer o mesmo que “quem pariu mateus que o embale”, ou, cada um cuide dos problemas que lhe dizem respeito.

“O burrinho de Nosso Senhor Jesus Cristo também não levava freio de metal⁶³⁶...” Nesse passo Riobaldo parece reivindicar, ou tentar, uma aproximação à história de Jesus de Nazaré, ao lembrar do animal que conduzia o Messias, associando-o à falta de rumo que caracteriza o período inicial do seu comando. Parece o ex-jagunço servir-se do burro para

⁶²⁸ ROSA, 1976. p. 183.

⁶²⁹ ROSA, 1976. p. 34.

⁶³⁰ ROSA, 1976. p. 22.

⁶³¹ “Prolóquio popular = fiz uma burrada, esperdicei. Quando vi, já tinha errado.” (RANGEL, 1984. p. 55)

⁶³² ROSA, 2003. p. 169,

⁶³³ ROSA, 1976. p. 319.

⁶³⁴ ROSA, 1976. p. 118.

⁶³⁵ ROSA, 1976. p. 435.

⁶³⁶ ROSA, 1976. p. 408.

dizer que assim como Jesus, montado num burrinho não conduzido por mão humana cumpria os desígnios divinos, ele, Riobaldo, os cumpre ao iniciar, desorientado, sua ronda pelas terras jagunças. Ou seja, o burrinho é convocado ao discurso para auxiliar o angustiado ex-jagunço na sua busca da Salvação e afastamento do Outro, daquele que só tem a oferecer a perdição e a eterna danação.

É esse, vislumbrado pelo ex-jagunço, o grande papel do burrinho na obra do Autor: ligar o homem ao Numinoso; ajudá-lo a cumprir a missão que a Deus lhe confiou. O burrinho de Rosa percorre inúmeros caminhos, prova maus e bons momentos, agarra-se com firmeza ao solo, mas, sempre, volta-se à Divindade, cujos desígnios cumpre, e à qual com seus passos, lentos, porém firmes, conduz o homem, seja um valentão disposto a entrar no céu “nem que seja a porrete⁶³⁷”; sejam dois vaqueiros numa noite de enchente grande ou um jagunço errado na vida. Todos perdidos nos descaminhos do mundo, a precisar de um enviado divino que os guie – um burrinho. Condutor. Divino Condutor.

“Ouverture orquestral: *Sagarana*.”

Na longa conversa que entreteve com o também escritor Ascendino Leite, poucas semanas depois do lançamento de seu primeiro livro, o escritor mineiro afirma que

Com as coisas dos bichos de lá para ficarem bem contadas, podia encher livro grande como *Sagarana*. Mas, não se assuste. Nunca o escreverei, pois o povo podia ficar enfiado, enjoado com os detalhes, de que tanto gosto. Depois, há o perigo de rotularem de “animalista⁶³⁸”, e eu detesto que me atribuam especializações⁶³⁹...

⁶³⁷ ROSA, 1968. p. 340.

⁶³⁸ A importância da animália na obra do escritor estende-se além dos limites da escrita autoral de Rosa, atingindo a área da tradução literária. Nos anos 50 o editor José Olympio lançou no Brasil edições de grandes obras da literatura internacional em traduções feitas por importantes escritores brasileiros. O nome de Guimarães Rosa aparece como consultor em algumas obras de Dostoiévski, não existindo entre os livros editados nenhuma tradução de sua lavra. Curiosamente a única empreitada de tradução literária a que ele se dispôs parece ter sido de um resumo de romance para a revista *Seleções do Reader's Digest*, intitulada “O último dos maçaricos” (Rosa, 1958), que saiu em livro, numa coletânea juntamente com quatro outras obras do mesmo tipo. Isso na medida em que é possível considerar como literário o texto de que partiu. Trata-se do livro *The last of the curlews* (BODSWORTH, Fred. New York: Dodd, Mead, 1954).

Além dessa tentativa, foram localizadas duas outras traduções feitas pelo escritor mineiro. A primeira delas saiu no *Minas Gerais*, diário oficial do Estado. Trata-se de um pequeno artigo de autoria de um professor universitário alemão em viagem de estudos pelo Brasil e traça um panorama desolador da produção científica mineira (ROSA, 5 de outubro de 1928). Há ainda dois parágrafos do escritor católico norte-americano Julien Green, traduzidos do francês, citados numa crônica saída no suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 19 de abril de 1953, e republicada depois em *Ave Palavra* (ROSA, 1978. p. 81-83)

Na verdade, Graciliano Ramos já percebera há muito, o trato especial do escritor com “as coisas dos bichos”: “Rosa é um animalista notável: fervilham bichos no livro, não convenções de apólogo, mas irracionais direitos, exibidos com peladuras, esparavões e os necessários movimentos e orelhas e rabos⁶⁴⁰.” Também Álvaro Lins, na resenha já mais de uma vez citada, observa a importância dos animais: “misturados com as pessoas e às vezes influenciando no destino delas, aparecem bois, cavalos, burros, cachorros, aves⁶⁴¹.”

Aparentemente o criador do burrinho Sete-de-Ouros, da irarazinha Risoleta, dos bois Dansador, Rodapião e Calundu, por mais que tratasse da temática da animália – e ele o fez incontáveis vezes ao longo de toda sua carreira – não incorreu nunca no risco de um rótulo. Na obra desse criador, todos os seres estão integrados em um mundo extremamente complexo e profundamente humano a que dão expressão de maneira também complexa, sem unilateralidade. Ao falar dos bichos, Rosa fala da relação do homem consigo mesmo e com o Outro e também de seu trato com instâncias profundas da alma e do Cosmo. Não são animais de apólogo, como observou Graciliano Ramos, são animais verdadeiros, humanizados pelo amor daquele que os torna literatura, reconhecendo sua autonomia, integralmente exposta na expressão que adquirem ao entrar nos livros.

O mundo em que transita Sete-de-Ouros parece mais próximo daquele reivindicado pelo angustiado Riobaldo, em que mal e bem existem apartados. Talvez isso se explique pela presença de um narrador menos conflituoso. Ocorre, porém, que essa aparente simplificação do mundo não está apenas em “O burrinho pedrês” ou *Sagarana*. Talvez se possa associá-la melhormente à presença animal, particularmente do humilde burro, como se observou nas páginas anteriores.

De “O último dos maçaricos” fala Bandeira em crônica de 30 de julho de 1958, no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, em que lembra que o Escritor presenteou-o com um exemplar desta tradução. Conta o poeta que Rosa

foi convidado a traduzir para *Seleções* um romance condensado. Era a história de um pássaro. Rosa mandou vir dos Estados Unidos o romance completo. Mandou vir também tratados de ornitologia. Fez a tradução, reescreveu-a cinco vezes. No fim saiu obra perfeita, coisa que não era no original. (BANDEIRA, 1986a. p. 320)

Registre-se que a história narra a saga de um exemplar de maçarico esquimó – o último da espécie – em busca de uma companheira, na estação do acasalamento. Seu fracasso na empreitada será o fracasso da espécie e, também uma derrota para o homem, responsável pela matança indiscriminada do animal. Não é surpreendente que essa única tradução de trabalho literário completo tenha como personagem central um pássaro. Certamente não se trata de um acaso. Ou, se acaso, dos mais significativos.

⁶³⁹ ROSA apud LEITE, 2000. p. 58.

⁶⁴⁰ RAMOS, 1975. p. 249.

⁶⁴¹ LINS, 1982. p. xxxix.

Diz Butor: “A forma mais ingênua, mais fundamental, de narração é a terceira pessoa⁶⁴²”. Essa “forma ingênua de narração” é aquela que se impõe na estória do burrinho Sete-de-Ouros, na verdade, é a forma de narrar de quase todo o livro. Mas, não se trata de um narrador primitivo: é um narrador que reflete sobre sua posição na narrativa, como se percebe nos comentários emitidos na estória do Mané Fulô ou, ainda, na longa digressão metalingüística presente na novela “São Marcos⁶⁴³” e em vários outros momentos.

O narrador da “Conversa de bois” só ouve a estória contada pelo Mané Timborna, sob a condição de “poder contar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” – o que é imediatamente aceito já que – “assim até fica mais merecido⁶⁴⁴” Diálogo que sela o estatuto ficcional da narração já desde sua fonte primeira. Essa reflexão se marca definitivamente na estória do Matraga, quando o narrador reitera que os fatos se passaram “direitinho desse jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor⁶⁴⁵.” O narrador rosiano, opostamente ao narrador romântico ou naturalista, estabelece a verdade da sua narração não pela fidedignidade ao mundo prosaico. Busca outras alturas um tal narrador.

A mesma ocorrência pode ser anotada no caso dos jagunços Davidão e Faustino, narrado por Riobaldo. Seu ouvinte, “rapaz de cidade grande, muito inteligente⁶⁴⁶”, opina que era assunto de valor, merecedor de constar em livro, porém, “precisava de um final sustante, caprichado⁶⁴⁷.” Riobaldo concorda, ouve a narração proposta e registra: “Apreciei demais essa continuação inventada⁶⁴⁸.” Está aí, sem tirar nem pôr, uma concepção sofisticada e refletida da narração. Mas, tratando-se do narrador rosiano, nada é tão simples:

Mudara de idéia, sem contra-aviso à esposa; bem feito!: veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos⁶⁴⁹.

Convém que se atente para três aspectos do trecho acima. O primeiro diz respeito ao caráter parentético da afirmação de veracidade da narrativa. O sinal gráfico que envolve a

⁶⁴² “La forme la plus naïve, fondamentale, de la narration est la troisième personne”. (BUTOR, 1974. p. 61)

⁶⁴³ ROSA, 1968. p. 235-236.

⁶⁴⁴ ROSA, 1968. p. 283.

⁶⁴⁵ ROSA, 1968. p. 338.

⁶⁴⁶ ROSA, 1976. p. 67.

⁶⁴⁷ ROSA, 1976. p. 67.

⁶⁴⁸ ROSA, 1976. p. 67.

⁶⁴⁹ ROSA, 1968. p. 140-141.

afirmação de veracidade, envolve também a realidade a que essa remete. Tanto quanto a frase, está entre parênteses, isolada, a realidade. O segundo diz respeito à ironia que envolve todo o discurso e, conseqüentemente, também a reiteração de veracidade. O terceiro é a posição da frase parentética, envolvida pelo adjetivo que amplifica a fraude que se afirma. O adjetivo antes e depois do parêntese vincula irrecorrivelmente todo o discurso à fraude inicialmente referida ao comportamento da esposa infiel. Infiéis ambas, a esposa e a linguagem que às vezes diz uma coisa quando aparenta dizer outra. Vera Novis observa que

Desde *Sagarana* são abundantes os momentos de reflexão sobre a narrativa: o que é a estória, qual a sua fonte ou seu material primitivo, como atua o imaginário sobre os dados da realidade, a questão da verossimilhança, o papel da memória como filtro na passagem dos fatos da chamada realidade vivida para a chamada realidade ficcional, o papel do elemento mítico, etc⁶⁵⁰.

Pode-se resumir afirmando-se que a reflexão sobre a linguagem é uma das vigas do edifício literário rosiano. Excluída, dessa forma, a ingenuidade – que aqui é pensada nos termos de Schiller⁶⁵¹, relativamente à relação com a natureza – do que narra, resta a ingenuidade do narrado. Este, como se viu com Butor⁶⁵², pode deslizar, juntamente com o pronome, – pela via da empatia, como se diz neste estudo – e envolver o narrador, tanto quanto o leitor, que não é passivo, mas cúmplice, partícipe da constituição da narração. Ou, como expressa na receita de narrador oferecida por Mr. Shandy: “The truest respect which you can pay to the reader’s understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself⁶⁵³.” O mesmo diz Nadine Tournel, quando fala em ultrapassagem da oposição entre realidade e ficção, para concluir que o “verdadeiro é que são os sentimentos do leitor que podem fazer surgir seres fictícios⁶⁵⁴.”

Rosa, o escritor, traz consigo a lição do poeta “que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente⁶⁵⁵.” A escrita literária é, definitivamente, um “fingir”. Sua verdade não está em ser coonestada pelo cotidiano, mas no compromisso de que é expressão, ou, na sua capacidade de engendrar novos mundos reconhecíveis e aceitáveis não pela sua

⁶⁵⁰ NOVIS, 1989. p. 61.

⁶⁵¹ “O poeta [...] ou é da natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental.” (SCHILLER, 1991. p. 60)

⁶⁵² BUTOR, 1974.

⁶⁵³ ‘O verdadeiro respeito que você pode prestar ao entendimento do leitor é dividir a questão amigavelmente e deixar alguma coisa para ele imaginar por seu turno, tanto quanto você.’ (STERNE, 1912. p. 79)

⁶⁵⁴ “de dépasser l’opposition entre réalité et fiction: ce qui est vrai, ce sont les sentiments du lecteur, que seuls peuvent faire naître des êtres fictifs.” (Tournel, 2004. p. 175)

⁶⁵⁵ PESSOA, 1997. p. 176.

factibilidade, mas pela coerência interna e por seu comprometimento com a ascese espiritual (às vezes dita busca do sublime), ou da reflexão que transforma. A distinguir toda arte do cotidiano está sua intransitividade, sua capacidade de permitir atingir planos que negam (superam) esse cotidiano. Rosa, desde *Sagarana*, produz arte. Definitivamente descartado “o narrador pouco exigente”, resta o burrinho, que induz a especular que se trata do mundo visto pelos “olhos inocentes da criação⁶⁵⁶” – olhos de antes da Queda.

Ou seja, há na estória do burrico alguma ingenuidade, mas, não aquela que se origina no desconhecimento ou na irreflexão. Ao contrário, trata-se de uma ingenuidade intelectualmente construída, apoiada sobre a ética, que reflete escolhas que se apóiam em um *a priori* de base ontológica e epistemológica: “Rosa, pastor de seres ideais⁶⁵⁷”. Narrador e leitor encontram-se no narrado, não pelo caminho fácil do envolvimento emocional. O narrador não “faz de conta”, não imita⁶⁵⁸, ele narra, simplesmente. E ao narrar, não se recusa à reflexão sobre a narrativa, não busca o envolvimento de um leitor desavisado e dócil. Ao contrário, a sua rede de empatia demanda o pensamento, a ação intelectual daquele que se situa fora da página, porque o mundo alçado é, também, o mundo do pensamento e da dúvida conseqüente. Desprovida dessa reflexão, a leitura apenas tangencia a superfície de um texto que clama sempre por uma interpretação nascida do pensamento, e por um envolvimento que a este vincule a ética. Nas palavras de Henriqueta Lisboa, “ética e estética formam um todo construtivo⁶⁵⁹” na obra do autor.

Isso pode ser dito em poucas palavras, como o faz a autora de *João Guimarães Rosa*: uma travessia literária, ao afirmar que “Na cosmovisão essencialmente otimista e confiante de Guimarães Rosa, os bichos são agentes da justiça e misericórdia divina, executando as ordens de Deus e colaborando para o equilíbrio e bem-estar do mundo por Ele criado⁶⁶⁰.”

Para encerrar, mais uma vez, cede-se a palavra ao pioneirismo de Raul Conrado: “Mais poderíamos dizer, se aprofundássemos essa maravilhosa entramagem de símbolos que é “O burrinho pedrês”, ouverture orquestral: *Sagarana*⁶⁶¹.”

⁶⁵⁶ MARQUES, 1968. p. 149.

⁶⁵⁷ OLIVEIRA, 1978. p. 262.

⁶⁵⁸ “Os críticos-sociólogos recebem os personagens como gente, ainda estão na *mimesis*, quando os *criadores* [*grifado pelo autor*] muito pouco se preocupam com isso,” diz Autran Dourado (1973. p. 97)

⁶⁵⁹ LISBOA, 1979. p. 63.

⁶⁶⁰ DANIEL, 14 de novembro de 1981. p. 4.

⁶⁶¹ CONRADO, 21 de fevereiro de 1959. p. 8.

CONCLUSÃO

“Guimarães Rosa apropriou-se do mito”.

Maria Luiza Ramos

João Guimarães Rosa inscreveu indistintamente em sua literatura aqueles a quem amou. Aparentemente não distinguiu em sua ternura, nem classe social, nem o passar do tempo, e muito menos, a separação entre humano e animal. Isso talvez seja um elogio para a parte humana da equação, pois não há registro do Autor se refugiando junto aos homens para afastar-se da crueldade animal, como no já referido episódio do Zoológico de Hamburgo. Animais certamente nunca lhe feriram a alma.

O escritor, muitas vezes, parece que se guiava pela idéia de que os animais ocultam em si uma fração divina, uma espécie de *deus absconditus* – ‘deus escondido’ – que cabe à literatura revelar. Daí talvez parta o entendimento para os papéis anagógicos ou escatológicos que lhes são atribuídos.

Toda literatura traz em si uma componente profética, isto é, ela dá testemunho – da vida, da época, da circunstância. Rosa, em seu empreendimento poético, parece reivindicar mais. Na sua obra, a mimese é antes representação que imitação. A insatisfação do artista com a vida tal qual se apresenta leva-o a oferecer um outro mundo ao seu leitor. E nesse outro mundo muitas vezes cabe aos animais o papel de rearticulação do estar no mundo e medeiam, ainda, a relação entre o humano e o Inefável. Mary Lou Daniel fala de um compadrio entre o homem e o animal⁶⁶². E, como convém a um compadrio – acrescenta-se: entre iguais. Homens e animais partilham em igualdade de condições o mundo, estando estes conectados ao divino.

Boicininga traz a morte fria; os bois agem em nome da Potestade, medindo, pesando – e punindo, quando acham em falta. Os animais marcam o tempo, anunciam a chegada do futuro e a hora da partida. Assistem ao nascimento e acompanham a vida e a morte e, intermediando a relação com o numinoso, são, muitas vezes, a voz de Deus.

“Caçadores de Camurças”, uma das obras “precoces”, talvez não possa nem ser considerada rosiana, tal seu convencionalismo, mas deve sempre ser lembrado como a

⁶⁶² DANIEL, 2001.

primeira vez em que o Autor apresenta um animal, dando-lhe já um estatuto diferente da simples figuração.

Magma, marca o início da vida de escritor de João Guimarães Rosa, inaugurando sua interlocução com o sistema literário. Marca também a introdução definitiva da temática da animália na sua obra. Os animais enchem já esse livro em que um bestiário apresenta-se em estado embrionário, em uma latência que explodirá nove anos depois em seu livro de estréia.

Assim, o Bestiário rosiano lança raízes na escrita anterior a *Sagarana*, realizando-se de maneira praticamente integral neste livro. Acompanhará o Autor em toda sua carreira literária e é possível que alcance sua expressão máxima em *Grande sertão: veredas*, a mais extensa de suas obras e, provavelmente, a mais ambiciosa do ponto de vista narrativo e na elaboração das personagens –, e permanece presente nos escritos que se sucedem.

A relação que Rosa estabelece com a natureza coloca-o na posição que Schiller nomeou sentimental⁶⁶³. Seu trato com os animais e com as coisas da natureza expressa, de um lado, uma profunda crença na capacidade de redenção do ser humano e no papel de intermediário entre o humano e o divino a ser desempenhado pelos animais; por outro, tudo isso é transformado em literatura num processo profundamente reflexivo e altamente elaborado, situando-o entre aqueles escritores em cuja obra nada é casual, nada é gratuito.

A metempsicose constitui, para Rosa, uma diferenciação que une; a encarnação da alma no animal não o torna *per si* um ser separado do humano, ao contrário, atribui-lhe como função aquilo de que o humano é incapaz. Como os loucos, como as crianças, os animais ligam-se às esferas que a razão cotidiana não consegue alcançar.

O Bestiário tem várias manifestações pontuais que, embora não sejam objeto deste estudo, merecem atenção e referência. É o caso, por exemplo, de “O último dos maçaricos”, única tradução literária de responsabilidade do Autor; “Meu tio o iauaretê”, em que pontifica um metamórfico sobrinho do jaguar verdadeiro; a vaquinha, de que já se falou, presente no conto “Seqüência” e incontáveis outros. Devem ser lembrados todos, sempre a título de exemplificação, uma vez que a simples indexação da atuação da animália implicaria o repasse de praticamente toda sua obra.

⁶⁶³ O poeta sentimental “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nesta reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta.” (SCHILLER, 1991. p. 64)

Comparando-se o livro de 1946 aos subseqüentes, especialmente *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, saídos dez anos depois, praticamente toda a crítica está de acordo de que há uma evolução quase que imensurável, visível na linguagem quanto na elaboração literária. Entretanto, o Bestiário rosiano já se apresenta, pode-se dizer, integralmente em *Sagarana*. O desenvolvimento posterior é apenas isso, desenvolvimento – expansão de uma completude. Ele está todo lá, praticamente íntegro, em personagens extremamente elaborados como Sete-de-Ouros; partícipes da narrativa como os sapos de “A volta do marido pródigo”; dirigindo a vida do homem como o burrinho que o Rodolpho Merêncio empresta ao Matraga. Estão lá os animais no papel de emissários da Poesia, visível por exemplo, na descrição do “boi azulego”, de “O burrinho pedrês”. Estão lá, desempenhando seus papéis de entes que atuam como salvadores ou como punidores para o homem. Está lá quase todo o simbolismo que Guimarães Rosa atribuiu a esses seres. Estão lá animais em posição de totem, de símbolo, de mediadores, ocupando os mais variados papéis na sua relação com os humanos.

Para Aglaêda Facó, em Guimarães Rosa “o estético e o ético se confundem na clássica procura do bem, do belo e da verdade. Esta ascese estética, no entanto, não o impediu de escrever o mais brasileiro texto de nossa literatura⁶⁶⁴.” Embora constitua um produto esteticamente elaborado, a obra de João Guimarães Rosa parece querer mais interrogar o humano sobre si e sobre o numinoso; sobre a vida e sobre a morte; sobre o amor, sobre a dor e alegria, que destinar-se à fruição estética. Constitui-se, sobretudo, num ser e estar-no-mundo profundamente ético. Só à ética parece poder se atribuir a tarefa de inquirir essa obra sobre os laços que a vinculam à Humanidade.

O burrinho pedrês parece ser o portador de um mandato teleológico, um dizer ao homem que ele tem uma missão a cumprir, que seu estar-no-mundo não é gratuito nem indiferente à Divindade, que pune e premia, mas é, para o humano, acima de tudo, espera.

Diferentemente do burrinho de Buridan, lembrado aqui na concepção de Machado de Assis, o burrinho rosiano não vacila entre a água e a aveia. Tal qual a besta de Balaão, ele fala e quando o faz, na sua voz manifesta-se a voz da sobre-humanidade.

⁶⁶⁴ FACÓ, 1982. p. 18.

A literatura de Guimarães Rosa nomeia. Afinal, sabe-o bem Riobaldo, “Muita coisa importante falta nome⁶⁶⁵.” Ou, na expressão do Poeta quando cronista: “No universo mágico de Rosa, os nomes fazem as coisas, são as coisas⁶⁶⁶.” Suas obras inventariam o mundo de que se apropriam literariamente, dando nome aos seres e às coisas. Ou, como ensina Pedro Xisto,

a poesia – fundadora do ser e da essência de todas as coisas – não recebe, jamais, a linguagem como um material de trabalho, previamente, dado, mas, antes, a poesia começa por tornar possível a linguagem. Sendo, fundamentalmente, missão do poeta, o nomear os entes⁶⁶⁷,

e assim, nomeando, o poeta engendra palavras e poesia. E o ato de criação da palavra que nomeia é, está dito, um ato que cria mais que palavras – poesia; mais que poesia – vida.

Esse é o grande dom da palavra: a criação. O mundo existe porque a palavra o engendra. Somente pelo verbo, criou Deus o mundo e as coisas que nele existem. Como disse Santo Agostinho:

Portanto é necessário concluir que falastes e os seres foram criados. Criaste-os pela vossa palavra⁶⁶⁸!

O bispo de Hipona apóia-se na Bíblia, para afirmar o primado da palavra criadora, como está, por exemplo, nos “Salmos” e também no “Gênesis”:

Pela palavra do Senhor foram feitos os céus, e todo o exército deles pelo espírito da sua boca⁶⁶⁹.

Porque falou, e tudo se fez; mandou e logo tudo apareceu⁶⁷⁰.

E Deus disse: Haja luz. E houve luz⁶⁷¹.

Também o escritor, demiurgo das palavras, faz mais que tornar mais rica a língua de que se serve. Na verdade, ele torna maior a vida, que se enriquece com os novos mundos criados pela sua palavra fertilizadora. Certamente, o mundo é muito maior hoje, e mais rico, que antes de ser pisado pelas patas do Rocinante ou da boiada que um certo burrinho pedrês ajudou a conduzir. Muito mais pobres seriam a terra e todos que nele habitam e labutam,

⁶⁶⁵ ROSA, 1976. p. 86.

⁶⁶⁶ ANDRADE, 1967. p. 6.

⁶⁶⁷ XISTO, 1961. p. 10.

⁶⁶⁸ AGOSTINHO, XI, 6.

⁶⁶⁹ BÍBLIA. “Salmos”, 33, 6.

⁶⁷⁰ BÍBLIA. “Salmos”, 33, 9.

⁶⁷¹ BÍBLIA. “Gênesis”, 1, 3.

não tivessem trilhado seus caminhos um Odisseu, um Quijano, um Augusto Matraga ou um Riobaldo.

Rosa, demiurgo⁶⁷² que faz com que surjam universos criando e ordenando palavras, através da saga do seu burrinho conduz o leitor a um mundo que é muito mais que palavras, pois, uma vez criado, esse mundo de palavras ganha vida e autonomia face ao seu criador, a quem não mais pertence. É agora um mundo concreto, que juntamente com outros mundos criados ou anteriormente existentes, constitui o grande mundo da vida, pertencendo a um povo, à humanidade.

De uma obra desse criador disse um mestre: “Na extraordinária obra-prima, *Grande sertão: veredas*, há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é belo, forte, impecavelmente realizado⁶⁷³.” Talvez se possa, sem pretender corrigir quem sabe, estender essa afirmação ao universo da obra do escritor de Cordisburgo, que desde o surgimento pôde ser chamada de clássica, como o fez outro mestre⁶⁷⁴.

Ezra Pound fala de um tipo de escritor, daqueles “que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”, e chama-o “Inventor⁶⁷⁵”. Fala também de escritores “que combinaram um certo número desses processos, que usaram-nos tão bem, ou melhor, que os Inventores”, e chama-os “Mestres⁶⁷⁶”. Rosa parece ser um terceiro tipo de escritor: criou todo um novo território literário, povoou-o de coisas e seres, homens e bichos e, nesse território existe como único capaz de oferecê-lo aos leitores: – Inventor e Mestre.

Dessa forma, considerando-se que o animal constitui-se integralmente personagem já em *Sagarana*, obra em que o motivo da animália comparece seja como tema, seja como figura, é preciso registrar, no entanto, que o livro passa longe de esgotar suas potencialidades. Ao contrário, aliás, ali apenas se traçam veredas que serão posteriormente

⁶⁷² “Guimarães Rosa entra na Ordem do Universo ao refletir, em sua obra, o paradigma eterno. Sua obra não reflete o Universo – não é cópia da cópia – mas sim cria um universo ele mesmo, tirado de seu caos interior, com os olhos do espírito postos no paradigma, de acordo com a Providência divina: *Pronoia*. Guimarães Rosa é o demiurgo, é o poeta. [...] Guimarães Rosa e o demiurgo platônico trabalham da mesma maneira.” (ARAÚJO, 1992. p. 171)

⁶⁷³ CANDIDO, 1978. p. 121.

⁶⁷⁴ LINS, 1982.

⁶⁷⁵ “Inventors. Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process” (POUND, 1934. p. 39)

⁶⁷⁶ “The masters. Men who combined a number of such process, and who used them as well as or better than the inventors” (POUND, 1934. p. 39)

exploradas, revelando o quão rica em possibilidades literárias a animália se apresenta à pena do escritor de Cordisburgo. Para usar expressão rosiana, pode-se dizer que o motivo da animália na obra do Autor constitui “matéria para uma sagarana⁶⁷⁷” de estudos. Em consequência, deve-se anotar que estas páginas apenas tocam em um objeto que merece ser (e será, certamente) estudado ainda muito, antes de se poder dizer que está adequadamente verificado na obra do criador do Sete-de-Ouros.

Assim, interrompe-se aqui, atento a quem fala com a sabedoria da experiência de ter provado da vida: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar com exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso⁶⁷⁸...”

⁶⁷⁷ A expressão é de Guimarães Rosa (Apud LEITE, 2000. p. 68), transformando o escritor o neologismo com que batizou seu livro de estréia em substantivo comum, aparentemente antevendo (ou reivindicando-lhe) um futuro de integração à linguagem cotidiana.

⁶⁷⁸ ROSA, 1976. p. 67.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: UFMG, 2003

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003a

ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Argel de Mello*. São Paulo: Ateliê, 2003b

ROSA, João Guimarães. *Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess*. São Paulo/Belo Horizonte: IMESP/Edusp/Ed. PUC-Minas, 2003c

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

ROSA, João Guimarães. *O burro e o boi no presépio/The ass and the ox in the Nativity scene*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1986?

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976a

ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976b

ROSA, João Guimarães. *Noites no sertão*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976c

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975

ROSA, João Guimarães. *Seleta*. Organizado por Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973

ROSA, João Guimarães. “História de Fadas”. (versão integral). In: GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 140-151 Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 de abril de 1947.

ROSA, João Guimarães. “Entrevista” In: GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 171-174

ROSA, João Guimarães. “O imperador”. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, ano V, n. 220, 14 de novembro de 1970. p. 1-3

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968a.

ROSA, João Guimarães. (tradutor). “O último dos maçaricos”. (resumo do romance *The last of the curlews*, de Fred Bodsworth). In: *Biblioteca de Seleções*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Ypiranga, 1958. p. 433-470

ROSA, João Guimarães. *Com o vaqueiro Mariano*. Editores: Thiago de Mello e Geir Campos. Ilustrada por Darel Valença Lins. Niterói: Edições Hipocampo, 1952

ROSA, João Guimarães. “Distribuição dos prêmios literários de 1936: discurso do Sr. João Guimarães Rosa”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Anais de 1937, Rio de Janeiro, ano 29, n. 53, p. 261-263, jan-jun. de 1937

ROSA, João Guimarães. “Caçadores de camurças”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 9-11, 12 de julho de 1930

ROSA, João Guimarães. “*Khronos kai anánke*: Tempo e destino”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 12-13, 46, 48, 21 de junho de 1930

ROSA, João Guimarães. “Makiné”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1930. p. 1, 6-7. (caderno “Suplemento dos Domingos”, ano 1, n.1)

ROSA, João Guimarães. “O mystério de Highmore Hall”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 11-13, 7 de dezembro de 1929

ROSA, João Guimarães. (tradutor). QUELLE, O. “A organização científica em Minas Gerais”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 5 de outubro de 1928. p. 7-8. (tradução do artigo do professor da Universidade de Bonn, Alemanha).

Obras citadas

ABREU, Capistrano de. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

AGOSTINHO, (Santo). *Confissões*. 10. ed. Traduzido por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Apostolado da Imprensa, 1981

AGUIAR, Melânia Silva. “*Magma*: a margem primeira (e esquerda) da escrita”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 522-526

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953

- ALMEIDA, Ana Maria de. “Nós, Perdizes”. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 25 de maio de 1977. p. 6.
- ALMEIDA, Guilherme de. “Concursos Literários de 1936 – Poesia” (Parecer da Comissão Julgadora; datado de 22 de novembro de 1936, com um “de acordo”, de Laudelino Freire). In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. xliii-xlv
- ALMEIDA, Renato. “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1946. 2. Seção, p. 1/4
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cadeira de balanço*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Defesa de imagem: Rosa Cordisburgo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1. de dezembro de 1967. 1. Caderno, p. 6
- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Loyola, 1985
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Palavra e tempo*. São Paulo: Mandarim, 2001
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.
- ARINOS, Affonso. *Pelo sertão*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984
- ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1957
- ATHAYDE, Tristão de. “Satã nas letras”. In: _____. *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 87-110 (Ver também LIMA, Alceu Amoroso.)
- AVÉ-LALLEMANT, Robert-Christian-Berthold. “Avé-Lallemant”. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. v. 1. 7. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 131-136
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- BANDEIRA, Manuel. (org.). *Antologia dos poetas bissextos brasileiros contemporâneos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986
- BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986a.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

- BENAVIDES, Washington. “Los “Zoo” de João Guimarães Rosa”. *Travessia*, Revista de Literatura Brasileira, Florianópolis, n. 15, p. 125-152, 2. semestre de 1987
- BÍBLIA Sagrada, A. Traduzida ao português por João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e corr. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. 15.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930
- BOBAGENS de gênio. *Veja*, São Paulo, ano 29, n. 3, ed. 1427, p. 102-103, 17 de janeiro de 1996
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974
- BRADESCO-GOUDEMAND, Yvonne. *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1982
- BRAIT, Beth. “Assim como Rosa não é Rosa, *Magma* não é a verdadeira expressão da poesia rosiana”. (Prefácio). In: LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000. p. 11-14
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. v. III. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1993
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. v. II. 5. ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Vozes, 1992
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2 v. Rio de Janeiro: Vozes, 1991/2
- BUTOR, Michel. *Repertoire II*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1974.
- CALLADO, Antônio. “Verso juvenil ilumina maturidade do poeta”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 de outubro de 1992. Ilustrada, p. 4-8
- CALLADO, Antônio. “Versos de Guimarães Rosa aguardam resgate”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 de julho de 1992. Ilustrada, p. 4-8.
- CAMACHO, Fernando. “Entrevista com Guimarães Rosa”. *Humboldt*, Munich, n. 37, p. 42-53, 1978.
- CAMPOS, Haroldo. A linguagem do “Iauaretê”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. revista ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-64. (Debates, v. 247)
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994. p. 63-67

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978
- CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994. p.72-77
- CARDOSO, Wilton. “A estrutura da composição em Guimarães Rosa”. In: LISBOA, Henriqueta et al. *Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966. p. 33-49
- CASTRO, Paulo de. “Saragana” [sic]. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1951. *Tribuna das Letras*, p. 2
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 19. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1956
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (org.). *Dicionário de Símbolos*. 16. ed. rev. e aum. Tradução coordenada por Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001
- CHIQUITA, Dona. “As primeiras histórias de Guimarães Rosa”. (Entrevista concedida a Humberto Werneck). *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, ano III, n. 117, 23 de novembro de 1968. p. 3.
- CONDÉ, João. “Guimarães Rosa nos “Arquivos Implacáveis de João Condé”: Confissões”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1967. 2. Caderno, p. 4
- CONRADO, Raul. ““O burrinho pedrês”: esboço de interpretação”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1959. p. 8.
- COSTA, Firmino. *Vocabulário analógico*. São Paulo: Melhoramentos, 1933
- COSTA E SILVA, Alberto da. “Três cartas Guimarães Rosa sobre *Corpo de baile*”. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sobre a obra*. Plaquete anexa à edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 15-17
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- DANIEL, Mary Lou. “Esses Guimarães e a sua bicharada mineira”. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 14 de novembro de 1981. p. 4.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997
- DOURADO, Autran. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973

- DOWSON, John. *A classical dictionary of hindu mythology and religion, geography, history and literature*. London: Soutledge & Kegan Paul, 1968
- DOYLE, Plínio. “Contribuição à bibliografia de & sobre Guimarães Rosa”. In: OLYMPIO, José (ed.). *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 193-255
- FACÓ, Aglaêda. *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*. São Paulo: Ática, 1982
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. São Paulo/Cotia: Ed. Senac/Ateliê, 2003
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995
- FOSTER, Edward Morgan. *Aspects of the novel*. London: Harmondsworth, 1976
- FREITAS, Marcus Vinicius de. “Cachorros e outros bichos no Campo Geral, de Guimarães Rosa”. In: *Revista do CESP*. Belo Horizonte, UFMG, v. 22, n. 31, p. 325-338. jul-dez 2002
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Contos e novelas*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1965
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972
- GUIMARÃES ROSA dá aos leitores a entrevista que sonou à Imprensa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de setembro de 1956. 3. Caderno, p. 2
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- KASCHEL, Werner; ZIMMER, Rudi. *Dicionário da Bíblia de Almeida*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999
- KIPLING, Rudyard. *O livro da jângal*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Círculo do Livro, 1996
- KIPLING, Rudyard. *Le livre de la jungle*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1930?
- KIPLING, Rudyard. *The jungle book*. London: MacMillan, 1924
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987
- LEÃO, Ângela Vaz. “Língua nacional, falar sertanejo, estilo rosiano”. In: *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 5, nº 10, p. 65/77. 2. semestre 2002.
- LEÃO, Ângela Vaz. “O ritmo em "O burrinho pedrês"”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 141-148

- LEITE, Ascendino. “Arte e céu, países de primeira necessidade”. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. rev. João Pessoa: Universitária, 2000. p. 31-74
- LEITE, Manoel Cerqueira. “Sagarana”. (1). *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 23 de janeiro de 1947. p. 4
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Imagens de animais no sertão rosiano”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 286-298, 1. semestre de 2002
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000
- LIMA, Alceu Amoroso. “O transrealismo de JGR”. In: VILLLAÇA, Antônio Carlos. (org.). *Alceu Amoroso Lima*. Rio de Janeiro: Agir, 1985. p. 64-67. (Nossos Clássicos. v. 112)
- LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. (livro e CD-rom). São Paulo: Navegar, 2003
- LIMA, Sônia Maria Van Dijck. “Sagarana e a recepção da crítica”. *D.O. Leitura*. São Paulo, ano 20, n. 13. p. 37-39, junho de 2002
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. revista. João Pessoa: Universitária, 2000
- LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. xxxvii-xlii
- LINS, Wilson. *O médio São Francisco: uma sociedade de pastores guerreiros*. 3. ed., def. São Paulo: Nacional, 1983
- LISBOA, Henriqueta. “Guimarães Rosa e o conto”. In: _____. *Vivência poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 57/68
- LISBOA, Henriqueta. *Vigília poética*. Belo Horizonte: Edições Imprensa, 1968
- LIVROS DE 30 DIAS: João Guimarães Rosa: “Sagarana”. *Anhembi*, São Paulo, n. 15, p. 528-531, fevereiro de 1952
- LONDON, Jack. *The call of the wild / White fang*. New York: Washington Square Press, 1962
- LOPES, Óscar. *Ler e depois: crítica e interpretação literária/1*. 3. ed. Porto: Inova, 1970.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 27-61

- MACEDO, Nelly. "Palavras de origem tupi em Guimarães Rosa". *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 5 de julho de 1980. p. 8
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore o Brasil*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960
- MAGMA, a poesia inédita. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de maio de 1981. p.n.a.
- MARQUES, Oswaldino. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- MARQUES, Oswaldino. "Canto e plumagem das palavras". In: _____. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: INL, 1957. p. 9-128. (Biblioteca Divulgação Cultural, Série A- XIII)
- MEDEIROS, Benício; LEME, Miriam. "Agnes Guimarães Rosa: Lembranças do 'João Papai Beleza'". (entrevista de Agnes Guimarães Rosa). *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ano 14, n. 45, p. 9-18, outubro de 2002
- MENDES, Oscar. "Alma dos livros: Recomeçando". *O Diário*, Belo Horizonte, 14 de julho de 1946. p. 4
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. v. VIII. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981
- MILLIET, Sérgio. "Diário crítico: leituras avulsas". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1946. Caderno "Letras Artes Idéias Gerais", p. 1
- MONTENEGRO, Braga. "Guimarães Rosa novelista". *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 6 de julho de 1968. p. 2-3
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998
- NUNES, Benedito. "O amor na obra de Guimarães Rosa". In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 112-133
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969
- NUNES, Benedito. "Guimarães Rosa em novembro". *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 23 de novembro de 1968. p. 1.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1981
- OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1978
- OLIVEIRA, Franklin de. "Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Afrânio. (dir.). *A literatura no Brasil*. v. V. 3. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. p. 402-449
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Guimarães Rosa no Suplemento*. Belo Horizonte: Programa de Pós- graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2002

- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. “Magma: as origens de Guimarães Rosa”. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, UFMG, v. 5, p. 115-126, novembro de 2000
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. “O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa”. In: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (orgs.). *A astúcia das palavras*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p. 101-132
- PALMÉRIO, Mário de Ascensão. “Errância através do mundo roseano”. In: PROENÇA, Ivan Cavalcanti. (org.). *Seleção de Mário Palmério*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 132-164
- PEIXOTO, Sérgio Alves. “‘Seqüência’: mistérios de uma narrativa simples”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (orgs.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 635-638
- PENNA, J. O. de Meira. *O elogio do burro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980
- PEREIRA, Otoniel Santos. “Guimarães Rosa segundo terceiros”. *Realidade*, São Paulo, Ed. Abril, ano 2, n. 16, p. 58-61 e 70, julho de 1967
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997
- PLATÃO. *A república*. 4. ed. Tradução de Maria da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- POUND, Ezra. *ABC of readings*. 16th printing. New York: New Directions, 1934
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. “Literatura das vilas e chapadas”. In: _____. (org.). *Seleção de Mário Palmério*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 165-180
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. “Introdução”. In: ARINOS, Affonso. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967. p. 11-16.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação de Ministério da Educação e Cultura, 1958. (Os Cadernos de Cultura, 114)
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ribeira do S. Francisco*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1944.
- RAMA, Ángel. *Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 32. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1972
- RANGEL, Paschoal. “João: um inventor”. In: _____. *Ensaio de literatura*. Belo Horizonte: O Lutador, 1984. p. 15-62

- REBELO, Marques. “Sagarana”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1946. Caderno “Letras e Artes”, p. 1-2
- RESENDE, Otto Lara. “De barro ou de ouro”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 de novembro de 1992. p. 2
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *Meias-verdades no romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- RÓNAI, Paulo. “Nota introdutória”. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-17.
- RÓNAI, Paulo. “Os prefácios de *Tutaméia*”. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 215-220
- RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p.xxix-lviii.
- RÓNAI, Paulo. “Trajetória de uma obra”. In: _____. (org.). *Seleção de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 148-161. (Coleção Brasil Moço, v. 10)
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 11-49.
- SALES, Franklin de. “Sagarana”. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 14 de novembro de 1951. p. 4.
- SCARPELLI, Marli Fantini. “Primeiras estórias: margens da história”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, UFMG, v. 22, n. 30, janeiro-junho de 2002
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991
- SCHMIDT, Augusto Frederico. “A saga de Rosa”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1952. 1. Caderno, p. 2
- SENNA, Homero. “Livros da Semana: Coleção Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1964. 1. Caderno, p. 9
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988
- SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman*. London: J. M. Dent & Sons (Everyman's Library), 1912

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madri: Gredos, 1975

TEIXEIRA, Ivan. "Guimarães Rosa: análise pioneira das primeiríssimas histórias de cem mil réis". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 de setembro de 1992. Cultura, p. 1.

THOMAZ, Joaquim. "Registro literário". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1952. p. 6

TORGA, Miguel. *Bichos*. 7. ed. revista. Coimbra: ed. do autor, 1970

TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. v. 2. 2. ed. Belo Horizonte: Difusão Pan-Americana do Livro, 19 --

TORRES, João Camilo de Oliveira. "Sagarana". *O Diário*, Belo Horizonte, 7 de junho de 1946. p. 4

TOURSEL, Nadine; VASSEVIÈRE, Jacques. *Littérature: textes théoriques et critiques*. Paris: Armand Colin, 2004

VERSIANI, Ivana. "50 anos de Sagarana?". *Suplemento Literário: Guimarães Rosa: Arquivo*, Belo Horizonte, n. 19, novembro de 1996. p. 18-19.

VIEIRA, Antônio. *O jumento, nosso irmão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1964

WEY, Valquiria. "Prólogo: sobre la selección". In: ROSA, João Guimarães. *Campo general y otros relatos*. Selección de Valquíria Wey. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 7-24

XISTO, Pedro. "À busca da poesia". *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 21-22, p. 9-30, março/junho de 1961

ZITO, João Henrique Ribeiro, dito. "Rememorações" (entrevista a João Correia Filho). *Cult*, São Paulo. n. 43. p. 50-55. fevereiro de 2001

ÍNDICE

SUMÁRIO	4
RESUMO	5
INTRODUÇÃO	6
HAVENDO-SE COM O DEMIURGO.....	6
NO PRINCÍPIO FOI SETE-DE-OUROS	12
“ELE CONVERSAVA COM O BOI MESMO”	13
ROTEIRO DA ANIMÁLIA	16
AS LIÇÕES DOS MESTRES	19
DA DIVERGÊNCIA E DA MULTIPLICIDADE DE OLHARES	21
I OS ANTECEDENTES DO BURRINHO PEDRÊS	22
1929/1930: AS OBRAS “PRECOCES”	22
UNS HÍBRIDOS FÉRTEIS	27
POESIA EM SEGREDO: <i>MAGMA</i>	30
POESIA QUASE PROFISSIONAL	32
A ANIMÁLIA EM VERSO	36
INVENTÁRIO DE <i>MAGMA</i>	42
II O BESTIÁRIO DE SAGARANA	45
EMERGINDO DO REGIONALISMO: A CRÍTICA INAUGURAL	47
BICHOS D’ALÉM-MAR	51
UMA CACHORRINHA, UM BURRINHO	53
LALINO E A GREI DOS SAPOS: “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”	56
UNS INÚTEIS ESPANTALHOS: “SARAPALHA”	58
UNS OLHOS DE CABRA TONTA: “DUELO”	60
PASTOS, PASTOS E UM SABIÁ: “MINHA GENTE”	63
DE JOÃO A JOÃO: “SÃO MARCOS”	66
UMA BESTA MAIS QUE MONTARIA: “CORPO FECHADO”	68
A MÃO DE DEUS: “CONVERSA DE BOIS”	70
A REDENÇÃO: “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”	72
AINDA SAGARANA	77
III UM BURRINHO MUITO LÚCIDO	81
“TROCANDO SERVENTIAS”	84
O VAQUEIRO-POETA E O EXÍLIO DA POESIA	87
UM MUNDO DE HOMENS E DE BICHOS.....	89
PATA A PATA DE BOI A BURRO.....	93
PÓS-ESCRITO “PATA A PATA...”	96
UMA ESTÓRIA DE MUITAS ESTÓRIAS OU A “PAIXÃO DE CONTAR”	99

UM BURRICO FILOSÓFICO.....	103
“NO UMBIGO DO MUNDO...”	105
NOTA PARENTÉTICA SOBRE SIMBOLISMOS	108
AINDA NO “UMBIGO DO MUNDO”	110
JUNTO À TERRA, PERTO DE DEUS	112
“LITTLE MEN DISGUISED”	115
PEÇA NÃO-PROFANA	126
UM BURRINHO, OUTROS BURRINHOS.....	128
“OUVERTURE ORQUESTRAL: SAGARANA.”	137
CONCLUSÃO.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148
OBRAS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	148
OBRAS CITADAS	149
ÍNDICE	159