

IVANI MARIA PEREIRA

**OS BESTIÁRIOS DE GUIMARÃES ROSA
EM *AVE, PALAVRA***

UBERLANDIA – MG
2014

IVANI MARIA PEREIRA

OS BESTIÁRIOS DE GUIMARÃES ROSA EM *AVE, PALAVRA*

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

UBERLANDIA – MG
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436b Pereira, Ivani Maria.
2014 Os bestiários de Guimarães Rosa em Ave, palavra. / Ivani Maria
Pereira. -- 2014.
116 f.

Orientador: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Ave, palavra - Crítica e
interpretação - Teses. 4. Bestiários - Brasil - Teses. I. Cunha, Betina
Ribeiro Rodrigues da. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa
de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

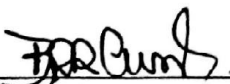
IVANI MARIA PEREIRA

OS BESTIÁRIOS DE GUIMARÃES ROSA EM *AVE, PALAVRA*

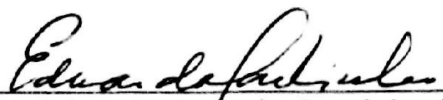
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 07 de março de 2014.

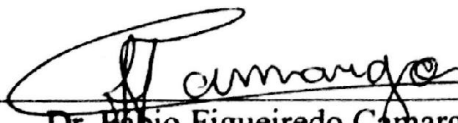
Banca Examinadora:



Dra. Betina R. R. da Cunha / (UFU) (Presidente)



Dr. Eduardo de Faria Coutinho / (UFRJ)



Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU

À minha mãe, manifestação do verdadeiro Amor

Agradecimentos

A Deus sempre em primazia, pois é o *Magma*,
a rocha, refúgio seguro da minha vida.

À minha família, àqueles que presenciaram minhas *Primeiras histórias*:
meu amado pai, Joaquim, *in memoriam* e sempre presente;
minha amada mãe, Neide, verdadeiro anjo da guarda;
meus amados irmãos, Wendelson e Wellington, fraternidade sincera.

Aos meus sobrinhos-afilhados, João Victor e
Rafaella, e a todos meus familiares que participam de minhas
histórias e, não diferentemente, compartilham *Estas histórias*
de minha vida acadêmica.

Aos professores, àqueles que, a mim, ministraram disciplinas:
profa. Dra. Betina R. R. da Cunha, profa. Dra. Maria Ivonete S. Silva, profa.
Dra. Joana Muylaert, prof. Dr. Leonardo Francisco, prof. Dr. Stéfano Paschoal
e prof. Dra. Gloria Vergara, da Universidad de Colima - México.

Àqueles que participaram do processo de qualificação:
prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo e profa. Dra. Enivalda N. Freitas e Souza.
Enfim, a todo corpo docente da PPlat-UFU, que formaram o *Corpo de baile*
da minha pesquisa, pois movimentaram muitas ideias.

A todos os meus amigos que ofereceram tanto apoio e
deram crédito a minha pesquisa e, por isso, fazem parte da *Sagarana*,
próximo a uma saga, busca pelos bestiários rosianos.

Ao fomento da FAPEMIG, Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado de Minas Gerais. Convenhamos:
o que imaginávamos ser *Tutameia*,
“quase nada”, coisa pequena,
passamos a percebê-la como grande e não podemos
deixar de reconhecer o significativo valor desse investimento.

A João Guimarães Rosa, por ter nos legado o *Grande sertão: veredas* ...
e veredas, e veredas, e veredas ... em sua fortuna artística.

À minha orientadora, profa. Dra. Betina R. R. da Cunha,
que me incentivou e me direcionou na labuta com as palavras e,
consequentemente, acompanhou-me pelo enveredamento no
encantado universo da escritura de *Ave, Palavra*.

Pescaria

A Mário Matos

O peixe no anzol
é Kierkegaargiano.
(O pescador não sabe,
só está ufano.)

O caniço é a tese,
a linha é pesquisa:
o pescador pesca
em mangas de camisa.

O rio passa,
por isso é impassível:
o que a água faz
é querer seu nível.

O pescador ao sol,
o peixe no rio:
dos dois, ele só
guarda o sangue frio.

O caniço, então,
se sente infeliz:
é o traço de união
entre dois imbecis...

Trecho de “Às coisas de poesia”

RESUMO

Esta dissertação se propõe refletir acerca da presença dos animais na literatura, objetivando elucidar elementos composicionais de textos selecionados da obra do escritor João Guimarães Rosa, nos quais a temática bestial, principalmente, inserida em novos fazeres literários pode ser discutida. Para isto, primeiramente, percorremos, de forma concisa, a biografia de Rosa, e também tratamos de privilegiar uma ótica que espera pensar a presença dos animais na trajetória literária rosiana. Na sequência, apresentamos sua última obra, *Ave, Palavra*, cujos textos trabalham com a temática sobre os animais de forma intensa. Mais do que isso, ampliamos nosso olhar para relação existente entre Homem e animal em uma perspectiva moderna, uma vez que os textos rosianos permitem reflexões por esses vieses, devido aos conteúdos cujos procedimentos estéticos dialogam diretamente com as características da construção literária moderna ou, pelo menos, com renovadas configurações textuais. Posteriormente, refletimos sobre os gêneros literários, contemplando, especialmente, a prosa poética nas produções de Rosa, possibilitando melhores compreensões sobre questões que circundam a zoopoética rosiana. Fizeram-se impreterivelmente necessárias, antes de investigar o bestial rosiano especificamente, uma observância conceitual e uma retomada histórica a respeito do gênero bestial, focalizando o período medieval, subsequente a uma contextualização da zooliteratura revisitada e atualizada; por fim, nas análises dos textos “Aquário (Berlim)” e “Aquário (Nápoles)”, de *Ave, Palavra*, buscou-se evidenciar o bestial ao estilo rosiano e à luz de algumas premissas investigativas da ecocrítica. Trabalhamos, deste modo, a complexidade da escritura de João Guimarães Rosa com relação aos bestiais, tendo como lastro questões suscitadas em textos de sua carreira literária e, sobretudo, de sua obra póstuma, *Ave, Palavra*, refletindo sobre a fronteira entre humano e inumano, a qual oportuniza olhares interpretativos sob a figura do homem moderno.

Palavras- chave: Guimarães Rosa. *Ave, Palavra*. Narrativa. Ficção. Bestial.

ABSTRACT

This dissertation aims to reflect upon the presence of animals in Literature, seeking to elucidate compositional elements of selected texts from the work of the writer João Guimarães Rosa in which the bestiary theme, mainly, inserted in new literary writing, can be discussed. In order to do that, firstly we will travel, in a concise way, through Rosa's biography and also we will privilege a perspective that aims at thinking the presence of animals in the literary journey of Guimarães Rosa. Following that we will present his last work, *Ave, Palavra*, whose texts portray the animal theme intensely. More than that, we magnified our view to the existing relationship between Man and animal in a modern perspective since Rosa's texts allow us to reflect those biases because of its contents whose aesthetic procedures dialogue directly with the characteristics of modern literary construction or, at least, renewed textual configurations. After, we reflected upon literary genres, contemplating, specially, the poetic prose in Rosa's works, enabling better understanding about the issues that round Rosa's zoopoetic. It was imperatively necessary, before investigating Rosa's bestiary specifically, a conceptual view and a historical resumption about the bestiary's genre, focusing on the medieval times, subsequently to a contextualization of zooliterature, revisited and updated; lastly, upon the analysis of the texts "Aquário (Berlim)" and "Aquário (Nápoles)", from *Ave, Palavra*, we sought to highlight Rosa's style of bestiary and also the light of the investigative project of ecocriticism. Therefore, we worked with the complexity of Guimarães Rosa's writings regarding the bestiaries, having as ballast, issues raised on texts from his literary career and, above all, from his posthumous work, *Ave, Palavra*, reflecting about the boundaries between human and non human, which enables an interpretative eye upon the picture of the modern man.

Key-words: Guimarães Rosa. *Ave, Palavra*. Narrative. Fiction. Bestiary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A OBRA DE GUIMARÃES ROSA E A MODERNIDADE.....	15
1.1 O escritor João Guimarães Rosa.....	15
1.2 As obras de Guimarães Rosa	17
1.3 Por que Ave, Palavra?	37
1.4 A modernidade em Guimarães Rosa.....	47
2 POÉTICA DE GUIMARÃES ROSA: GÊNEROS E PRODUÇÃO LITERÁRIA.....	53
2.1 A importância da noção de gênero para a tradição literária.....	53
2.2 O hibridismo dos gêneros literários	56
2.3 A prosa poética na produção rosiana	58
2.4 A prosa poética em Ave, Palavra	64
3 OS BESTIÁRIOS MODERNOS	74
3.1 A consolidação dos bestiários como gênero	74
3.2 A renovação da escritura dos bestiários	79
3.3 Os bestiários em “Aquário (Berlim)”	87
3.4 Os bestiários em “Aquário (Nápoles)”	102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

No contexto literário e mítico, os bichos estão inseridos na trama de muitas obras, em estéticas distintas, relacionando-as com homens e seus símbolos. Essa interação bicho/homem nos instiga a fazer uma reflexão, dentre outras, sobre as fronteiras entre o humano e o inumano. Dessa perspectiva surge a inquietação cujo resultado se concretiza na disposição de investigar os bestiários revisitados, visto que muitos escritores ressuscitaram esse tipo de texto no Século XX, consolidado em seu “auge” desde a Idade Média.

Este é um estudo atual e necessário que se une à valorosa obra *Ave, Palavra*¹ de Guimarães Rosa para averiguar o universo animal dentro de uma cadeia literária representativa. Ao longo da evolução do bestiário, observamos mudanças em alguns elementos constituintes, embora também verificamos que outros foram preservados ou reelaborados com funções distintas. Os bestiários do século XX são representados por alguns escritores em uma vertente bastante renovada, sobretudo, no que diz respeito ao conteúdo, seguindo novas tendências.

Os textos rosianos, em especial, são de uma particularidade visível: sua busca por uma sinceridade e uma capacidade de sentir com o homem “conterrâneo” e, mais do que isso, criação de sua peculiar linguagem, como afirmou o próprio Rosa numa entrevista concedida a Günter Lorenz, ampliam as possibilidades de investigação e, ao mesmo tempo, nos orientam a tarefa de aprofundar na escritura rosiana.

João Guimarães Rosa construiu representatividades do universo animal, por meio da linguagem literária, em diversas de suas produções. Os bichos são simbólicos de representação, mas na obra de Rosa não estão inseridos como simbologia reduzidamente figurativa. Neste ponto, uma atenção cuidadosa é exigida para com a compreensão do processo de consolidação do gênero Bestiário.

O gênero Bestiário não está confinado com um modelo tradicional, que nos conduz diretamente à noção fabulista moralizante, pois sua aplicação transcende durante a história literária dos animais. O invólucro desse gênero constitui forma complexa e, até mesmo, híbrida nas obras mais recentes, principalmente, a partir do século XX dentro de todos os tópicos que fixam para a existência de um gênero. A título de exemplo, temos novas concepções quanto ao conteúdo abordado, uma vez que os animais são tratados por meio

¹ *Ave, Palavra* é uma obra póstuma de Rosa, uma miscelânea com reunião de notas de viagem, poesias, contos e testemunhos, publicados em jornais e revistas brasileiros, entre 1947 e 1967.

de diversas vertentes: mundo real, irreal, sonhado, poético, personificado, entre outros.

A questão de pertinência de gênero literário sofre significativas mudanças correspondendo às características do “conceito” de modernidade, sendo que temos textos que se aproximam de vários gêneros e, às vezes, não podemos colocá-los pertencentes a nenhum em específico. Quer dizer que esse hibridismo também acontece nos textos recorrentes ao universo dos animais, fazendo com que a zooliteratura se valha de uma estética moderna, sob determinados aspectos, exigindo uma abordagem interdisciplinar. Ressaltamos que os textos literários não tem compromisso em se enquadrar em gêneros e, consequentemente, não cabe, de forma alguma, “rotulá-los”.

Na esteira dessa literatura renovada e revisitada no que se refere à zooliteratura e ao hibridismo textual, torna-se elementar pontuar a pesquisa dentro da literatura brasileira mais atualizada, consonante à justificativa de discutir o sentido teorizado de modernidade, especialmente, no tocante à “ideia” do novo, ou seja, características particulares do contexto histórico e do próprio autor. Maria Esther Maciel, por exemplo, em seus estudos, estabelece que

As tentativas literárias de recuperar o elo intrínseco entre o ser humano e o não humano afirmam-se, portanto, em nosso tempo, como formas criativas de acesso ao outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade. São formas um tanto variadas, que vão do esforço figurativo (mais comum à narrativa) ao gesto de apreensão, pela linguagem de uma possível subjetividade animal, tarefa atribuída, sobretudo à poesia. (MACIEL, 2011, p 87).

Desse ângulo, ao analisar os bestiários de Guimarães Rosa não podemos deixar de enfatizar o plano poético, cuja marca particular de Rosa se sobrepõe. Reconhecemos, então, a especialidade em esmiuçar uma obra de Guimarães Rosa, privilegiando a análise poética, como nos estimula Betina R. R. Cunha na introdução do seu livro, *Um tecelão ancestral: Guimarães Rosa e o discurso mítico*.

É necessário insistir na questão e supremacia do discurso e de uma narrativa poética – como se pretende mostrar nessas investigações e nesse recorte da obra de Guimarães Rosa – a garantir ao homem moderno a possibilidade de reproduzir os modelos exemplares e originais, atualizando-os pela imaginação e repetindo-os em vista da construção de uma totalidade de mundo que o envolva e o alimente (Cunha, 2009, p 33).

A narrativa poética é uma abordagem fundamental para uma análise que se propõe

a refletir a condição de humanidade, confrontando-a com o universo inanimado, construída a partir da linguagem, conforme Betina R. R. da Cunha nos chama a atenção. Assim, este trabalho objetiva também investigar a produção, a presença imagética dos bestiários ou animais em Guimarães Rosa, buscando evidenciá-los no aspecto “inovações”, ou seja, explicar as novas “bestas”, imaginadas ou visitadas, no cenário atualizado ou reatualizados. Perpassar os fios que se inter cruzam nesta forma de narrar: utilizando as “zoopoéticas”.

Nesse processo, uma questão crucial é o universo do arquétipo e dos mitos nos trabalhos que envolvem a zooliteratura, a qual pode ser averiguada na composição dos elementos e das formas de inscrição da possível animalidade, tendo em vista a construção da poética para estabelecer contato com o simbólico, mais do que isso, buscar um encontro entre Homem e animal, via ficção.

De acordo com Foucault (1999, p. 218), “a história natural é contemporânea da linguagem: está no mesmo nível do jogo espontâneo que analisa as representações na lembrança, fixa seus elementos comuns, estabelece signos a partir deles e, finalmente, impõe nomes”. Daí, percebemos que o estilo de Rosa, especialmente, no contexto dos bestiários cumpre com este propósito de estabelecer signos valendo de recursos na linguagem para apreender o animal como “sujeito”.

Vale ainda salientar a desenvoltura de Guimarães Rosa em estabelecer contatos com o “mundo animal” em uma perspectiva mitológica. A incontestável importância de compreender o bestiário medieval com toda sua força mitológica nos serve para uma análise que contempla a “visão” mítica, cujo estudo nos orienta no sentido de potencializar os efeitos de constituição de seres, conforme as inferências de Mircea Eliade.

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (ELIADE, 2002, p 23).

A presença de estudos mitológicos possibilita a busca por um resultado da representação do animal, no sentido amplo da palavra, pois o mito revela o ser dentro do processo de existir e de relacionar com os outros seres. Assim, a análise dos animais no contexto rosiano requer uma investigação focada no conhecimento mítico.

Por isso, a proposta de examinar os textos “Aquário (Berlim)” e “Aquário

(Nápoles)” da obra *Ave, Palavra* de Guimarães Rosa que, conversando com a zooliteratura e suas possibilidades híbridas, se faz compreensível para o entendimento de uma cultura imagética. São dois textos de notas e impressões de visitas, os quais já recorrem ao tema a *priori* pela titulação. Além do mais, compõem uma obra exigente e audaciosa, ou seja, bastante complexa e, quiçá, menos explorada.

1 A OBRA DE GUIMARÃES ROSA E A MODERNIDADE

1.1 O escritor João Guimarães Rosa

Antes de apresentarmos aspectos da bibliografia de Guimarães Rosa, um passeio pela biografia rosiana permitirá que o universo literário de Rosa seja revisitado por meio de um olhar dinâmico, cujo objetivo é aproximar-se, em maior grau possível, da competência criativa do escritor. Por isso, conhecer as circunstâncias da vida de Rosa, as quais impulsionaram a formação do escritor João Guimarães Rosa, ainda que de forma superficial, faz-se imprescindível.

Valorizar o elo entre a vida e a obra de um escritor é comum nos trabalhos críticos, no entanto, muitos estudiosos estabelecem esse diálogo entre a biografia e a bibliografia de um autor sem os devidos cuidados, atribuindo ao trabalho um caráter reducionista. Em contrapartida, nossa pretensão, ao estabelecer uma relação entre a vida e a obra de Guimarães Rosa, é contribuir para o processo de enveredamento pela escritura rosiana, inovadora maneira de interpretar o mundo, e ainda, divulgar a trajetória do autor que culmina na obra *Ave, Palavra* – objeto de apreciação desta investigação.

A questão de uma análise privilegiar a linguagem, por sua vez, a estética rosiana é trabalhada no prefácio da edição da obra completa de Guimarães Rosa, escrito por Eduardo Faria Coutinho.

O leitor, para Guimarães Rosa, como aliás todo ser humano, é sempre um perseguidor, um indivíduo inteiramente construído sob o signo da busca, e é esta indagação que deve ser constantemente estimulada pelo escritor. A Rosa não basta, por exemplo, tecer, como haviam feito autores da geração anterior, um crítica, por mais veemente que seja, a determinada realidade, se esta crítica não se fizer acompanhar de uma determinada reestruturação da linguagem sobre a qual se erige. A revolução da literatura deve partir de dentro, da própria forma literária, se se quer atingir o leitor de maneira mais plena, e é este o sentido último da revolução estética levada a cabo por Guimarães Rosa (COUTINHO, 1994, p 14-15).²

Não podemos perder o foco da supremacia da literatura, principalmente, da estética em análises de obras rosianas. Assim, partiremos da vida do escritor, iniciando essa busca referida por Coutinho, contudo, cientes de que o texto, ou melhor, a construção textual é a

² Cf.: COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa: Um alquimista da palavra”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

matéria-prima deste trabalho.

João Guimarães Rosa nasceu em 27 de junho de 1908, na cidade de Cordisburgo, em Minas Gerais. Ainda menino, em 1918, foi morar e estudar em Belo Horizonte. Os estudos, desde cedo, fizeram parte da vida de Rosa, como comprovamos no depoimento de Vilma Guimarães Rosa, filha de João Guimarães Rosa, na obra *Relebramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*.

Descobriu muito cedo a **literatura**, dinamizando a sua enorme curiosidade. Além do estudo de línguas, tão extraordinariamente começado na infância, costumava traduzir as revistas que seus avós recebiam. Ele prendia-se na observação das plantas e dos **bichos**, interessava-se pela botânica, pela entomologia e pela geologia, para melhor conhecer as coisas que amava (ROSA, 2008, p 42, grifo nosso).

As descrições sobre Guimarães Rosa feitas pela filha Vilma demonstram a disposição para o conhecimento e apontam para temáticas complexas, as quais foram alvo da observância rosiana a partir de seus primeiros contatos com o universo letrado. Dentre estes temas, as presenças da literatura e dos bichos merecem um destaque de nossa parte, uma vez que se ligam diretamente aos conteúdos deste trabalho.

Guimarães Rosa casou-se com Lygia Cabral Penna em 1930, ano que se graduou na Faculdade de Medicina de Minas Gerais. Escolheu a cidadezinha de Itaguara, no município de Itaúna, para iniciar seus trabalhos de clínica médica e, nessa mesma cidade, nasceu Vilma Guimarães Rosa, sua primeira filha. Rosa atuou como médico voluntário da Força Pública de Minas antes de ser aprovado no concurso e tornar-se capitão-médico, mudando-se para a cidade de Barbacena, onde nasceu sua filha caçula, Agnes Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa iniciou-se na carreira diplomática em 1934, após ter sido aprovado em concurso no Ministério do Exterior (Itamaraty); passou a ocupar um cargo na Secretaria de Estado, fixando residência na cidade do Rio de Janeiro. Em 1936, recebeu seu primeiro prêmio literário da Academia Brasileira de Letras pela coletânea de versos *Magma*, mas seu primeiro trabalho literário apresentado ao público foi o conto “O mistério de Highmore Hall” publicado na revista *O Cruzeiro*, em 1929.

A carreira diplomática proporcionou a Guimarães Rosa postos em outros países, começando como cônsul em Hamburgo, na Alemanha (1938-1942), passando pelo posto de segundo-secretário de embaixada em Bogotá, na Colômbia (1942-1944), onde se casou com Aracy Moebius de Carvalho, que conhecera no período que esteve na Alemanha e fora

retido como preso político por quatro meses em Baden-Baden, após separação com a sua primeira esposa. Ao retornar ao Brasil, assumiu o cargo de chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura, em 1946. Antes disso, Rosa viajou pelo interior de Minas Gerais para rever as paisagens da infância.

Continuou a carreira diplomática internacional como primeiro-secretário e conselheiro de embaixada em Paris, na França (1948-1951). Em Paris, atuou também como Secretário da delegação do Brasil à Conferência da Paz (1948), representante do Brasil na Sessão Extraordinária da Conferência da UNESCO (1948) e delegado do Brasil à IV Sessão da Conferência Geral da UNESCO (1949). Novamente, retornou ao Brasil e assumiu o cargo de chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura, em 1951. Mais uma vez, realizou uma viagem por Minas Gerais, acompanhando um grupo de vaqueiros, liderados por Manuel Nardy, o Manuelzão, pelo sertão mineiro.

Encerrou a carreira diplomática no Brasil nos postos de chefe da divisão de Orçamento (1953) e chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras (1962). Concomitante à carreira diplomática, Rosa seguiu a carreira de literato; em 1946, publicou *Sagarana* e no ano de 1956, publicou as obras *Corpo de baile* e *Grande sertão: Veredas*, sendo esta última o romance que o consagrou na literatura brasileira. Em 1962, publicou *Primeiras Estórias* e, no ano seguinte, candidatou-se à Academia Brasileira de Letras; ainda que eleito por unanimidade, Rosa adiou sua posse.

A última obra de Guimarães Rosa publicada em vida foi *Tutaméia*, em 1967. Ano que foi marcado pela sua posse como terceiro ocupante da cadeira número dois da Academia Brasileira de Letras no dia 16 de novembro e pela sua morte no dia 19 de novembro. Outras duas obras foram publicadas, postumamente, *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970).

1.2 As obras de Guimarães Rosa

Cada obra de Guimarães Rosa representa um universo de exploração em potencial, pois nenhuma obra é finalizada por ela mesma. Nesse sentido, não podemos colocar as produções rosianas em moldes e descrever, resumidamente, as características de cada uma delas. Contudo, um contato mínimo com cada uma das obras de Guimarães Rosa, destacando as peculiaridades do escritor faz-se necessário, na medida em que trataremos da sua última obra *Ave, Palavra* e, para alcançar esse ponto culminante, necessitamos

acompanhar, gradualmente, a trajetória discursiva e literária de Rosa, com o intuito de observar um caminho e uma visada crítica que, inclusive, permitem antever o percurso temático que este trabalho privilegia – e que a obra, como um todo, deixa antever.

Com esse enfoque, começaremos por *Magma*, uma coletânea de versos que lhe rendeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras. Inicialmente, percebemos o poeta, embora não seja possível demarcar o início para a carreira literária de Rosa, estabelecemos a produção poética como o ingresso rosiano no universo da literatura. Assim, desde o princípio, Guimarães Rosa apresenta uma singular criatividade para sensibilizar leitores por meio do jogo com as palavras.

ALARANJADO

No campo seco, a crepitar em brasas,
dançar as últimas chamas da queimada,
tão quente que o sol pende no ocaso,
bicado,
pelos sanhaços das nuvens,
para cair, redondo e pesado,
como uma tangerina temporã madura...
(ROSA, 1997, p 54).

O poema é uma demonstração de que o exercício poético de Guimarães Rosa por meio do jogo com as palavras é perceptível ao lançarmos o primeiro olhar. As palavras trabalhadas no poema “Alaranjado”, sem maiores análises, impressionam pela combinação de imagens cuja atividade poética extrapola a concepção simplória de poesia como construção rítmica. Nesse sentido, empregamos o vocábulo “simplório” para enfatizar que a poesia está muito além de estrutura rítmica.

Não há dúvidas com relação à presença, no poema “Alaranjado, da composição rítmica, garantida, por exemplo, pela combinação das palavras, pela pontuação. Acresce-se a isso, contudo as imagens formadas pelas cenas poetizadas: “dançar as últimas chama da queimada”, tão quente que o sol pende no ocaso”. Todas as cenas são como desenhos, metaforizando a temática em imagens congruentes à cor laranja que titula o poema. Por essa razão, entre outras, a ideia de que a construção poética rosiana possui características plurais e originais.

A importância atribuída à Palavra pode ser comprovada nos poemas rosianos da obra *Magma*, uma vez que podemos perceber a construção de uma “rede de sentido”, poética e imagística, formando um conjunto de possibilidades interpretativas e, ao mesmo

tempo, oferecendo um novo olhar estético. Como, então, justificar o desprendimento do escritor com relação a esta obra que só viria a ser publicada em 1997, depois da sua morte? Guimarães Rosa considerou seus poemas não muito convincentes como expresso em entrevista concedida a Günter Lorenz.

Isto quer dizer que começou sua carreira como lírico?

Não, tão mal não foi. Entretanto, escrevi um livro não muito pequeno de poemas³, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à "saga", à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*. Nesse meio tempo haviam transcorrido dez anos, como já lhe disse; e desde então não me interessei pelas minhas poesias, e raramente pelas dos outros. Naturalmente digo isso, porque é um dado biográfico, pois não aconteceu que, um belo dia, eu simplesmente decidisse me tornar escritor; isto só fazem certos políticos. Não, veio por si mesmo; cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia (LORENZ, 1994, p 34-35- vol. 1).

Uma possível compreensão para o desprendimento de Guimarães Rosa com relação a seus versos seria a preocupação por uma linguagem emancipada, melhor dizendo, desvinculada do rigor formal. A importância da palavra está justamente no seu valor original, o qual pode ser desvendado por cada um no seu íntimo. A verdadeira poesia revela-se na capacidade de suscitar sentimentos e sensações que incentivam a formação de sentido oriunda da experiência leitora.

A expressão “verdadeira poesia”, utilizada pelo próprio escritor para explicar o abandono dos exercícios líricos, possibilita acesso ao mundo ficcional rosiano que se compromete, primeiramente, com a máxima expressão criativa do autor para consolidar sua escritura em um trabalho suficientemente independente para exploração particular de cada leitor. Por esse viés, ousamos aproximar os trabalhos primeiros aos trabalhos últimos

³ *Magma*, premiado em 1936 pela Academia Brasileira de Letras. Os jurados consideraram este livro tão importante, que desistiram de atribuir um segundo prêmio, alegando que não era possível uma comparação, nem mesmo aproximada, com *Magma*. (N.A.)

Essa informação faz parte da edição e publicação da entrevista em ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, organizada por Eduardo Coutinho.

da obra literária de Rosa.

Utilizaremos o poema “Paisagem”, de *Magma*:

Paisagem

A cascavel chocalha na moita, anunciando,
grátis,
um destino certo...
(ROSA, 1997, p78).

Também um trecho do texto “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)”, apresentado em *Ave, Palavra*, para estabelecer a aproximação:

A cobra movimenta-se: destra, sinistra, destra, sinistra...
A jiboia, macia, métrica, meandrosa.
A sucuri – sobre tronco morto ou grosso baixo de árvore – tenta emagrecer, não cabendo em sua impura grossura
(ROSA, 2001, p 135).

Ao recuperar os poemas da obra *Magma* percebemos uma comunicação com as obras posteriores de Guimarães Rosa. Os poemas de *Magma* preconizam a manifestação da arte de unir palavras e animais, conteúdos apreciados por Rosa, de maneira inovadora na obra *Ave, Palavra*. O poema “Paisagem” da obra *Magma* e o trecho do texto “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)” da obra *Ave, Palavra*, observados juntos, revelam a essência das coisas naturais em um processo de transcendência, uma vez que, por meio da linguagem e do ritmo, o bicho “cobra” ultrapassa sua animalidade para tocar a forma de interpretar e existir no mundo de cada leitor.

Magma orienta a percepção com relação ao culto da e à Palavra, desdobrando-se em universal e regional, mito, natureza, trabalho linguístico e outros elementos cultuados na escritura de Guimarães Rosa. Ainda que *Magma* não estivesse à altura das outras obras para o escritor, possui muitos méritos e, de alguma forma, carrega a força de ser a gênese das produções literárias de Rosa.

Em seguida, a obra *Sagarana* foi a primeira publicada por Guimarães Rosa em formato de livro, em 1946. A coletânea reúne nove contos: “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Guimarães Rosa assume a tarefa de contista e a faz de uma maneira convincente, para utilizar um termo do próprio escritor. Se comparamos o processo de narrar ao processo de tecer, em Rosa essa

metáfora é bastante pertinente, uma vez que a narrativa rosiana possui suas partes bem entrelaçadas, formando uma estória⁴ e um tecido coesos.

Guimarães Rosa mostra-se contista competente não só pela estória harmoniosamente arquitetada. Outros aspectos garantem-lhe lugar privilegiado na arte de narrar, dentre eles, a escolha dos fios da tessitura, ou melhor, dos elementos narrativos e da posição de quem conta, um recurso importante. A estória criada, no caso dessa obra, as estórias dos contos são ressaltadas pelo modo de contar atribuído ao narrador. A construção da figura do narrador é um fator distintivo. Tal questão é mais bem explicada por Nádia Battella Gotlib.

Mas esta *voz* que fala ou escreve só se afirma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a *arte do conto*, do conto literário. Por isso, nem todo *contador* de estórias é um *contista*.

Estes embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do *contador* ou *registrador* se transforma na voz de um *narrador*: o narrador é uma criação da pessoa; escritor, é já “ficção de uma voz”, na feliz expressão de Raúl Castagnino, que, aparecendo ou mais ou menos, de todo modo dirige a elaboração desta narrativa que é *conto* (GOTLIB, 2006, p 13-14).

O contador transfere sua criatividade para a voz do narrador. A figura do narrador exerce a função de enaltecer os elementos narrativos, transformando o enredo em produção artística. Ao contrário, uma estória contada obedecendo à dinâmica da trama sem construção de um conjunto estético é, pensando nas estórias rosianas, tão somente um contador de casos. Assim, Guimarães Rosa na posição de contista cria vozes para diversos narradores nos contos de *Sagarana*.

No conto “Conversa de bois”, os animais, os bois, podem contar, quer dizer que ganham vozes na narrativa: não em caráter de fábula, um faz de conta que boi fala. Elaborou-se um ponto favorável para o engenho narrativo, visto que, para a construção da voz narrativa, foram utilizadas técnicas as quais produzem um efeito persuasivo. Ao interpretar a conversa dos bois, os leitores não se preocupam em questionar a capacidade ou não de animais se expressarem verbalmente.

⁴ Rosa no primeiro prefácio de *Tutaméia* faz uma diferenciação entre estória e história. Adotamos o termo “estória” para atribuir à palavra o sentido de enredo ficcional, “parecida à anedota”, compartilhando com as próprias ideias do escritor. Cf. ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p 519-526.

A narração em terceira pessoa legitima a conversa dos bois, uma vez que o narrador Manuel Timborna reconta um acontecimento narrado a ele. Há uma espécie de pacto entre aquele que conhece a história e aquele que se propõe contá-la. “– Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco... – Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja” (ROSA, 1994, p 405). Assim, o narrador ouve e conta a história de uma perspectiva que autoriza conhecer a conversa dos bois, alternando o foco narrativo.

O recurso do foco narrativo, o qual determina a posição do narrador, de onde e como contar, promove uma exposição temática profundamente explorada. A essência do conto “Conversa de bois” é, desta maneira, acentuada; para o leitor, a percepção da condição existencial humana em meio ao relacionamento intrínseco com a Natureza é apreendida por meio dos sentidos (ouve os bois e compartilha das experiências deles). A relação Homem-bicho, em *Sagarana*, apresenta-se como tema indispensável à compreensão da fronteira entre o humano e o inumano.

Não há dúvida, pois, que a renovação encetada por Guimarães Rosa tem início, já em *Sagarana*, pela valorização da palavra-narrativa (= palavra poética) e vai além da camada epidérmica de sua dimensão lúdica (= a do simples deleite), chegando a atingir sua significação mais profunda: a de importante instrumento de ação e de realização humana, por acabar identificando *palavra* e *ato* (COELHO, 1983, p 259).

Sagarana estabelece um compromisso com a escritura inovadora, cuja utilização de recursos literários oportuniza ao leitor uma participação ativa. A palavra é trabalhada em uma vertente em que a estética literária colabora para a atribuição de sentido. No caso do conto “Conversa de bois”, a palavra foi dada aos animais e, conseqüentemente, transcendida em realização humana por meio das manobras da criatividade artística.

Atrevemo-nos a assumir a ideia de uma relação de pertença entre as obras *Sagarana* e *Ave, Palavra*, uma vez que aquela contém as propostas estéticas desta, revelando as características rosianas desde o início de suas produções. A temática, escritura sobre animais em uma perspectiva moderna, focalizada por esta investigação, manifestou-se na primeira obra publicada por Guimarães Rosa. Por isso, o caráter de apresentação, de tornar conhecimento público, a concepção do “contista-contador”⁵, para o qual a verdade

⁵ Cf. CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983, p 246.

está na narração e na descrição, as quais mostram que, em arte, o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios, iniciou-se em *Sagarana*.

Na sequência, a obra *Corpo de baile* foi publicada em 1956 em dois volumes, sendo que na sua segunda edição foi publicada em volume único e a partir da terceira edição a obra foi desmembrada em três volumes: *Manuelzão e Miguilim* (1964), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965) e *Noites do Sertão* (1965). O conjunto de novelas aponta para um Guimarães Rosa novelista e instaura, a princípio, uma problemática oriunda da própria conceituação de novela.

Assim, torna-se visível a importância de estudar os gêneros literários para lançar olhares interpretativos à escritura rosiana, haja vista a complexidade teórica acerca dos gêneros literários; reservamos um espaço reflexivo para esta questão dos gêneros no capítulo posterior. Por enquanto, compreender que a novela está situada entre o conto e o romance atende nossas necessidades. Especificamente em *Corpo de baile*, vale ressaltar o cenário amplo do sertão mineiro e as cenas mais próximas de uma representação teatral do que de uma narração, sinalizando uma narrativa novelística. Aqui compreendida como uma classificação/nomenclatura cristalizada, principalmente, pelos estudos com enfoques didáticos.

Ainda que seja inegável a mescla de gêneros na obra *Corpo de baile*, a empreitada novelística permite reconhecer técnicas literárias particulares do escritor Guimarães Rosa, dentre elas, a presença dos animais, garantindo a criação de muitos elementos estéticos, por exemplo, sonoros. Os animais assim como toda a natureza, nas novelas de *Corpo de baile*, confundem-se aos personagens. À medida que o Homem integra-se à Natureza, esta se incorpora àquele.

O ritmo e a musicalidade recorrentes nas novelas de *Corpo de baile* são, muitas vezes, construídos por meio da interação de seus personagens com a Natureza. O ciclo novelístico aborda, de forma geral, a existência humana em um sistema que ultrapassa a lógica simplória de conhecer o personagem, o Homem em suas características idealizadas por uma cultura de superioridade.

Depois da identificação maior entre os homens e as árvores, a narrativa promove a humanização de todos os seres e todas as coisas, como se desejasse ressaltar o princípio vital único, responsável pela harmonia do universo. A expedição de Grivo é o caminhar para o encontro orquestral com a natureza, onde tudo se agita num movimento liberto da vida e as pessoas não passam de um elemento a mais, nos seus aparecimentos sem relevo (MOURÃO, 1983, p 289).

A citação de Rui Mourão, no texto crítico “Processo da Linguagem, Processo do Homem”⁶, no qual o crítico analisa a novela “Cara-de-Bronze”, da obra *Corpo de baile*, dialoga com as nossas ideias sobre a proposta de identificação entre Homem e Natureza, particularmente para nossa pesquisa, entre Homem e animais. O Homem, de alguma maneira, se reconhece como criatura, ser vivente.

Nesse sentido, as novelas de *Corpo de baile* instigam o leitor rosiano para percepção de que o trabalho com a figura do animal na construção literária possui uma rede de significâncias. O intérprete pode lançar mão de uma análise cujo foco seja a fauna para, por exemplo, investigar a respeito do sentimento de pertença ao mundo natural, que possuem os personagens de *Corpo de baile*, representantes sertanejos.

No outro dia os galos já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os bem-te-vis de lá, os passo-pretos: – *Que alegre é assim... alegre é assim...* Então. Todos estavam em casa. Para um em grandes horas, todos: Mãe, os meninos, Tio Terez, o vaqueiro Saluz, o vaqueiro Jé, o Grivo, a mãe do Grivo, Siárlinda e o Bustiquinho, os enxadeiros, outras pessoas. Miguilim calçou as botinas. Se despediu de todos uma primeira vez, principiando por Mãitina e Maria Pretinha. As vacas, presas no curral. O cavalo Diamante já estava arreado, com os estribos em curto, o pelego melhor arreado por cima da sela. Tio Terez deu a Miguilim a cabacinha formosa, entrelaçada com cipós. Todos eram bons para ele, todos do Mutum.

O doutor chegou. – “Migulim, você está aprontado? Está animoso?” Miguilim abraçava a todos, um por um, dizia adeus até aso cachorros, ao Papaco-o-Paco, ao gato Sossõe que lambia as mãozinhas se asseando. Beijou a mãe do Grivo. – “Dá lembrança a seo Aristeu... Dá lembrança a seo Deográcias...” estava abraçado com Mãe. Podiam sair (ROSA, 1994, p 542).

A despedida de Miguilim no desfecho da novela “Campo Geral”, entre tantas outras cenas, evidencia a harmonia entre as pessoas e os bichos, enfim, entre a natureza em geral. Todos do Mutum estavam presentes, condição que engloba os animais, e participam do momento, movidos por intensos sentimentos: os passarinhos comungam das sensações, cantando em compasso com a situação. Miguilim demonstra seu afeto por todas as pessoas e com a mesma naturalidade pelos animais: pelos cachorros, pelo papagaio, pelo gato, que lambia as mãozinhas, e não as patas.

Todos os bichos têm nomes próprios, possuem suas identidades e desempenham seus papéis e juntamente com as pessoas intensificam a sensação nos leitores de um

⁶ Cf. MOURÃO, Rui. “Processo da Linguagem, Processo do Homem”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

ambiente, onde todos são participantes, influenciam na vida uns dos outros. Daí, todos pertencentes ao Mutum, lugar de vida natural, regido pela ordem da natureza. Assim, os detalhes que circundam cada bicho auxiliam no processo de interpretação.

Indubitavelmente, analisar tais detalhes dos animais, presentes nas novelas de *Corpo de baile*, requer um trabalho específico e mais aprofundado. A intenção desta abordagem é apontar as possibilidades e, sobretudo, referenciar a presença dos animais em cada obra rosiana, em uma perspectiva que encaminha para investigar a temática dos bestiários em *Ave, Palavra*.

A obra *Grande Sertão: Veredas*, publicada em 1956, é o romance que impactou o público desde o início, conferindo ao escritor muitos prêmios literários, além disso, fonte recorrente para trabalhos críticos em vários campos, principalmente, na literatura. A obra foi traduzida para muitas línguas, por isso é uma das obras da literatura brasileira mais conhecida internacionalmente.

Por essa ótica, como explicar a narrativa cuja raiz está em uma região tipicamente brasileira, o sertão, alcançar a simpatia de um público, não conhecedor da realidade brasileira, que possui contato com universo, muitas vezes, bastante distinto? Para refletir sobre a questão da linguagem universal contrapondo com a linguagem particular, uma discussão acerca de cânone e de clássico seria pertinente, reflexão de caráter complexo e no momento inviável para nosso trabalho.

Nesse sentido, o trabalho crítico *Altas literaturas: escolha e valor na crítica de escritores modernos*, de Leyla Perrone-Moisés, demonstra a possibilidade de construir uma literatura universal a partir de uma realidade regional.

Ligada, e não apenas determinada por esse cosmopolitismo, a concepção que eles têm da cultura e da literatura é universalizante. Para os modernos a obra deve ter uma função de conhecimento e de autoconhecimento, que só pode ser exercida se ela disser respeito a todos os homens. [...] os escritores-críticos veem a possibilidade de alcançar a universalidade a partir da particularidade individual ou regional, questão largamente discutida, já nesta forma moderna, pelos filósofos iluministas e pelos teóricos românticos; e também valorizam em sua obra, a experiência inventiva de uma “língua franca” transnacional. Para alcançar uma significação universal, a obra moderna deve ter um padrão formal internacional (PERRONE-MOISÉS, 1998, p 170).

A universalidade da obra rosiana, sobretudo, da obra *Grande sertão: Veredas* oriunda de uma tradição regionalista, justifica-se pelos recursos utilizados, os quais garantem o cosmopolitismo, cuja função é o conhecimento e autoconhecimento. Tomamos

como exemplo a linguagem que exerce papel determinante para atribuição de caráter universal à escritura rosiana, permitindo alcançar um público internacional.

O aspecto da universalidade interessa diretamente a nossa pesquisa, visto que analisar o comportamento humano relacionando-o à escritura sobre os animais é uma proposta ancorada no cosmopolitismo, na medida em que trabalha com o substancial à existência de todos os homens. Além do mais, é uma característica das produções modernas que também é assunto desta investigação. Assim, a obra *Grande sertão: Veredas* é um laboratório bem-sucedido para compreensão da estrutura universalizante e moderna.

Para amarrar a ideia flutuante sobre cânone e clássico, apontada anteriormente com a intenção específica de conduzir o raciocínio a respeito da percepção de uma literatura universal consolidada por Rosa, sublinhamos que clássico em seu sentido antigo de modelo a seguir não cabe à literatura moderna. Por isso, recorremos a Borges para uma conceituação apropriada aos anseios da escritura moderna: Clássico “é aquele livro que uma nação, ou um grupo de nações, ou o longo do tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal e profundo como o cosmos e passível de interpretações sem fim” (BORGES, 1999, p 168).

Na esteira borgiana, percebemos a obra *Grande sertão: Veredas* tal qual um clássico da literatura brasileira como outros críticos a nomeiam, uma vez que está em perfeita consonância com a definição, revelando-se fonte inesgotável de interpretação. Vale relembrar que a discussão sobre o conceito de clássico é ampla e assumimos o risco dessa problemática a fim de iniciarmos o processo de reconhecimento das tendências modernas na obra rosiana.

A presença das figuras animaiscaas em *Grande sertão: Veredas* também é bastante expressiva. Com isso, abordaremos a representatividade dos animais construída em um caminho inverso, ou seja, personagens do romance que sofreram um processo de animalização. Seleccionamos um trecho cujo conteúdo impactante não deixa dúvidas com relação à concepção de zoomorfização.

Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome – caça não achávamos – até que tomaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto – juro ao senhor – enquanto estava ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado (ROSA, 1994, p 40-

vol.2).

O processo de animalização neste trecho de *Grande sertão: Veredas* estende-se aos jagunços, não somente José dos Alves, confundido com um macaco, recebe uma identidade animalesca. Os “homens zuretados de fome” comportam-se como autênticos selvagens, confirmando que a relação homem-bicho pode ser estabelecida por um procedimento duplo: a figura do animal refletida pelas características humanas ou o homem configurando-se em aspectos animalescos.

A cena da narrativa oportuniza discussões por diferentes vieses, em contrapartida, atribuímos a ela um enfoque temático. Apreendemos, por meio desse exemplo, a pluralidade da estética rosiana com relação à escritura sobre os animais. Tal pluralidade percebida no resultado de um trabalho coeso, construído por meio de recursos diversos, que tencionam para uma expansão interpretativa. A percepção dessa pluralidade orienta para a possibilidade de uma análise produtiva dos textos da obra *Ave, Palavra*, os quais trabalham a temática dos animais tangida por uma estética pluralista.

Na sequência, a obra *Primeiras estórias* é um volume com vinte e um contos, publicado em 1962, marcando o retorno de Guimarães ao universo das estórias curtas. No tangente às características do gênero podemos pensar em regresso, pois os contos de *Primeiras Estórias* possuem elementos peculiares à estrutura do relato breve. Contudo, a palavra regresso não condiz com a perspectiva de comparação entre as coletâneas de contos *Primeiras estórias* e *Sagarana*.

Estabelecer um contraste entre os volumes de contos, *Primeiras estórias* e *Sagarana*, é um exercício comum, uma vez que a palavra “primeiras” no título da obra posterior intriga aos leitores rosianos. O raciocínio imediato é supor que o escritor ao considerar como primeiros os contos da obra *Primeiras estórias* estaria desvalorizando os contos de *Sagarana*. Dentre muitas reflexões propostas por estudiosos das obras de Guimarães Rosa, é consenso que não se trata de uma dinâmica de ordem cronológica, o que justifica também o título da obra subsequente, *Tutaméia (Terceiras estórias)*.

Nesse contexto, titular como primeiras às estórias dessa produção de 1962 não significa negar a qualidade daquela publicada em 1946. Para muitos leitores rosianos, dentre eles, o crítico Luiz Costa Lima, uma possibilidade de analisar coerentemente *Primeiras estórias* é confrontá-la com *Sagarana* e evidenciar as mudanças estruturais daquela com relação a esta. “O que há de novo nas *Primeiras estórias*, em relação à

Sagarana, é a libertação completa do anedótico que antes encompridava a narrativa” (LIMA, 1983, p 503).

Uma das renovações trazidas pelos contos de *Primeiras estórias* é o caráter independente das narrativas, o qual difere dos contos de *Sagarana*, estruturados por meio de movimento cíclico, que caracteriza a observação das narrativas de um ângulo totalizante. O tratamento independente assumido por Guimarães Rosa torna-se valioso, visualizando a projeção pretendida: a obra *Ave, Palavra*, uma vez que nesta obra os textos revelam uma liberdade exacerbada.

“A terceira margem do rio”, um dos contos mais famosos de Rosa, está na obra *Primeiras estórias*. O conto, com sua força comunicativa auxilia na tarefa de reconhecimento do caráter metafísico da obra rosiana, tão caro aos críticos e imprescindível para alcançar os conteúdos dos textos de *Ave, palavra*. A transcendência na poética rosiana ultrapassa os signos e os símbolos; daí a plena liberdade de *Ave, Palavra* como já assinalamos e podemos verificar no trecho final do referido conto.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – rio (ROSA, 1994, p 412-413- vol. 2).

O conto “A terceira margem do rio”, principalmente no seu desfecho, acentua a importância de um “mergulho” profundo na poética de Guimarães Rosa, na medida em que a relevância transcendental não pode ser encarada como exterioridade, fora do alcance humano. Ao contrário, ‘a terceira margem’ também faz parte da existência humana e a linguagem, por vezes, obriga-nos a uma leitura poética da realidade humana para além da realidade física.

A poética rosiana não instaura uma busca que ultrapassa o desconhecido, mas um encontro com o sentido íntimo, a verdade particular. “A linguagem é, assim, o ponto mediador entre a ilusão e o ser, entre o sonho e a vida, entre o jogo e a verdade. Pela linguagem, o ser situa na luz, deixando sua condição de coisa encoberta” (SANTOS, 1975, p 26). O leitor passa, juntamente com o personagem-narrador, a sentir-se “rio” que pode ser explorado pela navegação, partindo de todas as margens, inclusive da terceira.

Os animais do conto “Os cimos” da obra *Primeiras Estórias* serão observados com

o respaldo dessa ideia de uma possível interpretação por meio de um “mergulho”, dito de outra forma, uma leitura cuja busca preocupa-se com o que nos parece distante de nossa apreensão e, por conseguinte, incomum. Assim, refletir a presença dos animais também na obra que contém o emblemático conto rosiano: “A terceira margem do rio”.

“Os cimos” é o último conto de *Primeiras estórias*, o qual se relaciona com todos os anteriores e, de forma muito particular, com o primeiro conto “as margens da alegria”, pois ambos trazem como protagonista o menino que vive a experiência de um voo. Em “Os cimos”, esta experiência é perpassada por outras experiências difíceis, como o sofrimento da ausência, da perda e o sentimento de morte.

O enredo é a viagem de ida e de volta do menino com seu tio, que o leva para distrair, tendo em vista o momento complicado para família do menino: a doença da mãe. O menino sai da cidade para o campo e retorna à cidade de avião. Nesse percurso, algumas situações são passíveis de ricas interpretações. Um conto repleto de figuras simbólicas, dentre elas, os animais.

A primeira experiência de voo no conto “As margens da alegria” foi marcada por deslumbramento, contudo houve ali também experiências confusas, apaziguadas pelo clima de alegria, mas “o menino recebia em si um miligrama de morte” (ROSA, 1994, p 391). A experiência de voo no conto “Os cimos” foi vivenciada com dor: “a mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam o avesso – do horrível do impossível” (ROSA, 1994, p 509).

No primeiro conto os animais participam das cenas que marcam os processos de busca por entendimento das situações vivenciadas. Podemos dizer busca, pois nos dois contos temos a expressão: “O Menino não entendia”. O peru e o vagalume simbolizam a percepção de situações difíceis: morte e superação da dor, ou seja, ritos de travessia. Temáticas essas, intensificadas no último conto, uma vez que o menino sente muito medo de perder a mãe.

Os animais presentes no conto “Os cimos” também são muito representativos, entre estes, o tucano e também o macaquinho, ainda que seja um brinquedo. Percebemos no objeto, uma metáfora: “o menino concebia um remorso, de ter no bolso o bonequinho macaquinho, engraçado e sem mudar, só de brinquedo, e com alta pluma no chapéuzinho encarnado” (ROSA, 1994, p 509). O macaquinho simboliza o medo de enfrentar a ausência: “o pobre macaquinho, tão pequeno, sozinho, tão sem mãe” (p 510).

Torna-se complexa a ideia de simbologia, na medida em que, nesse caso, o animal é

a representação da representação. Porém, a figura que, em alguma medida, prevalece, é a do macaco, a qual revela, naturalmente, sua natureza alegre como os momentos junto à mãe. Por isso, há uma razão ou razões para presença do macaquinho, bem como existem razões para presença do pássaro que ganha destaque nos subtítulos: “Aparecimento do pássaro” e “O trabalho do pássaro”.

O menino precisa libertar-se do sentimento do medo e, na contemplação da imagem da busca por alimentação do tucano, houve um despertar para essa necessidade, ainda que inconscientemente: “era que nem uma espécie de cinema dos desconhecidos pensamentos; feito ele estivesse podendo copiar no espírito ideias de gente grande muito grande” (ROSA, 1994, p 511).

Depois do aparecimento do tucano, o trabalho do pássaro foi por alguns dias alento, isto é, ajudou o menino a vivenciar aquele período de dor com esperança: “esperava o tucano, que chegava, a-justo, a-tempo, a-ponto, às seis-e-vinte da manhã; ficava, de arvoregem, na copa da tucaneira, fruticando as frutas, só os dez minutos, comidos e estrepulados (ROSA, 1994, p 513). Percebemos que a contemplação da natureza pode nos valer muitos ensinamentos e são poucos minutos da atenção do homem que podem abastecer-lo por períodos maiores.

Estabelecer relações simbólicas não é tarefa simples, como já pontuamos. Os símbolos podem se entrecruzarem, por exemplo, o avião e as aves. Os pássaros voam, distanciam e podem perceber tudo do alto. Por essa ótica, os aviões permitem aos homens a experiência do voo e podem ver também do alto, de cima, “dos cimos”. De certa maneira, as características humanas são fundidas às dos animais. O menino no conto, às vezes, confunde-se com a figura do macaquinho e do tucano.

Além disso, nas cenas do tucano, notamos o poder poético e a visão mística bem afinados ao conteúdo simbólico, mostrando a complexidade e a amplitude desta escolha interpretativa. No entanto, podemos reconhecer que os animais simbolizados ou metaforizados contribuem para reflexão acerca das temáticas humanas e, sobretudo, para os enigmas da vida, como ressalta o desfecho do conto “Os cimos”, protagonizado por uma criança, consoante à valorização proposta pela obra: aqueles que estão à margem.

Acrescentamos a essa ideia uma indagação: Será que os animais também não são marginalizados? Talvez seja por isso que em toda obra rosiana, quando não são protagonistas, são importantes coadjuvantes, cuja participação relaciona-se, intrinsecamente, com as propostas de reflexão e, acima de tudo, formam junto com o

homem, o conteúdo da linguagem de Guimarães Rosa.

Na sequência, a obra *Tutameia*, publicada em 1967, também formada por contos, segue o estilo das histórias curtas, em um sistema de aproximação e afastamento do discurso e da estética utilizados em *Primeiras histórias*. As anedotas de *Tutameia*, contrariando o raciocínio cronológico, são as terceiras histórias, e não as segundas, que formam uma produção que não se preocupa com as conveniências. A obra é composta por quarenta contos e quatro prefácios, entremeados às histórias.

Esses aspectos citados e outros, que revelam estranhezas aos que buscam uma lógica linear, dão o tom anedótico à obra, mas revelam também outras funções e, ao contrário do que parece propor as aparentes incoerências, convida o leitor ao exercício do raciocínio para interpretar histórias, como “A vela ao diabo”, “Desenredo”, “Tresaventura”, que subvertem os sentidos desde o título. Produções que se representam por um termo provocativo, tutameia: sem valor. Tal como o título da obra, os conteúdos das histórias nos mostram que muitos valores são subvertidos.

Para continuar nossa busca pelas figuras dos animais, selecionamos o conto “Como ataca a sucuri”, da obra *Tutameia*, que narra o encontro entre dois personagens, constituídos por acentuados estigmas. De um lado, a figura do Pajão, morador de um brejo escuro e no fundo do mato; de outro, Drepes, vindo de um centro urbano, cuja ida ao brejo é justificada pelo desejo de pescar. O cidadão é abrigado na casa do matuto, que leva o forasteiro “ao certo lugar, poço bom, fundo, pesqueiro” (ROSA, 1994, p 547).

A história conta com outros personagens, familiares do Pajão, que endossam sua caricatura de habitante do brejo. Assim, a narrativa circunda-se nas figuras do Pajão, representante sertanejo, e de Drepes, representante da cidade, os quais iniciam, a partir das indagações do visitante a respeito dos hábitos da sucuri, um jogo de poder. O entendimento sobre as peculiaridades da perigosa cobra problematiza o duelo, marcado por uma tática de “se revelar, escondendo”.

Esta análise privilegia a presença do animal, a cobra; nessa perspectiva, algumas leituras são possíveis. Podemos pensar, por exemplo, na questão da zoomorfização de Pajão, uma vez que a figura do sertanejo é aproximada à imagem da cobra por meio da caracterização:

Na casa, que fedia a couros podres, à boca da floresta, Pajão caranguejava. – “Sucruiú? Aqui nunca divulguei...” – e em roda tornava a coxear, torto, estragando muito espaço.

O ogro conhecia bem a cobra-grande! Aquele rude ente, incompleto, que sapejava, já pronto para pesadelo (ROSA, 1994, p 547 - 548).

Ao longo da narrativa, a imagem de bicho é construída para o personagem de Pajão, o qual é observado com estranheza e até mesmo aversão. Pajão é confundido com a cobra, de alguma maneira, sobretudo sob o ponto de vista da alteridade, pois tal como a serpente, o morador do brejão é compreendido como um ser asqueroso, ocultado em seu habitat, temido por sua brutalidade e essa aproximação é intensificada pelos traços físicos de aleijado, com a forma de andar próxima ao rastejar.

A leitura de zoomorfização para a figura de Pajão deve considerar, acima de tudo, a construção do jogo ambivalente, pois para Pajão seus hábitos são naturais, e o forasteiro é que possui características estranhas: “O terrível homem cidadão, azougado da cabeça, xê, pensando ferros e vermelhos” (ROSA, 1994, p 547). As propostas dessa leitura preveem, dentre outras possibilidades, uma interpretação para a cobra, tanto para a simbologia que a encerra, quanto para o animal como protagonista.

A cobra é analisada por si mesma, ou seja, atribuímos um papel de relevo ao animal e tratamos de compreendê-la em sua natureza, condição.

— “Sucruiú agride de açoite, feito o relâmpago, pula inteira no outro bicho... Aquilo é abalo! Um vê: ela já ferrou dente e enrolou no outro o laço de suas voltas, as duas ou três roscas, zasco-tasco, no sofrçoso... O bicho nem grita, mal careteia, debate as pernas de trás, o aperto tirou dele o ar dos bofes. Sucruiú sabe o prazo, que é só para sufocar, tifetrije... Aí, solta as laçadas de em redor do bicho morto, que ela tateia todo, com a linguazinha. Começa a engolir...” (ROSA, 1994, p 548).

Podemos ainda propor o protagonismo para a figura da cobra, na medida em que a identificamos com o morador do brejão e, conseqüentemente, oportunizamos a Pajão interpretações de caráter amplificador. Nesse ponto, as interpretações simbólicas, míticas e até fantásticas ganham espaço. A serpente é animal muito presente na mitologia, também fazendo parte do universo fantasioso. A título de exemplificação, na obra *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges, o autor compila ao manual dos estranhos entes engendrados a serpente óctupla, que é vencida para salvar os homens da aniquilação.

Esse mito cosmogônico do Japão recuperado na compilação de Borges (2007, p 192-193) nos remete ainda a algumas narrativas bíblicas cuja presença da serpente também é marcada por bastante simbologia e sendo, muitas vezes, pivô das enrascadas humanas,

que exigem intervenções divinas. A representatividade trágica da cobra, sinal de discórdia, com exigências de intervenções maiores também pode, em alguma medida, valer para o desfecho do conto rosiano, uma vez que no auge da rivalidade, da desconfiança entre Pajão e Drepes, como podemos observar no trecho recortado, o confronto se atenua, mudança essa que se dá a partir do domínio sobre o bicho.

De manhã, quis partir dali, mesmo só. Deram porém o cavalo e o burro como fugidos, disseram-lhe. O empulho. Pajão cravando-lhe os olhos como dentes, e os três filhos, à malfa, com as foices, zarrões homens, capazes de saltarem com ele, ruindadeiros, de dar de garrucha ou faca. Drepes, descorado, sentou-se contudo a cômodo no jirau, pernas abertas. A carabina, e na outra mão, o barômetro, dele saindo fio, que se sumia numa caixa. Com força de tom, começou a falar – como se a pé de exército – a inventados camarada seus... – “...*Aquí, no que é de um Pajão, brejos da Sumiquara!*” (ROSA, 1994, p 548-549).

O ataque à sucuri evitou o pesadelo, para usar vocabulário do próprio conto, pois Drepes sai do brejão “com o couro do bicho dragonho”, com a dívida da hospedagem liquidada e com vivo aceno de despedida. A cena final encerra uma imagem de apaziguamento, de retorno à condição original. Contudo, o encontro entre Pajão e Drepes permite muitas acepções, ensinamentos, conforme a estratégia interpretativa adotada.

Nesse sentido, salientamos que o enfoque para a figura da cobra corrobora para uma linha de análise muito abrangente, cujos pontos e considerações foram realizados de forma geral para demonstrar as possibilidades, advindas dos olhares lançados à presença do animal. Podemos, então, a partir deste exemplo de *Tutameia*, prever as astuciosas manobras interpretativas, exigidas pela maioria dos textos de *Ave, Palavra*, os quais são circunscritos pela escritura sobre os animais.

A obra *Estas estórias* foi publicada em 1969, postumamente, em uma edição organizada e preparada por Paulo Rónai, uma vez que o próprio Guimarães Rosa o incumbiu da última revisão: as oito estórias e a reportagem poética do volume ficaram com os textos originais produzidos e com título sugerido por Rosa. A sequência bibliográfica da carreira literária do escritor continua com o exercício contista em um trabalho que conta com quatro estórias totalmente inéditas, nas quais Rosa se vale da arte de narrar para produzir textos bem elaborados em técnicas de estéticas diferentes.

O conto “Páramo” da obra *Estas estórias* favorece a compreensão da importância que Guimarães Rosa atribui à escritura literária, sobretudo, a produção ficcional capaz de

“narrar, metaforicamente, las relaciones más profundas con la identidad cultural, la memoria y las tradiciones” (Piglia, 1990, p 66). Em uma perspectiva moderna, Rosa revela nesse conto que a forma que o escritor conduz o enlace dos elementos estéticos é determinante para realização de uma escritura, na qual as fronteiras entre o “real” e o “ficcional” são imprecisas: uma tarefa singular, individual a cada leitor, tangenciada por um universo plural, o mundo em que vivemos.

O conto “Páramo”, apontado por alguns leitores como autobiográfico, mostra-se convidativo, na medida em que evidencia acontecimentos, que poderiam ter sido experimentados na realidade, por meio de uma interpretação do jogo narrativo, dos deslocamentos da ficção sem exigir que o leitor preocupe com “comprovações” dos fatos narrados. O conteúdo da narrativa é apresentado ao leitor de forma natural e permite uma comunicação entre o trio autor, narrador e leitor. Com isso, cada um não pode ser confundido com o outro, ainda que mantenham uma aproximação necessária para a efetiva realização da criação literária.

A análise do conto pode ser realizada sob a ótica de vários campos de estudos principalmente da literatura. Dentre todas as possibilidades de análise, não podemos deixar de chamar à atenção para o convite à reflexão a respeito da literatura latino-americana presente na narrativa de “Páramo”.

Para me esquecer, por um momento, daquele homem, entrei numa casa, comprei um livro, um passar de matérias. Um livro, um só. Suponho seja de poesias. Será o Livro. Não posso ainda tê-lo. Se o lesse, seria uma traição, seria para mim como se aderisse mais a tudo o que há aqui, como se esquecesse ainda mais de tudo o que houve, antes, quando eu pensava que fosse livre e feliz, em minha vida. Mas devo guardá-lo, bem, o Livro é um penhor, um réfem (ROSA, 1994, p 873-874- vol. II).

O trecho reforça a proposta de que o conto aponta para questionamentos acerca da vida de Rosa como cônsul, contrapondo com a vida de escritor. O “livro” que recebe uma referência em inicial maiúscula tem um papel importante na construção da narrativa. Uma possível leitura é a abertura do conto para compreensão da vida do escritor fora da alta cultura num caráter universal. Um ponto de vista para o conflito vivido por escritores de origem periférica e, também, para a questão da literatura latino-americana, que começava um processo de “reconhecimento” no momento histórico em que foram escritas as obras rosianas.

Podemos, ainda, refletir sobre a literatura em uma vertente cultural e de tradição como já explorada na citação de Piglia (1990), na qual se propõe a ideia de que uma ficção estabelece contato direto com as relações de identidade cultural e de tradição. O destaque conferido na narrativa de “Páramo” com a grafia em maiúscula da letra inicial da palavra “Livro” provoca o leitor a perceber a literatura como um processo que viabiliza a identificação de um sujeito participante de um contexto cultural que se expressa por meio da comunicação.

Assim, a literatura é capaz de valorizar o acesso do Homem ao mundo em que ele vive, porque cria possibilidades de comunicação, as quais serão mais ou menos intensificadas a partir da estruturação do texto literário, lançando mão dos elementos narrativos e fazendo uma combinação entre eles. Os diferentes artifícios linguísticos e literários utilizados por Rosa em seus textos são, muitas vezes, responsáveis pela estética rosiana, a qual evidencia um efeito de perplexidade para o campo da interpretação leitora.

Essa reflexão a respeito da valorização do acesso do Homem às suas possibilidades de expressão por meio da literatura e, ainda, sobre a capacidade das produções ficcionais “relacionar-se” com as questões de identidade cultural, de memória e de tradições nos conduz ao reconhecimento da presença dos animais em outro texto “A simples e exata estória do burrinho do comandante” da obra *Estas Estórias*, o qual será objeto de análise sob o prisma da oportunidade que a figura do animal, nas obras literárias, oferece ao leitor para pensar sua condição humana, estabelecendo um contraponto entre humanidade e animalidade.

Em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, primeiro conto da obra *Estas estórias*, um oficial reformado narra suas histórias no posto de comandante do Amazonas, durante a Coluna Prestes, e enfatiza a estima por um animalzinho, encontrado em uma de suas tarefas militares: “Ainda pois, que falamos do burrinho – é a estória dele e minha” (ROSA, 1994, p 724).

O conto é a vida do comandante, narrada por meio da memória, na qual a imagem do burrinho desencadeia lembranças. Percebemos que as estórias do burrinho e do comandante se convergem a um só ponto: a narrativa. Por essa ótica, podemos interpretar o título cujo conteúdo indica que a estória a ser contada, sendo esta simples e exata, é a do burrinho. Contudo, no texto, a estória é do comandante. Assim, a estória é exata e, por conseguinte, simples, pois é vista de um só ângulo: da perspectiva memorialística do comandante.

Esse ponto convergente, que une as histórias do comandante e do burrinho, é narrado por meio de recordações saudosistas, carregadas de sentimentos. Por essa linha interpretativa, percebemos uma experiência afetiva entre o comandante e o burrinho. Daí, o trabalho construtivo da figura do burrinho no conto “A simples e exata história do burrinho do comandante” revela, entre outras funções, a subjetividade do animal, na medida em que ele passa a ser percebido como um ser dotado de sensibilidade.

Digo que o meu foi diferente. Um mensageiro, personificação do deus do minuto oportuno, que os gregos prezavam –; li os meus clássicos... O burrinho, que, conto, como dito é, para mim veio do mar, segundo o sentido sutil da vida, a coisa caligráfica. Ou talvez, mais sobre o certo, um meu comparsa. Ainda hoje, quando penso nele, me animo das aragens do largo. Apareceu-me num dia vivido demais, quase imaginado (ROSA, 1994, p 720).

O parágrafo recortado do conto nos mostra o sentimento de cumplicidade do comandante para com o burrinho. A relação amistosa entre homem-bicho é narrada de forma natural, evidenciando o animal como um ser real. Para utilizar as palavras de Derrida, em sua obra *O animal que logo sou*⁷, o animal é compreendido como um ser vivente insubstituível, aquele que é um outro que não detém o poder da palavra, mas que pode vir ao nosso encontro e, sobretudo, não é o animal metaforizado e interpretado pelo homem.

Para construção do personagem do burrinho, bem como para o personagem do comandante são trabalhados valores intrínsecos à identidade de ambos, os quais nos instigam. Nesse sentido, são evidenciadas no texto características peculiares ao burrinho do comandante, ou seja, particulares daquele ser, e não aspectos gerais, da consciência humana, para a espécie da família equídea. Ao burrinho é atribuída uma identidade própria, cujo reconhecimento cabe ao leitor.

Nem sei se pensei que fosse possível. Mas o burrinho era marítimo: optou rumo, escolhendo o nosso lado, perdera o medo aos vultos e fez-se, se fez, remanisco, numa só braçada que o esticou até ao *Amazonas*. Arrimou-se contra o costado, e parou quieto, paralelo conosco, ele e o navio, bordo a bordo, longo a longo. Atino que nem um embate e beijo o molestaria, caso o destroier rabeasse no ferro. Devia de estar com sono, se amparava à firmeza do barco, qual numa cama. Só as orelhas tinham entristecido. Debruçávamo-nos para ver, e alguns o animavam: - “Um pouco mais, amigo! Puxa tudo!...” – “Vamos Cachalote!”

⁷ Cf. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Davam-lhe ainda outros nomes, num desacordo: “Maciste”, “Gergelim”, “Amor”... (ROSA, 1994, p 741).

A narração sobre o momento em que o animalzinho chegou ao *Amazonas* exalta o sentido de vida e individualiza a existência do burrinho em uma cena que contraria a racionalidade e suposta superioridade humana, pois o “burrinho era marítimo: optou rumo”, ou seja, escolheu o seu destino, negando assim, a condição de subjugado pela dominação do homem. É interessante, também, pensarmos que a cena contradiz o dito popular: “deu com os burros n’água”, tendo em vista que a escolha do burrinho foi bem sucedida.

As histórias do burro e do comandante são uma mesma história, como já discutimos, sendo também construída com traços humorísticos e, até mesmo irônicos, resultantes, muitas vezes, da relação entre homem-bicho e, ainda, de toda carga representativa dada à figura do burro pelo senso-comum. A questão da burrice, pejorativamente atribuída ao burro, por exemplo, é sutilmente trabalhada por meio de um jogo construtivo-interpretativo, evidenciando que as memórias, nem sempre apontam para os fatos, tais quais eles foram vivenciados.

Os episódios de combate cumulam muitos conteúdos interpretativos, entre eles, os lugares descritos e os contextos políticos. Entretanto, a vida é a temática focada no conto, e as narrativas das batalhas do comandante remontam a sua história, em um processo cuja presença do burrinho favorece a reconstituição. O conto, observado por esse prisma, produz efeitos para pensar a vida humana e, por que não, a existência dos animais: “praxes tortas do viver, da necessidade” (ROSA, 1994, p 744).

Percebemos que análises interpretativas, a partir do enfoque na figura do animal, podem nos servir como fonte para discussões acerca dos seres e, por conseguinte, a respeito da existência humana e, nessa esteira, *Estas histórias* é a última obra que nos direciona para alcançarmos os textos selecionados da obra *Ave, Palavra*, apreciação deste estudo.

1.3 Por que *Ave, Palavra*?

Ave, Palavra, “miscelânea” de textos, como definiu o próprio escritor, é a obra que encerra a bibliografia de Guimarães Rosa. Com publicação póstuma, a primeira edição, de

1970, organizada por Paulo Rónai, conta com cinquenta e quatro textos imersos em um “hibridismo coeso”, uma vez que há nesta obra: crônicas, ficções, anotações sobre zoológicos, poemas, fragmentos de diários e oratórios, publicados em jornais e revistas por um período de vinte anos, de 1947 a 1967.

Com o emprego da expressão “hibridismo coeso”, destacamos o conteúdo literário da obra *Ave, Palavra*, na medida em que o mesmo foi construído sob técnicas estéticas de variados gêneros, resultando em textos com expressão comunicativa capaz de desafiar e instigar o leitor a “decodificar” mensagens. Podemos imaginar cada texto de *Ave, Palavra* como se fossem “cartas enigmáticas” com palavras e imagens – oriundas do jogo com as palavras – cujo sentido só será revelado após a estratégia interpretativa do leitor. Contudo, estas com sentido assegurado desde sua construção criativa com a utilização de recursos linguísticos e literários que cultuam as palavras.

Por este viés, a obra *Ave, Palavra* é um convite ao universo das palavras a partir de seu título, escolhido por Guimarães Rosa, que provoca reflexões. À primeira análise, a expressão contida no título pode ser comparada a uma saudação. Observando-a melhor, porém, verificamos outras possibilidades. A palavra “Ave” de origem latina “Avere” é utilizada para saudar: “Salve”, mas a palavra também remete a, pelo menos, mais dois sentidos: “Ave” como expressão para designar surpresa e, ao substantivo “Ave”, também de origem latina “Avis”, que significa pássaro e, atualmente, designa uma classe de animais.

Considerando essas possibilidades, percebemos que tratam de acepções condizentes com o conteúdo da obra, ainda que todos esses significados não tivessem sido observados para utilização do vocábulo “Ave” na formação do título da obra. “Ave” faz referência ao culto à palavra, ressaltando a importância do trabalho com a palavra, como já mencionamos. “Ave” prevê o olhar surpreendente do leitor rosiano perante cada texto e a obra como um todo. “Perplexidade” é um termo oportuno para expressar a reação leitora diante de “*Ave, Palavra*”, que instaura uma escritura inovadora.

Atevemo-nos a considerar ainda, em um sentido próximo ao estilo rosiano de revelar a palavra: o poético, “Ave” conduzindo à imagem do pássaro. Podemos imaginar uma metáfora coerente entre o pássaro e a palavra.

PÁSSARO, AVE (v. abutre, águia, andorinha, asa, cegonha, coruja, cisne, codorniz, corvo, engole-vento, faisão, fênix, galo, gavião, grou, lavandisca, martim-pescador, milhano, mocho, pato, pavão, pega, pelicano, perdiz, pomba,

rouxinol, simorgh, verdelhão).

O voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir, de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. É essa a significação dos pássaros no taoísmo, onde os Imortais adotam a forma de aves para significar a *leveza*, a liberação do *peso* terrestre. Os sacrificadores ou as dançarinas rituais são frequentemente qualificados, pelos **brâmanes**, de *pássaros que levantam voo para o céu*. Na mesma perspectiva, o pássaro é a representação da alma que liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais (a inteligência, diz o **Rig-Veda**, é o mais rápido dos pássaros) (CHEVALIER, 2009, p 687).

As ideias representativas da figura do pássaro do *Dicionário de Símbolos* inspiram uma associação entre “pássaro, ave” e “palavra” na medida em que, atribuindo sentido de transcendência àquele, atentamos para conotação similar conferida ao vocábulo “palavra”. Entendemos a palavra sob dois aspectos: significado e significante, ou seja, a palavra próxima ao conteúdo, matéria, constituída por forma e som e, em contrapartida, a palavra como conceito, imagem, representação mental. Além do mais, a palavra transforma-se em organismo vivo quando “liberta do corpo”, mecanismo imprescindível às faculdades intelectuais.

“Ave” comunica-se com a proposta desse trabalho de se pensar a configuração dos animais na literatura. Nesse ponto, se faz necessário justificar a escolha desta obra como ferramenta para concretizar a disposição de investigar os bestiários modernos. A princípio, partimos da ideia de verificar os bestiários modernos entre as obras de autores brasileiros, uma vez que esse trabalho vem sendo realizado, em geral, com autores da literatura latino-americana. Daí, Guimarães Rosa foi escolhido, dentre outros motivos, pelo processo que privilegia a escritura sobre os animais, assinalado na trajetória bibliográfica que fizemos.

A seguir, a escolha de *Ave, Palavra* foi realizada em relação a alguns aspectos que a obra contempla. Alguns textos revelam uma atenção primordial à temática sobre os animais, como os textos intitulados “Zoo” e “Aquário”. Os textos da obra são formados por construções literárias cujos elementos são produtivos para explorar a escritura moderna. Há também a questão do hibridismo que revela uma necessidade de estudar os gêneros de acordo com estudos mais recentes e também uma atraente forma de conhecer o escritor Guimarães Rosa em uma perspectiva gradual, em um exercício de conhecê-lo a cada obra, pois *Ave, Palavra* motiva o leitor a conhecer a literatura rosiana. Além do mais, *Ave, Palavra* é um convite à ousadia, merecendo grandes investimentos acadêmicos como os que foram e são empregados a outras obras, por exemplo, *Grande Sertão: Veredas*.

Com o intuito de uma amostragem da versatilidade literária contida em *Ave*,

Palavra, alguns textos foram selecionados e utilizaremos trechos dos mesmos para uma análise que visa perceber alguns aspectos da obra. Primeiramente, discutiremos o sentido de “miscelânea” e, para isso, lançaremos mão do texto “Fita verde no cabelo (Nova velha estória)”: uma nova estória que nos transporta à literatura dos contos de fadas, particularmente, a um velho conto conhecido, “Chapeuzinho vermelho”.

Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo (ROSA, 2001, p 114 – Vol. II).

Não se trata de uma comparação entre o texto rosiano e o conto “Chapeuzinho vermelho”, mas de verificar como o autor se serve dos contos de fada para trabalhar uma temática maior, a maturidade, com recursos literários diferentes dos costumeiros neste tipo de texto. O início da estória, parafraseando a introdução de contos de fadas, situa o leitor no tempo e no espaço: “Havia uma aldeia em algum lugar”, mas orienta a constatação de que nem tempo nem lugar definidos são importantes: “nem maior nem menor” e elabora outros sentidos alheios ao contexto tradicional do conto de fadas com a utilização, por exemplo, de neologismo e mudança de foco.

O objeto, Chapeuzinho Vermelho, que identifica a personagem na estória anterior é retomado e, ao mesmo tempo, descaracterizado, na nova estória, pois Fita Verde aponta para outra direção. Por que fita e por que verde? Além disso, por que fita verde inventada? Observamos que o leitor é convidado a responder os questionamentos, reforçando a ideia de que ele participa do processo de construção do texto, uma vez que atribuir sentido faz parte do procedimento de leitura. A própria literatura é refletida com o vocábulo “inventada”, a fronteira entre a ficção e a realidade no conto de fadas revisitado.

Dentre outros detalhes importantes que demonstram a mescla de recursos pertencentes a tipos diferentes de escritura, podemos apontar a presença da prosa poética. Entendemos, em síntese, a prosa poética como a fusão de dois gêneros (a prosa e a poesia) bastante caracterizados por suas peculiaridades, como esclarece os estudos de TADIÉ (1992). Não aprofundaremos nesta especialidade do escritor Guimarães Rosa, posto que retomaremos essa temática, posteriormente, neste trabalho. De momento, destacamos a questão da mistura de elementos literários.

E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso. Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós. Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeínnhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa. Vinha sobedajamente (Rosa, 2001, p 115).

O parágrafo é a narrativa do trajeto de Fita Verde até a aldeia onde morava a avó. Assim, um trecho construído com características do texto em prosa; em contrapartida, a escolha lexical, a elaboração sintática e palavras com significados no campo poético, acentuadas pelos neologismos, auxiliam na elaboração de uma cena transpassada pelo lirismo. A poeticidade da cena é capaz de suavizar a abordagem dos temas árduos, medo e morte, revelados, principalmente, no diálogo entre a neta e a avó, encaminhando o texto para o desfecho.

“Fita verde no cabelo (nova velha estória)” colabora para a compreensão de que o sentido de “miscelânea” não se restringe ao conteúdo geral da obra, formada por textos de estruturas diversificadas, tampouco, um embaralhamento de gêneros. A arte da combinação literária está presente nos textos de forma particular e desencadeia um movimento que não aprisiona o texto em um determinado momento histórico.

Outra característica recorrente na obra *Ave, Palavra* é o hermetismo. Na literatura, a noção acerca de um texto hermético está relacionada com o conceito de hermetismo da filosofia. Em síntese, na filosofia, a terminologia “hermetismo” remete aos textos associados ao deus Hermes Trismegisto – “três vezes mestre”: do físico, do mental e do espiritual – os quais se caracterizam por um ocultismo, por vezes, entendidos como mistério, de difícil acesso ao leitor. O resgate dos estudos e das práticas que resultam em conhecimentos herméticos, revelando um teor de “sabedoria” advinda dos estratos mais profundos da psique humana, foi reavivado por alquimistas e filósofos renascentistas.

A literatura vale-se da ideia do hermetismo, termo híbrido por sua tradição, para trabalhar o conteúdo e a estrutura de textos literários que apresentam uma opacidade interpretativa. Um dos recursos utilizados nos textos herméticos é a linguagem enigmática conseguida, por exemplo, por meio de metáforas com imagens oníricas e com ideias de justaposição. Por isso, o julgamento de muitos críticos literários de que os conteúdos dos textos herméticos não são acessíveis ao público em geral; para a decifração desses textos é necessário um leitor especialista que se ocupe em analisá-los detalhadamente, servindo-se e estabelecendo relações entre elementos dos diversos campos do conhecimento.

Nesse sentido, os textos da obra *Ave, Palavra* possuem esse caráter hermético. O texto “Pé-duro, chapéu-de-couro” demonstra a demanda por uma análise que contemple diferentes áreas do conhecimento, particularmente, da própria literatura. O texto evidencia uma estrutura breve bastante elaborada; formada por divisões em algarismos romanos e, posteriormente, com subtítulos com evocação temática, uma vez que o texto se propõe a buscar a identidade e promover a figura do vaqueiro. Mais do que isso, o texto apresenta uma realização poética nas construções em prosa entremeadas por fragmentos de estruturas da poesia. O tema é trabalhado em linguagem diversificada com termos históricos, neologismos, estrangeirismo, intertextualidade e, acima de tudo, carregada por uma erudição.

Todavia, foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico – onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai. Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuido, dissesse de se desprender. E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude (ROSA, 2001, p 177).

O parágrafo ilustrado, como os outros que formam o texto, marca o hermetismo presente nos elementos literários, sobretudo, na linguagem, atribuindo um teor opaco à construção literária: níveis complexos de abordagem com “qualidades metafísicas”⁸, que desperta no leitor uma sensação de compreensão inalcançável. O leitor deve assumir uma postura ativa, ambiciosa e arriscada para apreender do texto sentidos interpretativos próximos ao engenho hermético conferido pelo escritor. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o movimento profuso, realizado ao decorrer do texto, encaminha o leitor a tocar o âmago da forma de existir do vaqueiro.

O trecho acima mostra a intertextualidade com a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha; esse recurso transpõe as barreiras de utilizar outras obras como referência. No texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o autor trabalha com a metalinguagem em uma vertente hermética cuja questão da dificuldade de acesso parece-nos intencional. Começa por uma epígrafe de Góngora, a seguir inicia o texto com um resgate, de cunho histórico, das ideias permeadas na obra *Iliada*, de Homero, para introduzir a discussão sobre a temática do

⁸ Cf. INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Tradução de Gerald Nyenhuis. México: Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998.

vaqueiro. O autor recupera outros autores como Alencar e Virgílio; também faz referências a outras culturas e à mitologia; em uma linha de raciocínio evolutivo, o qual só é acompanhado com olhares perspicazes lançados às camadas interpretativas mais “ocultas”, encobertas. Chega ao ponto de discutir ideias de suas próprias obras e dar voz aos seus próprios personagens, por exemplo, “Manuelzão”.

No decorrer deste percurso de apresentação da obra *Ave, Palavra*, cujo intuito maior é a elucidação dos elementos interpretativos que conduziram à empreitada de investigar a escritura sobre os animais, percebemos que a realização poética apresenta-se nos textos de forma intensa. Contudo, dentre as características peculiares à obra *Ave, Palavra*, não podemos deixar de destacar as construções arquetípicas que atenta o leitor para grande expressão poética da obra, sobretudo, em alguns textos, de forma bastante particular.

Nesse processo, o universo do arquétipo e dos mitos nos favorece a compreensão com relação à realização poética, a qual pode ser averiguada na composição dos elementos e das formas de representação tendo em vista a construção das metáforas. Pautando no objetivo de estabelecer contato com o simbólico, buscando pensar o Homem. Como infere Mircea Eliade, “o pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano, precede a linguagem e a razão discursiva” (ELIADE, 2002, p 8). Com isso, atribuímos interpretações a respeito do Homem, ponto fundamental de análise deste estudo, apoiados na visão arquetípica “comum” ao ser humano.

A crítica arquetípica teorizada por Frye evoca a arte da verossimilhança, cuja finalidade seria determinar a estrutura da literatura como forma total. Frye (1973, p.138) diz: “Quando o que está escrito é como o que se conhece, temos uma arte do símile extensivo ou subentendido. E, assim como o realismo é uma arte do símile implícito, o mito é uma arte da identidade metafórica implícita”.

Fazendo um arremate nesta linha de raciocínio sobre a mitologia, relembramos Borges (1998), “porque no princípio da literatura está o mito, assim como no fim”. Todo questionamento acerca do mito que sempre ocupa os especialistas, é bastante profunda em Borges. “O mito em Borges reúne esse moderno tudo está para ser escrito e o clássico tudo está escrito numa fórmula ainda mais ambiciosa, que seria aproximadamente: tudo é escrito”, infere Genette (1972, p.124), confirmando assim uma verdadeira necessidade de trabalhar com os mitos quando se trata de compreender o indivíduo, ainda que em versões,

melhor dizendo, em processo de consciência.

Nessa perspectiva de recorrer à teoria arquetípica para compreender a utilização dos mitos em correspondência com a linguagem poética trabalhada de forma plena, utilizaremos o texto “Evanira” para elucidar a questão do arquétipo na obra *Ave, Palavra*. O texto possui um narrador que tenta narrar o inarrável, como adverte a epígrafe enumerada como primeiro capítulo, ainda que não consigamos, com segurança, definir o enredo; a estória é desenvolvida por meio das impressões advindas da expressão poética. Inicia o texto em um espaço “mágico”, o bosque, construído para o encontro de dois seres, onde manifesta a descoberta de um amor.

A constante recorrência, em “Evanira”, de personagens e elementos míticos da literatura clássica, em uma projeção “idealizada” e, acima de tudo, onírica, edificam a construção de arquétipos, imagens com as quais identificamos sensações próprias do Homem. Os arquétipos asseguram a simbologia que leva o leitor a experimentar a saudade vivenciada pelo personagem, contrariando as leis da lógica racional. Em outras palavras, o envolvimento profundo com a situação de ausência, que entendemos como saudade, sentimento “inarrável”, é suscitado por representações simbólicas que carregam a força de uma aura poética pela tradição.

ESTOU TRISTE, QUANDO EM VÃO,
QUANDO ÀS VEZES ME IMCOMPLETO
...de amando em quando.
E – a saudade – entretanto:
FONTE FECHADA
CAMPO INFRENE
AVE DO OCEANO
(– Vem, amada, vem!)
Anjos como **medusas**
a mais lírica entidade
A EM MIM
(– Amor...)
(ou ATRAVERSSO-A, como a um não-mar, a um não-lugar
– EU, SAARONAUTA...)
HISTÓRIA DE LONGOS VENTOS
RETALHOS DE ANTIGO LUAR...
– Não, não!
... não-te, nem teu não, nem teu rosto! Nem mais o que houve,
Preso ausente, nem mesmo o que não haverá... sim, saudade
(ROSA, 2001, p 72-73, grifo nosso).

Nesse trecho percebemos como é explorado no texto o sentimento de saudade; também, um exemplo da presença arquetípica por meio de representantes mitológicos. Por

isso, grifamos “as medusas”, imagem do medo, as quais são aproximadas à figura do anjo, ente espiritual, enaltecendo o sentimento de saudade. As imagens valorizam a identificação do leitor que, particularmente, recupera sensações da sua própria experiência de lidar com esse sentimento. A figura do anjo aparece, repetidas vezes, ao longo do texto, evocando uma possível conceituação de saudade sob um prisma poético, revelando assim que este é um eventual caminho para tocar uma definição inatingível pelo juízo humano.

Cientes de que em “Evanira”, a tarefa de atribuir ao texto uma interpretação respaldada pela teoria arquetípica é muito complexa e exige um trabalho específico - uma vez que há no texto muitas referências da tradição literária e, mais do que isso, arquétipos construídos em torno de muitos elementos, como a “Amada”, o “Amor”, a “Saudade” – palavras grafadas, muitas vezes, com iniciais maiúsculas – fizemos um percurso que visa à caracterização da obra *Ave, Palavra*.

Nesse sentido, escolhemos “Evanira” para garantir a observância de uma característica bastante inovadora e pertinente ao desenvolvimento de nossa pesquisa, pois a simbologia é bastante representativa para efetivar uma interpretação leitora a respeito dos animais na escritura moderna. Salientamos, ainda, que as representações simbólicas advindas da concepção racional humana são possibilidades promissoras para atribuir sentido à linguagem rosiana, elaborada sob temáticas que se relacionam diretamente com a existência do Homem, como é o caso, da zooliteratura.

Estudos recentes sobre o universo ecológico inserido em produções artísticas foram denominados como crítica ecológica, isto é, ecocrítica. O termo tem sido bastante utilizado pelos estudiosos para orientar pesquisas que tangem o mundo natural, pois as primeiras ideias destes estudos foram fundamentadas na relação direta da arte com o meio ambiente.

Do ponto de vista do mundo acadêmico, a ecocrítica é dominada pela Associação para o Estudo de Literatura e do Meio Ambiente (ASLE),⁹ uma entidade profissional surgida nos Estados Unidos que hoje tem importantes filiais no Reino Unido e no Japão. Ela organiza conferências sistemáticas e publica um periódico que traz análise literária, textos de ficção e artigos sobre educação e ativismo ambientais (GARRARD, 2006, p 15).

A aproximação entre a natureza e as produções artísticas serviu como precursora de uma vertente investigativa que busca, em suas análises, um ponto convergente capaz de

⁹ Sigla de Associação for the Study of Literature and the Environment (N.T.).

propor uma reflexão acerca do Homem em interação com o mundo em que vive. Com isso, os estudos ecológicos desencadearam outras questões necessárias à investigação, por exemplo, os processos culturais.

Assim, a definição de ecocrítica foi ampliada como podemos verificar nas palavras do teórico Greg Garrard (2006): A definição mais ampla do objeto da ecocrítica é a de estudo da relação entre o humano e o não-humano, ao longo de toda a história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo “humano”.

Em consonância com o conceito abrangente de ecocrítica, percebemos que estudos de caráter descentralizado, como os estudos sociais e de gênero, estão estritamente relacionados às investigações concentradas na bioliteratura. Esses estudos contribuem para trabalhar com a literatura explorando sua capacidade de propagação; melhor dizendo, favorecem para que a literatura nos amplie o olhar.

Uma importante característica das tendências da crítica ecológica é a interdisciplinaridade, cujo interesse está na ideia de conexão proposta por esta teoria. A ecocrítica preocupa-se com as múltiplas possibilidades de sentido, ao relacionar campos investigativos que se comunicam e fazem parte do universo humano. Além disso, oferece ao leitor não somente um papel de intérprete, mas também de construtor no processo interpretativo das produções artísticas.

Considerando a importância destes estudos culturais para nossa investigação, finalizaremos este elenco de características da obra *Ave, Palavra* focalizando as ideias desenvolvidas pela ecocrítica. O vínculo entre produção artística e ecologia é um exercício contínuo no transcorrer dos textos de *Ave, Palavra* e nos direciona ao questionamento acerca da concepção de humanidade, em seus variados aspectos, de maneira que inspira o leitor a buscar respostas para sua própria condição enquanto indivíduo pertencente ao universo dos seres animados.

“O macaco está para o homem assim como o homem está para x” (Rosa, 2001, p 169); Rosa nos provoca ao associar o homem ao ambiente em que vive, garantindo um ponto de vista de interdependência do homem com a natureza. Essa visão relaciona-se com as abordagens mais recentes da ecocrítica cuja questão da descentralização é fundamental. O homem é observado no contexto abrangente como parte da natureza, contrariando a noção de “civilização”, na qual o homem conhece a natureza pelo lado de fora. Contudo, Rosa não negligencia a condição humana de viver em sociedade. Daí, surge o caráter amplo e complexo da relação do homem com a natureza.

A organização social entendida como civilização faz com que o homem defenda a opinião de que saiu do estado primitivo. Muitas vezes, a ideia de civilização conduz o homem à condição de superioridade, inserida em contexto que o diferencia, pois a civilização garante ao homem uma vida intelectual e cultural. A problemática advinda da compreensão do homem com relação ao mundo material é bastante explorada no texto “Em-cidade” da obra *Ave, Palavra*.

Sucede, porém, que, enquanto isso, de há séculos, o homem encantou suas coisas, nasceu e se desmamou a máquina: da unha do gato, o gancho; do bico das cegonhas, o engenho de poço; da ave, o avião; do peixe, o navio e o submarinho; do velho coche de cavalos, o automóvel – que, segundo os puros, deveria residir em uma “autocachoeira”. E os meninos brincam na palma-da-mão de nossa velha civilização (ROSA, 2001, p 203).

O texto “Em-cidade” inicia-se descrevendo crianças brincando, as quais experimentam construir cidades por meio dos recursos da própria natureza. As imagens micro do texto, que revelam as crianças, no mundo do faz de conta, construindo colinas e edifícios de terra e lama, conduzem o leitor às imagens macro da “construção evolutiva” de uma sociedade que são desenvolvidas no trecho destacado, o qual estabelece uma comunicação com o conteúdo investigativo das teorias culturais. Nesse ponto, percebemos o quanto se faz necessária a discussão do conceito de modernidade para trabalhar *Ave, Palavra*.

A análise do texto “Em-cidade” está além da abordagem realizada, pois questiona o universo do homem cidadão, não só da cidade como também do mundo, utilizando-se de múltiplos recursos da linguagem e da literatura. De qualquer forma, mesmo com uma leitura restrita, acreditamos ser válida a perspectiva privilegiada em nossa observação, uma vez que impulsiona a um enfoque maior: pensar a produção rosiana em relação às tendências modernas. Essa conexão não pode deixar de existir, em uma proposta que acolhe a obra *Ave, Palavra* como objeto de pesquisa.

1.4 A modernidade em Guimarães Rosa

Para compreender as ideias de modernidade, principalmente relacionando-as às artes literárias, necessitamos, desde o início, de estabelecer que a definição não está

estritamente condicionada a datas ou a alguma cronologia. As transformações de uma determinada “época” da sociedade muito contribuem para a mudança de um estilo de escrever, de pensar, comportar, agir e responder aos desafios sociais, sobretudo, na Literatura.

Vale a pena ressaltar que a evolução histórica não representa na Literatura uma transformação evolutiva, cronológica. Nesse sentido, faz-se importante observar a periodização das tendências literárias de uma forma mais ampla. Em outras palavras, temos que compreender a modernidade sem fixá-la num período determinado da História, ou seja, observar os elementos que compõem o processo de historicidade ao longo do Tempo e suas caracterizações.

A visão amplificada da periodização é elementar para a construção da ideia de modernidade, a qual nos auxilia no manuseio e compreensão para uma narrativa e olhares do Homem sobre o mundo – o objetivo dessa reflexão. O teórico Fredric Jameson adverte que

Na verdade, quero insistir em algo mais do que o simples uso errôneo da periodização: desejo afirmar que essa operação é intolerável e inaceitável, em sua própria natureza, pois tenta assumir um ponto de vista, sobre os acontecimentos individuais, muito além da capacidade de observação de qualquer indivíduo, e também unificar, tanto horizontal quanto verticalmente, uma profusão de realidades cujas mútuas relações, para dizer ainda pouco, devem manter-se inacessíveis e impossíveis de verificação (JAMESON, 2005, p. 41).

A postura de expansão dos horizontes no que se refere à historiografia, cuja compreensão de seu papel nos auxilia a superar o uso errôneo da periodização, é um procedimento coerente. A historiografia, entendida como estudo de um objeto literário atual na medida em que não está encerrado em si e oferece uma leitura renovada a cada leitor em seu tempo e espaço, necessita ser observada de forma aberta, contemplando múltiplos olhares e, por outro lado, não privilegiando uma determinada “realidade” ou época.

Jameson ainda esclarece que a historicidade pode ser utilizada na investigação como uma ferramenta crítica das narrativas. Nesse ponto de sua reflexão surge a primeira de quatro máximas acerca do entendimento do conceito de modernidade.

1- É impossível não periodizar. A máxima, que parece abrir uma porta ao total relativismo das narrativas históricas, exatamente como temiam todas as críticas da pós-modernidade. Mas não poderemos saber se “vale tudo” nesse sentido antes de examinarmos as próprias narrativas dominantes (JAMESON, 2005, p. 42).

Podemos, inicialmente, considerar que as narrativas modernas não podem ser assim nomeadas pela simples imposição de um período histórico. A crítica e a análise devem considerar os contextos históricos em uma perspectiva coerente, agregando todos os campos da investigação, fechando todas as hipóteses na busca da essência de uma escrita moderna.

Uma trajetória mais segura para analisar a presença de modernidade em uma determinada narrativa é o estudo das relações dos elementos que formam o que já chamamos aqui de “essência”. Por esse viés, temos que ser capazes de identificar aspectos intrínsecos à escritura moderna e que, dessa maneira a faz, realmente, moderna.

Um fator bastante relevante é a questão do “novo”, tratada por muitos estudiosos da crítica literária. Para melhor compreensão dessa tendência moderna que é a ênfase nas características do novo, recorreremos ao crítico David Harvey que identifica em seus estudos a preocupação com a inovação, principalmente, da linguagem.

desde o começo, o modernismo se preocupava com a linguagem, com a descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas. A realização individual dependia da inovação na linguagem e nas formas de representação... (HARVEY, 1996, p. 30).

Uma máxima atenção é exigida ao pensar o “novo” para os modernistas, pois não podemos confundir novo com novidade, uma vez que o novo no sentido de conhecer o desconhecido nada tem a ver com algo que aparece pela primeira vez. A modernidade é movimento cuja transformação é propulsora. Nesse sentido, a inovação é garantia de impacto, de um efeito instantâneo na medida em que revela algo num processo de descobrimento. O leitor também faz parte da construção de significado para arte, em nosso caso, literária.

A busca por inovação nas produções modernas também não pode ser entendida como ruptura numa dimensão literal. Na modernidade não há só rupturas, mas também continuidade, além do mais, não há ruptura total que corresponderia à quebra. A estética moderna revela uma necessidade de representar o eterno e o imutável, sendo assim, não

cabe pensar em desligamento com o passado. O tempo na modernidade é um todo que contempla o passado, o presente e o futuro.

A escrita universal é recorrente como representação que não exclui a cultura particular nem tampouco as situações do cotidiano: a modernidade instaura uma arte que responde aos anseios do próprio Homem e suas possibilidades identitárias. Nesse caso, firmam um compromisso fora da História científicista. Daí, a importante citação de Baudelaire que nos orienta a aproximar do centro das ideias modernas: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p 24).

Baudelaire caracteriza a modernidade em duas esferas, particular e universal, as quais se complementam. Na transitoriedade do moderno, o crítico destaca seu caráter de constante transformação, produzida pelo aspecto fugidio que não pode apreender toda a realidade do ângulo contingente, o qual, em consequência, pode ser entendido nas situações do dia-a-dia à mercê da eventualidade. Em contrapartida, o moderno revela-se eterno e imutável, pois lida com as questões inerentes ao Homem de qualquer época e cultura.

A narrativa moderna é resultante desses aspectos elencados por Baudelaire e outros que são compreendidos por meio de estudos sociológicos, políticos, filosóficos, entre outros e, acima de tudo, estéticos. A forma da escrita deve ser singular, original e desenvolvida por meio de técnicas, as quais evidenciam o lugar, do qual surgem as relações entre o texto, o autor e o leitor.

É oportuno pensar na estética textual compreendida como recursos capazes de favorecer a arte que, por sua vez, comunica com o receptor por meio de percepções e sensações. A comunicação artística requer estratégias para alcançar a sensibilidade do sujeito, que necessita identificar as marcas textuais do objeto literário numa trajetória de reconstrução.

Os elementos, que caracterizam um texto como linguagem moderna, serão revelados pela própria manifestação artística. Então, cabe ao crítico observar todas as complexidades do conceito de modernidade, explorando um conjunto de ideias e tendências que não podem ser conceituadas em um sistema fechado e privilegiando o universo ficcional em uma vertente literária, que valoriza a experiência da leitura cujo leitor é produtor de sentidos, defendida pela teoria da recepção.

Para a estética da recepção, o leitor assume um importante papel na atribuição de

sentido e relaciona-se com o texto. A interpretação será resultado das conexões estabelecidas entre autor, texto e leitor durante o processo de leitura. Há presente na construção textual pontos de indeterminação, segundo a concepção de Wolfgang Iser (1987), entendidos como lacunas, que serão preenchidas pelo leitor.

De acordo com Iser, a ação imaginária concebe ao receptor a possibilidade de “decifrar” um texto, ainda que o mesmo pareça enigmático. Ao leitor é fornecida a expectativa de ampliar seus horizontes durante a recepção. O imaginário, portanto, atua de forma imprescindível no ato da leitura para auxiliar na tarefa de preencher os pontos de indeterminação, isto é, estabelecer relações entre as camadas que formam o texto.

A interação do leitor com o texto depende da capacidade de envolvimento que esses pontos de indeterminação atingem na imaginação do receptor, estimulando-o a participar da leitura. Nessa perspectiva, o leitor assume uma postura interpretativa própria, eliminando os espaços num processo de concretização da estrutura textual que originou do trabalho do autor.

À luz da teoria da recepção, particularmente das ideias de Iser, a interpretação literária requer não somente o registro da reação do autor ao mundo, assim como da experiência do leitor que possui liberdade de adentrar no texto. Por isso, o enfoque do pensamento iseriano é no efeito que a obra exerce sobre o receptor, posto que os textos, por meio das estratégias textuais, despertam o interesse do leitor, proporcionando uma interação entre texto e leitor.

Cabe esclarecer que a teoria da recepção, ao valorizar o papel do leitor, não considera aceitável qualquer interpretação, independente do texto, vulgarizando a participação do leitor. O texto ficcional oportuniza a inserção de projeções do leitor, delimitando essa participação pelo código interno do texto, quer dizer que a própria construção textual orienta o leitor, condiciona as possíveis interpretações e, ao mesmo tempo, funciona como agente transformador. Nessa mesma perspectiva, o texto proporciona o crescimento das habilidades de leitura literária que, dificilmente, serão alcançadas com um saldo positivo por leitores ingênuos.

As reflexões acerca do papel do leitor possibilitam entender a arte literária, especialmente, a moderna, como um mecanismo que, por meio da realização dos preceitos estéticos, manifesta representações da vida humana, involucradas na grande dificuldade do homem de explicar a si próprio. A estética moderna ocupa-se do efeito da obra sobre o leitor, com ênfase na possibilidade de contribuir para o crescimento reflexivo do intérprete

literário.

Assim, chegamos à ocasião de reconhecer a modernidade nas obras de Guimarães Rosa, as quais evidenciam, por meio de sua estética, as proposições fundamentais da escritura moderna. Afortunadamente, o próprio escritor também reconheceu suas obras como expressão das tendências modernas.

Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não tem tempo, não tem princípio nem fim. [...] Vivo no infinito; o momento não conta. [...] Estou buscando o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis... incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. [...] Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto (ROSA, 1994, p 27-61).

Observamos nesses recortes do diálogo entre Rosa e Lorenz e, acima de tudo, na totalidade dessa entrevista, o discernimento do autor sobre sua própria bibliografia, que viabiliza a identificação, na realização criativa de Guimarães Rosa, de elementos da escritura moderna. “Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida”, comenta Rosa na mesma entrevista, revelando que a linguagem rosiana transforma-se em linguagem inovadora, comungando com os aspectos abordados: cosmopolitismo, hibridismo, hermetismo, entre outros, que levam uma escritura a ser percebida como moderna.

Nessa esteira, no papel de leitora de Guimarães Rosa, ousamos fazer uma possível leitura dos textos “Aquário (Berlim)” e “Aquário” (Nápoles) da obra *Ave, Palavra*, respaldada pela estética moderna. Nosso olhar interpretativo cuidará de evidenciar os aspectos, discutidos ao longo dessa trajetória reflexiva, que compuseram esse primeiro capítulo.

2 POÉTICA DE GUIMARÃES ROSA: GÊNEROS E PRODUÇÃO LITERÁRIA

2.1 A importância da noção de gênero para a tradição literária

Ao encaminhar para o entendimento do termo bestiário, é oportuno interrogar e discutir sobre gêneros literários, ainda que o conceito não seja de tão simples definição. Para tal fim, utilizaremos problematizações teóricas pertinentes a este trabalho com fito de refletir a poética de Guimarães Rosa. Partiremos, de uma forma geral, dos gêneros, os quais agregam e distribuem as obras no universo literário para a particularização da produção literária do autor de *Ave, Palavra*.

Percebemos que a discussão a respeito dos gêneros literários orienta, normalmente, para o estudo da literatura por meio da história, isto é, da tradição. Por exemplo, no ensaio “A questão dos gêneros”, de Luiz Costa Lima (2002), observamos que o crítico propõe uma retomada da terminologia a partir de Platão, cuja referência define a possibilidade de três gêneros: o drama, o *epos*, a lírica. O ensaio pauta-se por uma retrospectiva cronológica para demonstrar como as definições e classificações dos gêneros literários se deram em épocas distintas.

Com isso, podemos sugerir que, para pensar sobre as características que marcam cada tipo de texto sob a ótica de sua construção, principalmente discursiva e estética, possamos considerar o momento histórico. No entanto, dessa inferência simplória surge uma questão que, para nossa proposta, é imprescindível: como conceituar e classificar uma produção literária atemporal?

Não podemos negar que compreender a gênese da definição de gênero literário e identificar as peculiaridades das três tipologias básicas, designadas pelos gregos é um caminho promissor para acompanhar a “evolução” das modalidades literárias, pois isso, em alguma medida, dá conta de outra problemática: diferenciar produções quanto à ficcional ou não e, por conseguinte, dentro do universo da ficção, reconhecer as produções literárias.

Contudo, para buscar respostas para nosso questionamento, utilizaremos os estudos de Jean-Yves Tadié, uma vez que suas reflexões acerca dos gêneros culminam no projeto de análise da prosa poética, temática essa que poderá atender nossos anseios de analisar os recursos literários, em suma, o estilo empregado por Guimarães Rosa em sua última obra, que acolhe os textos de nossa empreitada maior: discussão interpretativa em busca dos

bestiários em *Ave, Palavra*.

Si critiquée que soit la notion de genre littéraire – mais c’est à Brunetière que l’on s’adresse –, elle a une utilité qui est toute d’application: elle permet de traiter de formes communes à plusieurs oeuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques. Une théorie – ou, comme on redit aujourd’hui, une poétique – du roman, du théâtre, de la poésie, quand même elle ne survivrait que dans sa propre réputation, a pour effet de faire comprendre ce qui unit Mallarmé et Rimbaud, Balzac et Stendhal, Claudel et Giraudoux: d’abord le choix qui a été fait, un jour, au musée de l’histoire des formes, s’il est vrai que l’on écrit toujours avec et contre ses devanciers ou ses contemporaines; ensuite, la place que l’on occupe dans le développement d’une série: il est, tout de même, moins arbitraire de rapprocher Nathalie Sarraute de Proust que de René Char (TADIÉ, 1994, p 6).¹⁰

Tomando como base o parágrafo introdutório do trabalho *Le récit poétique*, de Tadié, podemos confirmar a estreita relação entre a noção de gêneros literários e a tradição da literatura. Mais do que isso, conscientizamo-nos da importância de compreender a teoria dos gêneros para analisar as produções literárias e evidenciar suas características com relação à forma que um escritor poderia eleger para desenvolver seu texto.

Por essa linha de raciocínio, podemos ainda traçar análises comparativas entre obras de autores diferentes, em épocas também diferentes, ou mesmo, entre obras de escritores contemporâneos. Destacar, assim, elementos que aproximam ou distanciam as obras, ainda que cada produção seja única, identificando, dessa forma, procedimentos técnicos, utilizados como “ferramentas” para criação artística.

A poética empregada por um escritor aproxima-se em termos gerais, em maior ou menor grau, de uma das três formas básicas: a épica, a poética ou a dramática, ou ainda, de uma quarta forma, considerada também básica pelo crítico Northrop Frye (1973, p 237-329): a prosa. As noções de épico, lírico e dramático são trabalhadas por Emil Staiger (1975), em sua obra *Conceitos fundamentais da poética*, na qual o autor enfatiza que as conceituações sobre poética se apresentam como herança da antiguidade e adverte ainda que

¹⁰ Mesmo que seja tão criticada, a noção de gênero – e aqui nos dirigimos a Brunetière – tem uma utilidade e uma aplicação: ela permite tratar de formas comuns em diferentes obras, diferentes autores, diferentes épocas. Uma teoria – ou, como se diz atualmente, uma poética – de romance, do teatro, da poesia, mesmo que ela não ... – vivesse à sua própria reputação, tem por efeito fazer compreender o que une Mallarmé e Rimbaud, Balzac e Stendhal, Claudel e Giraudoux: Inicialmente a escolha que foi feito um dia no museu da história das formas – se é verdade que se escreve contra ou a favor dos contemporâneos – em seguida, o lugar que se ocupa no desenvolvimento de uma série: é assim mesmo menos arbitrário aproximar Nathalie Sarraute de René char (Tradução nossa).

algo a poética nos garante, a possibilidade de se compreender a própria valoração, se não melhor, ao menos em relacionamentos mais amplos. Seria a ocasião de dizer-se: sem dúvida uma obra é mais perfeita se consegue manter-se mais no meio, e não nas duas situações-limites, o lírico que ameaça desfazer-se, ou o dramático que conduz à rigidez. Ou então poder-se-ia considerar: uma obra é mais completa quando todos os gêneros dela participam em grande intensidade, e totalmente em equilíbrio (STAIGER, 1975, p 199).

Por esse prisma, não podemos desconsiderar a noção dos gêneros e, de certa forma, a ideia de “evolução” dos mesmos, desenvolvida pelo crítico francês, Brunetirère, e resgatada pelo trabalho de Tadié. Ademais, compreender que os gêneros permitem subdivisões: as categorias, diferentes maneiras de trabalhar a matéria-prima da literatura, que é a linguagem.

Para tornar um pouco mais claro esses argumentos, tomaremos as ideias desenvolvidas por Tzevan Todorov em seu trabalho *Introdução à literatura fantástica*, que, em sua parte introdutória, percorre uma trajetória argumentativa bastante didática com relação à teoria dos gêneros literários; e Todorov, no processo conclusivo sobre a questão, infere:

Terei que dizer que uma obra manifesta tal ou qual gênero, e não que este existe em dita obra. Mas esta relação de manifestação entre o abstrato e o concreto é tão só provável; em outras palavras, não há nenhuma necessidade de que uma obra encarne fielmente um gênero: só existe a probabilidade de que isso aconteça. Isto significa que nenhuma observação das obras pode, em rigor, confirmar nem invalidar uma teoria dos gêneros. [...] as obras não devem coincidir com as categorias que não têm mais que uma existência construída; uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero (TODOROV, 1980, p 14).

À medida que aumenta a compreensão em relação à questão dos gêneros e suas implicações, especialmente, criando um elo entre gênero e história da literatura, aumenta também a possibilidade de percepção de que as obras, sobretudo, modernas, não podem mais ser enclausuradas em gêneros “puros” ou básicos, para retomar termos já mencionados. Faz-se bastante necessário, para o crítico literário atual, um trabalho consonante à teoria do hibridismo dos gêneros.

Portanto, em harmonia com os estudos contemporâneos, trataremos de discutir sobre a impossibilidade de determinar fronteiras entre um gênero e outro, bem como sobre as fusões dos gêneros, à luz do trabalho de Tadié, com o intuito de buscar argumentos tanto para a questão da atemporalidade das obras de Guimarães Rosa quanto para outros

elementos estéticos que particularizam as produções deste escritor.

2.2 O hibridismo dos gêneros literários

O texto moderno, em oposição ao texto clássico, aboliu a distinção antiga entre os gêneros, infere Tadié (1994, p 5), concordando com a crítica contemporânea que faz tal afirmação e defendendo ainda a necessidade de se compreender as questões relativas aos gêneros literários. Tadié seleciona obras que justificam claramente essa incapacidade de distinção de gêneros, apontada pelos críticos contemporâneos.

On sait qu'*Ulysse* n'est pas seulement un roman, mais aussi un poème; que *Marelle*, de Cortázar est un essai au moins autant qu'un récit; que la distinction entre aujourd'hui qu'au temps où l'alexandrin triomphait. Réservant donc le cas du texte « moderne », c'est-à-dire, si l'on a bien lu, et compte tenu de ses prédécesseurs, postérieur à 1960, nous ne définissons, dans un premier temps, de catégories que par rapport au texte « classique »: nos repères seront empruntés à un temps, pas si lointain, où l'on croyait encore aux genres, fût-ce pour les détruire (TADIÉ, 1994, p 5-6).¹¹

Neste recorte, temos aspectos importantes para desenvolver nossas ideias em relação aos procedimentos mais satisfatórios para análises de obras mais recentes, denominadas modernas, servindo como comparação às obras consideradas clássicas. Tadié menciona, respaldado em obras, como *Ulisses* e *Rayuela*, da dificuldade atual de distinguir entre prosa e poesia, em contraponto ao mesmo procedimento que podia ser executado com maior nitidez no período de triunfo alexandrino.

Nesse ponto, evidenciamos a inviabilidade crítica de classificar uma obra, principalmente moderna, como pertencente a um único gênero e, consequentemente, perder a oportunidade de reconhecer recursos utilizados na construção de uma produção literária, cujas análises poderiam desencadear valiosas interpretações. Tadié disse que tal postura crítica restringe os elementos literários a sua respectiva “etiqueta”.

Percebemos, ainda, que as categorias utilizadas para analisar os clássicos não dão

¹¹ Sabe-se que *Ulisses* não é somente um romance, mas também um poema; sabe-se ainda que *Marelle*, de Cortázar é um ensaio tanto quanto uma narrativa, que se pensar na distinção entre hoje e o tempo em que o alexandrino triunfava. Reservando então a questão do texto "moderno", isto é, se foi bem lido e levando-se em conta os precursores, posteriormente a 1960, nós não definimos as categorias senão em relação ao texto "clássico": nossas balizas serão emprestadas de um tempo, não tão distante, quando se acreditava em gêneros - nem que seja para destruí-los (Tradução nossa).

conta de textos cujos procedimentos atendem outras perspectivas, como é o caso dos textos modernos. Precisamos, em nossas análises, de um ponto de partida; desta forma, justifica-se mais uma vez a necessidade de conhecer os gêneros literários, pois estes se mostram eficientes como meios para principiar leituras minuciosas de uma obra.

Vale destacar que considerar os diversos detalhes de uma obra literária em perspectiva do todo é também, em muitos casos, levar em conta o hibridismo dos gêneros. Um procedimento analítico que pode resultar em muitos ganhos devido às múltiplas possibilidades de olhares, que se complementam e, por efeito, ampliam a capacidade de expressão dos textos. Além do mais, podem alcançar possibilidades interpretativas para textos que possuem características inovadoras, por exemplo, obras atemporais.

Com isso, reconhecemos que a “mistura” de todas as funções, em vários graus e com intensidade variável, é o que une ou separa língua escrita da falada na literatura, e não o desvio de um padrão, nem tampouco as oposições brutais, o que se acreditou por muito tempo, conforme nos chama atenção Tadié (1994, p 6). Daí, é pertinente, para as obras rosianas, defendermos a existência da prosa poética que pode ser compreendida por meio de uma análise que leva em conta tanto a descrição técnica do texto em prosa quanto a do poema.

A opção de privilegiar a prosa poética para trabalhar a produção de Guimarães, não exclui, de forma alguma, que a mesma contenha outras categorias, isto é, outras funções como recursos retóricos. Por essa razão, antes de iniciarmos, propriamente, as reflexões com relação à poética rosiana, insistimos em pontuar acerca da importância da teoria do hibridismo dos gêneros. No entanto, neste momento, concentraremos no procedimento analítico cuja acepção de prosa narrativa é de um fenômeno de transição, pois os elementos daquele e deste gênero possuem trânsito livre, em um processo harmonioso.

A narrativa poética testemunha, sob a forma do romance ou de outra categoria narrativa, a ambição da literatura, entre o mito, que lembra a origem, a busca pelo absoluto, o qual possa revelar o que está escondido e/ou anunciar o futuro, mais uma vez tomando de empréstimo um pouco das ideias de Tadié (1994, p 199). Nesse sentido, a somatória dos elementos da poética e da prosa nos instiga a experimentar na produção de Guimarães Rosa essa busca por ampliar as possibilidades que os arranjos discursivos permitem e, talvez, surpreendermo-nos com descobertas, até então ocultas.

2.3 A prosa poética na produção rosiana

No primeiro capítulo deste trabalho fizemos um passeio pelas obras rosianas em busca da figura dos animais e percebemos que a fortuna literária de Rosa é plural com relação à estrutura, existindo, contudo, traços estilísticos muito particulares, dentre estes, a presença poética. Desde *Magma* a *Ave, Palavra* é inegável a recorrência ao lirismo, em graus diferentes. Assim, tentando favorecer o ponto de vista interpretativo e os temas discutidos por este trabalho, selecionamos textos das obras do escritor para discutirmos acerca de um discurso narrativo com qualidades poéticas.

Começaremos com a estória “O cavalo que bebia cerveja” da obra *Primeiras Estórias* que, sucintamente, narra sobre a vida do italiano Giovânio, ex-combatente de guerra, sob a perspectiva do seu empregado Reivalino Berlamino, cujo olhar para o modo de agir do patrão o faz julgá-lo como um homem de hábitos estranhos:

Do que mais estranhei, foram esses encobrimentos. Na casa, grande, antiga, trancada de dia e de noite, não se entrava; nem para comer, nem para cozinhar. Tudo se passava da banda de cá das portas. Ele mesmo, figuro que raras vezes por lá introduzia, a não ser para dormir, ou para guardar a cerveja – *ah, ah, ah* – a que era para o cavalo. E eu, comigo: - “*Tu espera, porco, para se, mais dia menos dia, eu não estou bem aí, no haja o que há*” Seja que, por essa altura, eu devia ter procurado as corretas pessoas, narrar os absurdos, pedindo providências, soprar minhas dúvidas. O que fácil não fiz. Sou de nem palavras. Mas, por aí, também, apareceram aqueles – os de fora (ROSA, 1994, p 452).

O trecho permite-nos identificar a temática do conto: a dificuldade de aceitar o que é diferente, sendo tal assunto trabalhado de maneira muito particular devido aos arranjos dentro da narrativa, especialmente, da linguagem cujo resgate da “prosa” do sertanejo ganha nuances míticas e poéticas. Tais arranjos abrem muitas possibilidades para que o leitor aproxime-se da problemática. O tema da dificuldade de aceitação do diferente é oferecido ao intérprete de maneira provocativa, isto é, exigindo que o mesmo aprofunde a leitura e “sinta-se” presente no embate entre o narrador e o protagonista.

O trabalho do autor com as palavras, cuja seleção nos apresenta de forma cuidadosa, revela que a narrativa ultrapassa os limites da prosa, pois o conjunto das palavras de combinações poéticas formam estruturas que emanam sonoridade, destacando o acento do homem do campo e, mais do que isso, desenhando as cenas, com riquezas de detalhes em um mínimo de espaço, pois o processo de contar parte de uma sensibilidade criativa, a qual atinge o leitor. O espaço, a que nos referimos, é estrutural, ou seja, diz

respeito ao tamanho da narrativa: menos de seis páginas.

Dessa forma, o resultado interpretativo depende da intensidade que o leitor emprega à sua leitura, podendo até alcançar e usufruir da complexidade criativa, por exemplo, perfazendo uma leitura da simbologia presente no conto. Essa análise privilegia o conteúdo místico constante nesta estória, o qual podemos identificar por meio de muitas palavras e situações tais qual a figura do cavalo. A representatividade do animal mantém contato com universo místico, uma vez que a figura do cavalo não segue uma coerência com os aspectos referentes à sua espécie. A simbologia aplicada à representação do animal está mais próxima aos “mistérios” da experiência humana.

Notamos assim, uma confluência entre a linguagem que encerra a arte de contar, utilizando os recursos da narrativa e aquela que inspira o fazer poético. Essa combinação entre linguagens e, de certo modo, entre gêneros, propicia uma busca, ou melhor, buscas que podem culminar em incalculáveis páginas de reflexões a partir de um conto breve em extensão.

Mas, aí, se viu só o horror, de nós todos, com caridade de olhos: o morto não tinha cara, a bem dizer – só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem nariz, sem faces – a gente devassava alvos ossos, o começo da goela, gargomilhos, golas. – “*Que esta é a guerra...*” – seo Giovânio explicou – boca de bobo, que se esqueceu de fechar, toda doçuras (ROSA, 1994, p 454).

A passagem recortada do conto pode nos auxiliar na tarefa de compreender como a opção por uma fusão de gêneros, que denominamos prosa poética, potencializa a recepção de uma estória, “um caso”, que se origina da linguagem simples de um sertanejo e desdobra-se em pluralismo linguístico: linguagem mítica, paradoxal, poética, científica, histórica, para enumerar algumas. Todas elas bastante carregadas de sentidos, por isso, a estória se atualiza e se renova a cada leitura que, por sua vez, não fica aprisionada em um período histórico, revelando-se atemporal.

Percebemos, no trecho acima, que o estilo rosiano de enobrecer as construções sintáticas com palavras certas, as quais formam um todo harmonioso e, sobretudo, vivaz, toca o leitor, ou seja, desperta-o para questões extremamente difíceis de serem traduzidas em palavras. Por isso, a poética de Rosa permite ao receptor sentir as situações. Experimentamos, diante da cena narrada, as emoções geradas a partir de temáticas conflituosas como, as sequelas, não só físicas, de uma guerra, às quais, provavelmente, não alcançaríamos em texto puramente narrativo ou descritivo.

Nesse momento do conto “O cavalo que bebia cerveja”, os papéis são invertidos, pois o narrador, cujas marcas de insensibilidade vinham construindo seu personagem de forma rígida, deixa transparecer seu lado emotivo e transfere para o leitor a “responsabilidade” de trabalhar problemáticas que, evidentemente, podem ser mais compreendidas, se analisadas por várias facetas e, principalmente, considerando que o Homem não pode fugir de sua natureza humana.

No trabalho *Um tecelão ancestral: Guimarães Rosa e o discurso mítico*, de Betina R. R. da Cunha, o cavalo é aproximado, sob uma leitura de representatividade simbólica, à necessidade de vida e continuidade, isto é, “de “garantia” de uma existência extra-temporal e acronológica que, por sua vez, devolve ao homem uma experiência dinâmica, de sublimação e de salvação de si próprio” (CUNHA, 2009, p 108).

Nessa esteira, a autora reconhece na simbologia de perpetuação da figura do cavalo, na sua representação física e concreta, forças antagônicas: de atração e repulsão que também, por extensão, são transferidas para o leitor. Nesse ponto estabelece um contato entre Homem e animal, como aponta o seguinte trecho da obra de Betina R.R. da Cunha.

A dupla representação é consolidada ao observar-se que o enigma rascunhado por Guimarães Rosa coloca em evidência uma sentença dividida em duas partes iguais, se distinguindo somente pelos termos inicial e final; ou seja, as extremidades opostas reúnem uma essência comum.

Essa sentença abriga, na sua infinita possibilidade de leituras, duas imagens apresentando o cavalo e, nas extremidades internas, duas imagens do cavalo-peça do jogo de xadrez – que se “olham”, olhando a imagem, também dupla e abrangente, de um ser humano (Giovânio – Reivalino?) (CUNHA, 2009, p 110).

Mais uma vez, chegamos a pontos interpretativos que nos levam a admitir que, em alguns casos, a presença de animais em produções literárias contribui para a aproximação do Homem a sua humanidade. Além disso, o trecho da narrativa demonstra a capacidade do hibridismo de gêneros e subgêneros denotarem ao texto uma força enunciativa e, quiçá, estejamos perante a uma das explicações para os efeitos modernos das produções de Rosa, haja vista a originalidade de cada um dos seus textos.

A força enunciativa pode ser percebida tanto no todo quanto nas partes ou, até mesmo, em cada palavra. Do trecho selecionado anteriormente, apreendemos algumas palavras que associadas a outras recebem significações pontuais e, ao mesmo tempo, abstratas. Por exemplo, o substantivo “caridade”, que nos impulsiona a uma ideia de qualidade advinda do adjetivo “caridoso”, unida à locução adjetiva “de olhos” que fora

modificada, pois se origina do substantivo “olho”, sobrecarrega o sentido. Em outras palavras, levam ao leitor com precisão à imagem da forma de olhar daqueles que participam da cena, em contrapartida, suscitam no leitor variados ângulos de visões para aquela situação.

Ainda com relação à força enunciativa, podemos exemplificar com as palavras que expressam a explicação de seo Giovânio diante da situação, na medida em que as mesmas mais questionam do que esclarecem, quer dizer, os esclarecimentos surgirão das respostas das perguntas, como “boca de bobo”: por que boca?; por que bobo?; o som da letra “b” produz algum efeito significativo?; quem é o bobo?; Há um só bobo?; Que imagem de boca temos?; assim, podemos seguir questionando a construção enunciativa, produzida por meio de um estilo que estabelece um conluio entre a prosa e a poesia.

“O cavalo que bebia cerveja” é um conto misterioso que, “ao alegorizar a representação de um conhecimento, instala na escritura poética de Rosa, uma leitura de temas e componentes míticos que, por sua vez, confirmam a mitopoética rosiana” (CUNHA, 2009, 113). Assim, o engenho desse conto reforça nossa proposta de pontuar a importância tanto dos mitos quanto da poética para análises mais produtivas dos textos rosianos. Além do mais, o conto contrapõe o Homem e o animal e, por conseguinte, impulsiona ao embate necessário com a racionalidade, favorecido pela linguagem lírica.

Para continuar essa discussão a respeito do estilo rosiano com foco na prosa poética, recorreremos ao conto “João Porém, o criador de Perus”, da obra *Tutameia*, o qual narra a história de João Porém cuja prosperidade de um negócio “fadado ao fracasso”, criação de perus, desperta a cobiça dos vizinhos. A reação invejosa destes culminou na elaboração de uma “invenção”, pois fantasiaram “na cabeça” de João Porém que uma moça da redondeza, Lindalice, gostava dele. A existência da moça fazia parte das artimanhas alheias, no entanto, para Porém desencadeou sentimentos “reais”, como a esperança.

A ficção inculcada pelos invejosos no protagonista ultrapassou os limites da narrativa ficcional construída por Guimarães Rosa, e para atingir um ponto interpretativo satisfatório, capaz de revelar o que foi dito por meio do não dito, a compreensão da linguagem poética é um percurso promissor, considerando o desfecho da narrativa que torna João Porém em um viúvo da história inventada.

– “Aconteceu que a moça morreu...” – arrependidos tiveram então de propor-lhe, juntados para o dissuadir, quase com provas. Porém guaguejou bem – o pensamento para ele mesmo de difícil tradução: – *Esta não é a minha vez de*

viver... – quem sabe. Maior entortou o olhar, sinceramente evasivo, enquanto coléricos perus sacudiam grugulejos. Tanto acreditara? Segurava-se à falecida – pré-anteperdida. E fechou-se-lhe a estrada em círculo (ROSA, 1994, p 594).

Compreender os sentimentos de Porém, como adverte a própria narrativa, é difícil até mesmo para o protagonista, daí a pergunta: “Tanto acreditara?”. Nesse sentido, a busca pela verdade, que o conto instiga no leitor, distancia-nos de uma verdade universal e aproxima-nos de uma “verdade” singular, contida na interpretação particularizada e advinda da construção lírica, pois neste texto, que atinge de maneira íntima a cada intérprete, evidencia-se a linguagem poética.

Ao aceitarmos o jogo com as palavras, proposto por Rosa, temos condições de, cada vez mais, perceber que a distinção e a classificação dos gêneros presentes em suas produções são, praticamente, impossíveis. Assim, podemos abstrair diversificadas sensações de sua maneira de criar linguagens de várias tonicidades, como humor, ironia, magia, entre outras. Vale reforçar que para alcançar maior progresso na leitura das narrativas rosianas, devemos quase como obrigatoriedade considerar a análise da criação poética cujo vínculo com a prosa é indissociável.

Nessa esteira, a leitura do conto “João Porém, criador de perus” se torna mais produtiva à medida que nos propomos desvendar os “mistérios” e, conseqüentemente, aprofundamo-nos nos múltiplos significados das palavras e suas construções. Dito de outra forma, uma busca pela compreensão do que há de escondido nas palavras ditas, por exemplo: “*Esta não é a minha vez de viver...*”, cuja constatação de Porém guardam nas entrelinhas muitos questionamentos e revelações, entre elas a inferência de que a partir da ilusão de um amor, o personagem resgatou a vontade de viver que outrora não tinha.

A cena recortada da narrativa pode nos servir de material para prolíferos “mergulhos” interpretativos, respeitando, obviamente, a coerência criativa oferecida pelo conto. Conquanto, nossa pretensão é destacar a eficácia do estilo rosiano ao associar elementos líricos às narrativas, opção essa que revela um caráter agregativo à arte de contar porque garante às narrativas novas dimensões. Todos os signos, utilizados no conto, podem e devem ser trabalhados, incluindo associações simbólicas, míticas, rítmicas, imagéticas, entre outras que conservarem fidelidade à proposta do escritor.

A validade do que evidenciamos para os signos contidos no texto inclui a figura dos animais, pois esta pode ser trabalhada em profundidade no contexto da narrativa e, por conseguinte, permitir a nós, leitores, alcançarmos valiosas interpretações. Constatamos que

a presença dos animais também neste conto possui razões coerentes com a arquitetura textual. Os perus protagonizam juntamente com o personagem João Porém a história e, por vezes, as imagens deste e daqueles se confundem.

A grande expressividade atribuída à figura do peru está além dos limites do texto em análise. De forma muito dialógica, a presença do peru produz grande expressividade no conto “As margens da alegria”, na medida em que, nesta narrativa, o peru simboliza a passagem, a descoberta, a travessia. O “deixar de ser” sugerido pela morte do peru em “As margens da alegria”, de *Primeiras Estórias*, comunica-se com as questões que se inscrevem em “João, criador de perus”, de *Tutameia*. Por essa perspectiva, arriscaremos uma análise que privilegia a figura dos animais nos parágrafos finais do conto.

Deixaram-no, portanto, dado às aranhas dos dias, anos, mundo passável, tempo assunto. E Porém morreu; nem estudou a quem largar o terreno e a criação. Assustou-os.

Tinham de rever inteiro, do curso ordinário da vida, em todas as partes da figura – do dobrado ao singelo. João Porém, ramerrameiro, dia-a-diário – seu nariz sem ponta, o necessário siso, a força dos olhos caolhos – imóvel apaixonado: como a água, incolormente obediente.

Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: – “*Porém! Porém...*” Os perus, também (ROSA, 1994, p 594-595).

Verificamos neste trecho, a referência às aranhas e aos perus, sendo que no primeiro caso a interpretação fica mais limitada às ideias do parágrafo, pois atingimos a proposta da metáfora, ao considerarmos que a expressão enfatiza o abandono sofrido pelo personagem; já no segundo caso, a interpretação não se dá de forma tão simples e específica. A recorrência aos perus está presente em toda a narrativa desde o título até a última construção sintática do conto.

Assim, para atribuímos sentido à presença dos perus no conto, podemos partir de uma análise que envolva muitos aspectos, abrangendo as construções poéticas que promoveram a representatividade desses animais para o conjunto da obra. Com base nesse raciocínio, contemplamos uma interpretação de que os perus são utilizados no desfecho para alertar os leitores da necessidade de se sair da ingenuidade, do estado de “tolice”, uma vez que deixamos as oportunidades de aprendizado por estarmos confinados em preconceitos.

Reduzimo-nos a meros reprodutores de pensamentos alheios quando não nos livramos das amarras do senso comum. Os outros, os vizinhos, são colocados no mesmo

patamar dos perus, pois “Ainda repetiam só: – “*Porém! Porém...*”, tais quais os perus, sem se darem conta de quantos ensinamentos guardavam na vida e guardam na memória de João Porém, “mente mestra”. Ademais, o desfecho provoca um questionamento a respeito do que realmente nos diferencia dos animais.

Estas são possibilidades de leitura referentes ao conteúdo e à estrutura da narrativa. Contudo, podem ultrapassar estes limites na medida em que carregam em si abordagens com estreita relação com outras áreas do conhecimento, como filosóficas e sociológicas. Por esse viés, podemos ainda encaixar a questão dos gêneros literários que também necessitam de se livrar das amarras do formalismo e do conceitualismo para propiciar ganhos interpretativos, ou seja, da fusão da prosa e da poesia, por exemplo, podem surgir novos sistemas de pensamentos, como os que se propagam da obra *Ave, Palavra*.

2.4 A prosa poética em *Ave, Palavra*

Ave, Palavra é, naturalmente, uma obra híbrida e reconhecida como tal desde a primeira nota do editor, advertindo que o próprio escritor a considerou uma miscelânea. Por isso, diante da última obra de Rosa não cabem preocupações com relação à classificação de gênero. No entanto, consideramos bastante relevantes análises que valorizem as diversas marcas relacionadas a cada gênero e, sobretudo, as comunicações que estas estabelecem entre elas e entre a totalidade do texto e, por que não, da obra.

Percorremos uma trajetória que iniciou com a tentativa de explicação e justificativa do termo prosa poética, passando por reflexões a partir das produções rosianas que objetivaram o esclarecimento com relação à identificação e à utilização da ideia expressa pelo termo em processos interpretativos. Nesse momento, acreditamos, por meio de análises por amostragem de textos da obra *Ave, Palavra*, na possibilidade de ampliar essa reflexão acerca do hibridismo, destacando a prosa poética.

Mais do que isso, pretendemos evidenciar que a experiência poética criada e oferecida para concretização do leitor é extremamente importante nas produções rosianas e, especialmente, na obra *Ave, Palavra*, em cujo bojo se carrega a evidente confluência híbrida. Os textos desta miscelânea podem parecer, aos primeiros contatos, inatingíveis, entretanto, são capazes de revelar grande poder de sedução e propor desafios interpretativos que podem recompensar o complexo trabalho com experiências por universo desconhecido e, com certeza, poético.

O texto “*Quemadmodum*”, da obra *Ave, Palavra*, surpreende, obviamente, desde o título. Todavia, há uma acentuação desse estranhamento ao contatar com a utilização de diferentes recursos para construção textual, os quais nos apresentam, ao menos inicialmente, de difícil conexão. Em outras palavras, parece-nos complicado acompanhar os fios que formam o tecido do texto, seja pela dificuldade de uni-los, seja pela dificuldade de separá-los.

“*Quemadmodum*”, bem como os outros textos que compõem *Ave, Palavra*, convida ao leitor para uma participação bastante efetiva, visto que cabe a ele aceitar o desafio de trabalhar arduamente, cumprindo seu papel de intérprete. O primeiro passo, talvez, seja vencer o obstáculo de apropriar-se da leitura de um texto que contraria as construções linguísticas costumeiras, com a finalidade de conquistar, progressivamente, a transposição das barreiras interpretativas apresentadas no texto.

Nesse ponto, as habilidades interpretativas advindas das investigações, das discussões e das apreensões acerca da questão do hibridismo dos gêneros são de grande valia, na medida em que o exercício interpretativo pauta-se, principalmente nesse caso, pela capacidade de conectar os elementos constituintes. Além do mais, pelas condições necessárias para alcançar o lirismo empregado na produção artística do texto que, de forma indissociável, se une à narrativa, legitimando o conteúdo cuja expressividade reproduz as singularidades da alma humana.

O texto em questão impacta imediatamente pelo título, sendo assim, partiremos por este tópico. Na etimologia, verificamos que o vocábulo “quemadmodum”, de origem latina, aproxima-se da conjunção “como”, em uma tradução dentro do sistema lexical português. Tomamos conhecimento ainda de que esta terminologia foi utilizada pelo papa Pio XII para nomear a nona encíclica sobre a assistência às crianças indigentes, publicada em 1946.

Com essas primeiras constatações, iniciamos o processo de estabelecer conexão entre os elementos que compõem o texto. No entanto, notamos que o conteúdo textual trabalha com a ideia de observação de um animal, o gato. Assim, surgem questionamentos, por ora paradoxos, como por exemplo: Como relacionar o tema discutido na nona encíclica com os hábitos felinos? Porventura, possamos atribuir respostas a essa pergunta, partindo dela, pois “Como” é, justamente, a tradução do título.

Nesse momento, estamos diante de uma proposta que pode dar conta, em alguma medida, da tarefa de interpretar “*Quemadmodum*”. Utilizaremos esse caminho de verificar

“como” estabelecer contato entre os dois conteúdos. Mais uma vez, salientamos a necessidade de se comprometer com o texto, com o estilo do autor, enfim, com cada palavra. O texto inicia-se com a descrição pormenorizada e lírica do salto do gato do chão à mesa. A cada releitura compreendemos mais a relevância dessa construção imagética para a aproximação dos conteúdos.

Dele, claro, tem-se só um avesso. Tudo é recado. Coisas comuns comunicam, ao entendedor, revelam, dão aviso. Raras, as outras, diz-se respondem apenas a alguma fórmula em nossa mente – penso, tranquiliza às vezes achar com rapidez. Mais há, vaga, na gente, a vontade de não saber, de furtarmo-nos ao malesquecido; o inferno é uma escondida recordação. O gato, gris. Não mero ectoplasma, mas corpóreo, real como o proto-eu profundíssimo de Fichte ou bagaço de cana chupada pelo menino corcunda (ROSA, 2001, p 223).

O trecho, sequência da cena inicial discutida, trabalha algumas estruturas importantíssimas para a compreensão de nossa proposta de análise, uma vez que nos chamam à atenção para os sentidos que podemos atribuir às coisas comuns, apelam para observância dos movimentos do gato, a qual nos impulsiona para reflexões mais amplas e complexas, como é o caso dos atos de assistência às crianças indigentes. Quer dizer que, “tudo é recado”, “dão aviso” e, são capazes de responder nossas perguntas, se for realmente do nosso interesse.

Ainda no trecho recortado, podemos lutar para dar sentido à palavra criada “malesquecido”: quem são os esquecidos? Ou, talvez, quem são os que queremos esquecer? Há uma relação, deste ponto de vista, coerente com a situação das crianças indigentes que a nona encíclica buscou alertar. Tal reflexão pode ser explorada, de forma muito aprofundada, se investigarmos a respeito do proto-eu profundíssimo de Fichte, filósofo cujo princípio das reflexões filosóficas partiu de sua capacidade de resumir sermões.

Com relação à obra do filósofo alemão temos um universo para enveredar e compreender melhor a comparação atribuída com um bagaço de cana chupada pelo menino corcunda. Contudo, tal investigação não é foco deste trabalho, nesse sentido, para aclarar um pouco, apenas citaremos a reflexão extraída do texto “A origem musal da saga rosiana em ‘O recado do morro’”, de Ronaldo de Melo e Souza, para aclarar um pouco sobre a questão do proto-eu, e então concentrarmos em discutir o que há de relevante nos aspectos líricos e por que eles são tão importantes em um estilo que alia a prosa e a poesia.

O olho não se vê a si mesmo. Dentro do homem não se sabe o quanto há de objetivável. Contudo, haja o que houver, dentro no homem está, de um lado, o “mim” ou “me”; o “eu” está do lado oposto como instância irredutível a toda objetivação, porque é o antecedente ou concomitante de todo objetivar. Na perfeita sintonia com a doutrina fichtiana da ciência, que concebe a imaginação como força formativa das categorias do entendimento e das formas da sensibilidade, Guimarães Rosa aduz o argumento de que o eu irredutível constitui “o proto-eu profundíssimo de Fichte”, que subage no subsolo da razão como potência capaz de reconhecer que “tudo é recado”, pois as “coisas comuns comunicam, ao entendedor, revelam, dão aviso”¹² (SOUZA, 2007, p 191-192).

As construções metaforizadas para a figura do gato lançam-nos à ideia de iluminação: “Seus olhos me iluminam mui fracamente”, “rosto quase humano – formulador de perguntas”, “Desfecha ideias” (ROSA, 2001, p 224). São pequenas porções do fino trato dado à caracterização do gato que instauram como artifício comunicativo um poder de persuasão, ou seja, evidenciam a compulsão do ser humano para as questões de racionalidade.

O apelo por atitudes racionais do homem, nas construções textuais, é astucioso, pois utiliza artimanhas que retiram o homem do seu “ego” de racionalidade inquestionável, atentando-o para os fatos que desconhece ou até mesmo fogem de sua condição insensata, isto é, a racionalidade humana não é uma característica acabada, ao contrário, ela faz parte de um processo de conquista. Por isso, a busca por iluminação, sensatez é constante e determina a relação de cada indivíduo com o mundo que o rodeia.

“*Quemadmodum*” revela a indiferença humana para com as situações cotidianas em uma perspectiva que faz o homem perceber-se em sua atitude de negligenciar determinadas realidades, como é o caso da displicência para com crianças desamparadas. Entretanto, o texto aborda o assunto não de maneira a dissertar simplesmente sobre a questão, uma vez que aventura-se em forma totalmente surpreendente, a qual capacita o leitor não só acompanhar as argumentações, mas também sentir mais humano, despertando nele sensações inerentes ao homem, por exemplo, a ânsia pela sobrevivência.

O estilo adotado dá vida ao tema, em jogo comparativo enriquecedor, provocando a sensibilidade, utilizando-se profundamente da relação às avessas entre homem e gato.

Por que permanece, se acomodando com suas preguiças sucessivas, se o imoderado amor é que os faz sair e percorrerem os quarteirões? Só o angustiado

¹² ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio, Nova Fronteira, 5. Ed., 2001, 217 (N.A.).

é que estreita o espaço. Me olha, enrevesadamente, o máximo de pupilas, onde a aflorar sua forma informante. – “*Ajuda-te um pouco menos, para Deus poder te ajudar!*” – há de dizer-me, com fala de xamã em transe (ROSA, 2001, p 225).

Percebemos que a poesia influi e contribui para fluência da prosa que questiona o racionalismo humano por meio do animal, este que no senso comum é irracional, em uma linguagem cuja marca é a aproximação sensorial do texto com o leitor. A linguagem prestigiada no texto chega ao ponto de nos confundir com a figura do gato: a pergunta do trecho selecionado é para o gato ou para nós leitores? O sentimento de amar é contestado em um grau bastante elevado.

Podemos falar que o amor é colocado à prova, pois este sentimento é revelado em um sentido que ultrapassa o egoísmo, a busca por interesses próprios, para alcançar as realidades presentes em nossa volta. Eis recorrências argumentativas bastante perspicazes, ao tratar-se de Guimarães Rosa que, antes de ser um prosador poeta, foi um amante dos animais com uma dedicação muito especial aos gatos. Além disso, mostra-nos que as intervenções para a questão dos pequenos marginalizados exigem, antes de atitudes concretas, um desprendimento compassivo.

Novamente, a figura do gato nos propõe a busca por iluminação, pois o animal possui qualidades de um xamã em transe, enxergando no escuro. Por conseguinte, o parágrafo posterior ao citado, ao gato é dada a tarefa de propor enigma. O próprio texto enfatiza o fato de ir além do que as palavras trabalham e, observamos aqui, como a prosa ficou enriquecida com as criações líricas, despertando sentimentos e sensações por meio de uma linguagem propícia para isto.

O desfecho do texto não diminui a intensidade para dar acabamento a tudo que foi proposto para discussão, ao contrário, a força poética de extrair emoções acentua-se: “como a análise de um poema” (ROSA, 2001, p 226). Poesia que nos desafia a perceber a enigmática condição das crianças indigentes: de um menino cego ou de um menino surdo, que inexplicavelmente, sabe dar voz às palavras e, por isso, elas extrapolam suas formas verbais ou escritas.

“*Quemadmodum*” é um universo com constantes possibilidades de novas descobertas, em menos de quatro páginas, uma característica bastante recorrente nos textos que compõem a obra *Ave, Palavra*. O texto mostra-se, ainda, um desafio ao intérprete, emitindo uma impressão de hermetismo e, em rigor, podemos dizer que muitos textos desta obra assim podem ser percebidos. Podemos inferir que os textos com estruturas sintáticas e

semânticas que não se comprometem com a objetividade evidenciam o estilo rosiano, tendo em vista a engenhosidade de Rosa.

Consequentemente, podemos depreender que a utilização de recursos líricos pode também ser inserida no rol de características peculiares ao estilo de Guimarães Rosa, uma vez que “a linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza” (STAIGER, 1975, p 39). Além disso, o reconhecimento e a identificação de elementos da poesia, constituindo o processo discursivo, são frequentes nas suas produções rosianas.

Ainda com a intenção de favorecer o entendimento a respeito da prosa poética cuja relevância aponta para o reconhecimento do singular discurso de Guimarães Rosa, empreenderemos esforços para analisar o texto “Ao pantanal” também presente na obra *Ave, Palavra*, com a expectativa de agregarmos outros aspectos líricos àqueles já abordados nas análises anteriores.

“Ao pantanal” é um texto cujo conteúdo é associado aos elementos constituintes de um relato de viagem. Esses elementos são, de forma geral, de fácil identificação, por exemplo, a existência de um plano itinerário, datas e horas para descrição das etapas do roteiro da viagem. São observações primordiais que nos revelariam um texto com técnicas construtivas muito habituais para o universo da linguagem.

Contudo, ao enveredarmos pelo texto rumo à viagem, constatamos que o relato em si cede lugar à eminência de outros procedimentos, os quais oferecem “verdadeiras viagens” pelo universo da linguagem, bem como conhecimentos acerca do Pantanal de forma intensa e participante, diferentemente, das informações distanciadas apresentadas por um mero relato. Daí o convite desde o título: vamos “ao pantanal”, ou melhor, dediquemos “ao pantanal”, reconhecido como paraíso no primeiro período do texto em uma aproximação simbólica com o “Éden”.

Essa suposta intenção dedicatória contida no título “Ao pantanal” inicia nossos apontamentos para os elementos líricos que possuem fortes presenças neste texto e permitem o reconhecimento da fusão entre a prosa e a poesia. O título do texto reconhece a apresentação do pantanal como conteúdo da linguagem em prosa e, concomitantemente, sinaliza que o mesmo conteúdo pode render homenagens ao Pantanal por meio de construções líricas.

Vale insistir na importância das palavras nas produções de Guimarães Rosa, ainda que tenhamos perfeita consciência de que tal relevância seja um consenso efetivo entre

seus leitores e seus estudiosos, como por exemplo, a utilização dos neologismos já consagrada ao estilo da escritura rosiana. Em “Ao pantanal”, o trabalho lexical empreendido por Rosa não deixa dúvidas do caráter duplo que muitas palavras abarcam para a totalidade do texto, revelando sentidos tanto para linguagem em prosa quanto para linguagem poética.

Nessa perspectiva, alertamos para a complexidade vocabular do texto e reconhecemos, na análise lexical, um grande investimento para a construção de sentido do texto em questão, sobretudo, as palavras que expressam o universo do Pantanal. No início do relato, ainda na aproximação do Pantanal ao arquétipo de Paraíso, os vocábulos “além” e “cluso” validam a comparação, pois são aspectos inerentes à representação do cenário paradisíaco. O primeiro termo ressalta uma realidade fora do comum, de outro mundo, transcendental, e o segundo termo trata de um neologismo bem formado, o qual se encerra em uma representação única do pantanal, lugar autossuficiente, de difícil acesso, fechado nele mesmo.

A partir dessa introdução ao contexto do Pantanal, com palavras que sobrecarregam de significados e aguçam nossos sentidos, não nos restam muitas alternativas: a leitura do relato deve ser desbravadora. O leitor é convidado a desvendar os mistérios paradisíacos, no entanto, alcançá-los em sua totalidade é algo sobre-humano. Disso, percebemos mais uma estratégia da linguagem poética, na medida em que suas construções trazem em si esta característica de intocável, pois são interpretações extremamente individualizadas, as quais dependem muito mais das percepções sensoriais do que de interpretações inteligíveis ou até mesmo psicológicas.

A análise de “Ao pantanal”, portanto, privilegiada por este viés do discurso de dupla categoria, prosa e poesia, lança o leitor a uma experiência interpretativa autêntica, mostrando que a originalidade de um texto não está restrita ao processo de construção, mas também de reconstrução. O poeta, ou melhor, nesse caso, o prosador-poeta cria para si e, a partir de sua manifestação íntima, pode atingir outras reelaborações, contudo todas essas experiências intimistas se convergem a um único ponto: a produção artística.

Observamos que entender as estruturas da linguagem poética é uma tarefa muito árida, uma vez que a própria lírica carrega em si uma predisposição que contraria as leis da descrição e da compreensão. As leituras que seguem pelo caminho do lirismo apresentam-se de forma abstratas, porém, da mesma forma, são interessantes e formativas, pois vão acumulando e relacionando diferentes olhares. Nesse sentido, o trecho a seguir foi

selecionado para demonstrar quantas sensações e apreensões estão contidas no texto “Ao pantanal”.

Que é o porto da Nhecolândia, seu ponto de acesso, mantido pelo centro de criadores. Um *tablado*, para carga e descarga. Caracarás, quedos gaviões, se empoleiram perto dos fardos. Numa figueira, donde se pendura um linho-de-espinho, se entretinham tordos. – “Aqui tem tanto passarinho, que a gente nem não precisa de saber o nome deles...” – informa a garota de cabelos compridos, que depena uma rolinha, para o almoço, limpando-a no rio (ROSA, 2001, p 235).

A cena descrita é também poetizada, pois no início parece-nos que vai relatar as características do lugar: porto de Nhecolândia, todavia, focaliza a descrição em uma figueira que registra como em uma fotografia os detalhes das aves que ali estavam. Universaliza a espécie aviária e, ao mesmo tempo, particulariza os variados tipos de aves, pois as nomeia; realizando assim, um processo de valorização de cada ave em suas peculiaridades. A cena reforça esse ponto de vista com o trocadilho com a palavra “tordos”, que nos remete à palavra “todos”, ou seja, que engloba todos os pássaros e, simultaneamente, especifica uma categoria de ave: os tordos, pássaros pertencentes à família *Turdidae*.

Essa preocupação em nomear os pássaros é contrariada com a fala da moça que participa da cena. O conflito entre os dois discursos nos sensibiliza para a importância de cuidar de cada categoria da espécie, pois se interpretada com um pouco de lirismo, nos questionaremos a respeito da desobrigação de conhecê-los por nomes. Será que cada tipo não tem o seu valor? A riqueza da unicidade de cada um para formar o todo é convincente no empenho linguístico de denominar os passarinhos: caracarás, gaviões, ninho-de-espinho e tordos.

A comoção é ainda intensificada, quando fecha o parágrafo com a descrição da cena da garota depenando a rolinha que, se interpretada aos “olhos racionais” é bastante justificável, mas se lida com os “olhos da alma” enfatiza o despercebido gesto dos que vivem naquele lugar para com as maravilhas ali presentes. No discurso da garota, a existência dos pássaros é simplificada pelas necessidades humanas. Uma reflexão que muito acrescenta para o reconhecimento da presença dos animais nas obras rosianas, sobretudo, em *Ave, Palavra*, cujas funções interpretativas vão muito além de recursos simbólicos figurativos.

Repetimos, então, um questionamento já feito neste trabalho: O que realmente

sabemos sobre os animais? A ciência esforça-se em conhecê-los e defini-los, utilizando recursos práticos. Contudo, as produções artísticas podem nos propiciar conhecimentos diferentes, os quais nos apresentam os animais, talvez, de uma posição que parte deles mesmos e que, em alguma medida, impulsiona à aceitação de que compreendê-los em totalidade é, praticamente, inatingível.

Ademais, textos como “Ao pantanal” podem contribuir bastante para as formulações das pesquisas científicas. A título de exemplificação, citamos o trabalho: “Guimarães Rosa e suas aves: era ele um observador de aves?”¹³, de Luiz Fernando de Andrade Figueiredo, um dos editores da revista do Centro de Estudos Ornitológicos, cujo conteúdo reflete sobre o interesse de Rosa pelas aves e chega à formulação de uma lista, na qual foram catalogadas 300 espécies diferentes de aves nas obras rosianas, ressaltando que o extraordinário número foi alcançado sem considerar a obra *Magma* e seus primeiros contos publicados em revistas.

Muitos dos nomes das aves contidos nesta lista são provenientes do texto “Ao pantanal” e revelam uma aproximação com o gênero bestiário em termos de composição, como veremos no capítulo posterior, pois utiliza um dos recursos desse tipo de escritura: a catalogação, terminologia utilizada por Maria Esther Maciel. A relevância dada aos nomes é reforçada na sequência do texto, no seguinte trecho: “Todos os não simples pássaros, cores soltas, se desmancham de um desenho” (ROSA, 2001, p 236). Depois de enumerar alguns tipos pelo nome, poeticamente, inspira-nos a perceber que os pássaros não podem ser observados com simplicidade.

Com essas colocações, enfatizamos a capacidade de abrangência da leitura que associa elementos da prosa aos da poesia. Por essa ótica, atribuímos mais sentidos à recorrência dos nomes das cores dentro do texto, que vivificam não só a presença das aves no relato, mas também de todas as caracterizações sobre o Pantanal. As cores são elementos mais do que descritivos, são poéticos.

E cores: bluo, belazul, amarelim, carne-carne, roxonho, sobre-rubro, rei-verde, penetrados violáceos, rosa-roxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverses, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felflo, o esplâncito azul das uvas, manchas quentes de vísceras. Cores que granam, que geram coisas – goma, germes, palavras, tacto,

¹³ Cf. FIGUEIREDO, Luiz Fernando de Andrade. *Guimaraes Rosa e suas aves: era ele é um observador das aves?* Atualidades ornitológicas On-line. Nº 153. Janeiro/Fevereiro de 2010. Disponível em: http://www.ao.com.br/download/ao153_33.pdf.

titlo de pálpebras, permovimentos (ROSA, 2001, p 237).

Alcançar todas essas tonalidades por via do lirismo não nos parece o mais acertado? Os nomes das cores, em consenso, não são suficientes para expressar um universo em matizes. Neologismos, combinações diversificadas com o nome ou com a ideia de diferentes cores são reveladores para apresentar a natureza, pois as cores granam, isto é, elas se transformam e reproduzem o processo do Pantanal: gerar múltiplas vidas. Dentre as coisas geradas, o texto inclui as palavras porque também possuem poder de transformação.

Por conseguinte, a linguagem poética propicia também contemplação, pois atua como o processo fotográfico que transforma uma imagem latente em imagem visível estável. Uma possível interpretação para os versos finais, quer dizer, último parágrafo do texto: “Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era o querer de beleza. No princípio era sem cor” (ROSA, 2001, p 237). Paramos em um ponto estático e, por que não, extático, pois chegamos.

Essa chegada inclui todo processo pelo qual passamos. Iniciamos nossa viagem pelo Pantanal, movidos pelo desejo de conhecer o paraíso, ignorando seus segredos, “no princípio era sem cor. Participamos das transformações e ficaram as recordações, as imagens cristalizadas. Contudo, persistem ainda muitos mistérios: “De que abismos nascemos, viemos?”.

Semelhante a essa reflexão final do texto “Ao pantanal” é nossa ideia com relação a prosa poética, uma vez que muitos elementos podem ter nos escapado, mas houve um processo cuja trajetória demonstra que procedimentos estilizados por Rosa foram utilizados em toda sua carreira literária. No caso da obra *Ave, Palavra*, o trabalho com tais recursos, a mescla dos gêneros, especialmente entre a prosa e a poesia, contribuiu para textos de grande repertório interpretativo.

3 OS BESTIÁRIOS MODERNOS

3.1 A consolidação dos bestiários como gênero

Atribuir uma definição à terminologia bestiário é uma tarefa que requer a compreensão de algumas temáticas relacionadas não somente a esse tipo de escritura e, ainda, uma retomada de processos históricos que culminam nas ideias de nossa pesquisa com relação aos gêneros literários no capítulo anterior deste trabalho. Assim, poderemos nos situar no processo de apresentação do termo “bestiário” com suas respectivas compreensões.

Na busca por um resgate histórico dos bestiários na tradição literária, estabelecemos como marco inicial da investigação a Idade Média, cujos registros possibilitam acesso às fontes com dados que podem ser relacionados à escritura sobre animais e deles absorvidas algumas características importantes para os estudos dos animais na literatura. Além disso, o vocábulo bestiário foi nessa época, popularmente utilizado para designar os catálogos manuscritos sobre animais reais e imaginários na cultura medieval.

Na Idade Média, a organização sociocultural da sociedade estabelecia uma relação muito estreita com a natureza, uma vez que a população rural era maior. O vínculo das pessoas com os elementos naturais manifestava-se de maneira intrínseca aos aspectos constituintes da estrutura social medievalista: economia, política, religião. Nesse sentido, a conexão entre a população e a visão religiosa sobre a natureza é bastante significativa para a produção narrativa daquela época, norteando o processo criativo das obras literárias.

Para demonstrar um pouco das produções medievais no que concerne às obras literárias circunscritas à temática dos bestiários, selecionamos alguns exemplos, com os quais podemos, de certa forma, mensurar características da estrutura dessas narrativas. Começaremos, então, citando uma obra que serviu como referência para os textos sobre os animais durante a Idade Média: *Physiologus*.

Physiologus foi escrito originalmente em grego e, posteriormente, traduzido ao latim e a outros idiomas. Não há um consenso quanto a sua origem e seus autores, no entanto, muitos estudiosos apontam Alexandria¹⁴ como local de surgimento e acreditam

¹⁴ A cidade de Alexandria fundada por Alexandre, o Grande, em 331 a.C., possui o farol mais famoso da Antiguidade, o de Faros, considerado uma das sete maravilhas do Mundo. Alexandria tornou-se o principal

que a versão original foi escrita nos primeiros séculos da Era Cristã. De forma geral, *Physiologus* apresenta breves descrições sobre alguns animais e também outros elementos da natureza a partir de uma visão alegórico-cristã, sobretudo, de caráter moralizante.

A coleção de escritos ilustrativos sobre animais faz-se importante por sua referência, pois *Physiologus* foi um conteúdo bastante difundido na Idade Média, inclusive em novas versões, muitas vezes, fonte para os textos de escritores cristãos com intenções doutrinárias. Além disso, juntamente com a obra *Etimologias*, de Isidoro, favoreceu a consolidação de uma escritura sobre os animais.

A obra *Etimologias*, de Isidoro de Sevilla, é a compilação de livros de conhecimentos variados, divididos por assuntos, formando uma enciclopédia. O livro XII “De Animalibus” de suas *Etimologias* é o que nos interessa e dele utilizaremos o seguinte trecho para exemplificar a abordagem realizada pela enciclopédia.

La perdiz recibe tal nombre por el sonido de su voz. Es un ave falaz e inmuda, pues el macho monta al macho y se olvida de su propio sexo, empujado por la lujuria. Hasta tal punto es un ave falsaria que se apodera de los huevos ajenos para incubarlos; pero su fraude no le reporta beneficio, ya que los polluelos, tan pronto como oyen la voz de su auténtica madre, empujados por un instinto natural, abandonan a la que los empollado y se vuelven a quién engendró (ISIDORO, 1983, p 119).¹⁵

A estrutura da obra é sistematizada por meio de conceitos e definições, atribuindo significados a respeito de vários tipos de animais, tema deste XII capítulo. Por isso, a obra parece uma espécie de arquivo com tópicos específicos, “sobre las aves”. O trecho selecionado faz parte deste tópico cujos animais, no caso as aves, são apresentados de acordo com suas características.

O teor enciclopédico da obra é perceptível por sua estrutura como verificamos no trecho, no entanto outros detalhes favorecem a compreensão da importância desta obra

centro cultural do mundo helenístico e foi também palco de alguns dos acontecimentos mais espetaculares. No âmbito cultural, talvez nenhum outro governo quanto os soberanos da dinastia dos Ptolomeus, que fundaram a famosa Biblioteca e foram patronos entusiásticos da literatura. Cf. VRETTOS, Theodore. *Alexandria: a cidade do pensamento ocidental*.

¹⁵ A perdiz recebe tal nome pelo som de sua voz. É uma ave falaz e imunda, pois o macho monta no macho e se esquece de seu próprio sexo, induzido pela luxúria. Até tal ponto é uma ave falsaria que se apodera dos ovos alheios para chocá-los; mas sua fraude não lhe reporta benefício, já que os filhotes, tão logo ouvem a voz de sua verdadeira mãe, induzidos por um instinto natural, abandonam a quem chocou e retornam a quem gerou (Tradução nossa).

para o processo de consolidação do gênero bestiário. Ao passo que são elencadas as características de cada animal, o texto reforça outras questões, como religiosas e morais. Por exemplo, a ave “perdiz” é valorada num campo de conhecimento abrangente, o qual envolve pensamentos filosóficos e sociais.

Percebemos inclusos valores éticos e morais para caracterizar a “perdiz”: “Es un ave falaz e inmuda” e, ainda, para justificar a particularidade da ave: “pues el macho monta al macho”; fundindo assim, no mesmo universo lógico, o sistema de vida dos animais e dos homens. Dessa construção textual resultam interpretações de caráter moralizante e elaboração de ideias místicas e, por consequência, uma postura de relacionamento dos animais aos paradigmas de organização da existência humana, principalmente, de maneira alegórica e religiosa.

A partir do século XII, aproximadamente, muitas obras continuaram o processo histórico das narrativas sobre animais, como os bestiários de Guillaume Le Clerc, Pierre de Beauvais e Richard de Fournival. Merece destaque o *bestiaire de Philippe de Thaon*, uma das obras que contribuíram para a difusão do gênero bestiário. *Philippe de Thaon* é o mais antigo bestiário francês e o que mais se aproxima do *Physiologus* latino.

Os manuscritos com descrições de animais relacionando-os a dogmas cristãos foram denominados bestiários, os quais foram escritos, sobretudo, na Inglaterra e na França. Considerando, portanto, a trajetória para a instauração do conceito de bestiário, podemos reconhecer aquele período da tradição medievalista como o auge das produções sobre animais e referência para estudo dos bestiários propriamente ditos.

Empregamos a expressão “auge das produções sobre animais” para facilitar a compreensão de que o termo bestiário representa tendências na construção de obras artísticas que podem ser aproximadas em muitas características; tendências cuja recorrência marca um formato de escritura na tradição literária. Essa escritura circunscrita ao modelo dos bestiários foi, gradualmente, sofrendo transformações.

A decrescente utilização das tendências relacionadas à escritura dos bestiários como fora popularizado em obras a partir do século XII resultou no declínio do gênero. Por isso, algumas definições delimitam os traços distintivos dessa escritura sobre animais, nesta fase cujas produções foram em maior número e obtiveram repercussão. Para demonstrar algumas dessas definições, recorreremos aos conceitos apresentados nos dicionários de símbolos, de estética e de mitologia.

BESTIÁRIO (lat. bestia, “animal”), livro sobre animais. Os bestiários medievais remontam às descrições e aos significados dos animais do → *Physiologus*, que influenciou a literatura e a arte figurativa (principalmente a escultura românica) através de muitas traduções (a latina pela primeira vez ao redor de 400; a anglo-saxã na segunda metade do séc. VIII, a alemã medieval nos sécs. XI/XII).

À ingenuidade arcaica do *Physiologus* juntam-se conhecimentos escolásticos. Na exegese, o ser humano, com suas virtudes e seus vícios, ocupa o lugar central; se no *Physiologus* determinados animais são identificados com o demônio (macaco, raposa, asno selvagem), no bestiário eles se tornam símbolos do poder diabólico no ser humano. Também novos motivos são incluídos, e.g. o basilisco (símbolo da morte entre os Santos Padres; símbolo do diabo em Honorius Augustodunensis), a abelha (o “rei” das abelhas = Cristo) e o cisne (em bestiários latinos algumas vezes com um peixe = Cristo no bico)

O livro *Bestiaire*, sobre os animais, escrito ao redor de 1130 pelo estudioso anglo-normando Ph. de Thaon, contém interpretações simbólicas de animais e pedras preciosas referentes a toda doutrina cristã da salvação. O *bestiaire d’amour*, escrito por Richard de Fournival, transmite as interpretações do *Physiologus* de forma cômico-alegorizante com relação ao amor profano (LURKER, 1997, p 82).

A definição presente no dicionário de simbologia de Manfred Lurker é um resumo do processo histórico do gênero bestiário, evidenciando as figuras animais inseridas nos bestiários medievais e as suas respectivas simbologias. A explicação do conceito é realizada por meio de exemplos de obras e interpretações simbólicas das figuras dos animais, as quais são tecidas a partir de uma crítica velada ao domínio religioso com relação ao Homem.

No dicionário francês de Estética, *Vocabulaire d’esthétique* de Étienne Souriau, encontramos um texto cuja preocupação inicial é esclarecer que nem toda arte sobre animais constitui um bestiário. Dessa definição destacamos o seguinte trecho:

On designe au Moyen Age sous le nom de *Bestiaires* (de bestia, bête) des traits consacrés à la description des animaux – à leurs « propriétés », à leurs « merveilles », sur lesquelles les compilateurs insistaient plus ou moins selon leur goût personnel et selon le public auquel ils s’adressaient. Comme les *volucraires*, les *lapidaires* ou les *herbies*, les bestiaires sont des traités moralisés: les auteurs s’efforcent de découvrir dans les « propriétés » et les « merveilles » des significations symboliques et recherchent à travers la description des animaux réels ou légendaires l’évidence d’une allégorie morale ou religieuse (SOURIAU, 1990, p 243).¹⁶

¹⁶ Na Idade Média, designa-se por bestiário (de bestia, besta) os traços consagrados à descrição dos animais – a suas propriedades, suas maravilhas – sobre as quais os compiladores insistiam mais ou menos de acordo com o seu gosto pessoal e de acordo com o público endereçado. Como os volucrários, os lapidários e herbiários, os bestiários são tratados moralizantes: os autores se esforçam em descobrir nas “propriedades” e nas “maravilhas”, significações simbólicas e procuram, na descrição dos animais reais ou legendários, a evidência de uma alegoria moral ou religiosa (Tradução nossa).

A conceituação de Souriau direciona-se para questão das características distintivas das obras sobre animais na Idade Média, enfatizando tais descrições em uma correspondência de suas “propriétés”, propriedades com suas “merveilles”, maravilhas ou fantasias. A ênfase para o simbolismo também fica evidente nesta definição que ressalta o caráter alegórico da escritura dos bestiários.

No dicionário de mitos literários, organizado por Pierre Brunel, o conceito de bestiário é problematizado por André Siganos. A definição apresentada considera o bestiário como figura mítica, uma vez que busca definir o termo bestiário mítico.

BESTIÁRIO MÍTICO – Os limites de um bestiário mítico não são simples de definir; o conjunto, uma vez circunscrito, não pode ser considerado como uma soma de elementos com o mesmo grau de pertinência, já que se acrescenta aí o problema da sua transposição literária (SIGANOS, 1998, p 117).

André Siganos utiliza a ideia de resgate da figura animalesca da mitologia por meio da expressão “transposição literária”, enfatizando a capacidade da linguagem literária em apropriar-se de elementos próprios do mito para alcançar um resultado significativo. O vocábulo “bestiário” torna-se mais claro observado por essa ótica, uma vez que o termo está associado ao modelo medieval.

Nossa postura é valer dos elementos significantes oriundos da Idade Média, entendendo os bestiários como uma escrita sobre os animais, reais ou imaginários, e consequentemente, de alguma forma, ampliar nosso olhar para relação existente entre Homem e animal em um contexto moderno. Os estudos literários com foco na questão dos bestiários têm relevância nessa perspectiva de “transposição literária”, de conservação ou transformação de recursos estilísticos em uma linha evolutiva da História Literária.

O animal, na verdade, pode ser – primeiro caso de figura- o próprio objeto de um mito (etiológico ou não) cuja cadeia significante será inteiramente retomada pela literatura, seja de forma “emergente”, seja jogando com sua “flexibilidade” (Brunel), isto é, modificando sensivelmente apenas os termos não fundamentais. É, então, por uma aproximação sintagmática do mito que a literatura “recupera” o animal (SIGANOS, 1998, p 117)¹⁷

¹⁷ Cf.: SIGANOS, André. Bestiário mítico. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário dos mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

A citação de André Siganos é pertinente às nossas intenções investigativas na medida em que ressalta a capacidade da literatura de apropriar-se de recursos estéticos, como os que circundam a figura animalesca, para oportunizar efeito reflexivo sobre os leitores. A recuperação dos bestiários em uma vertente mitológica aponta para uma releitura da relação entre o Homem e o animal cuja essência não se altera. As modificações são resultantes dos processos comunicativos entre os termos fundamentais e as exigências de uma determinada organização do pensamento.

Cabe enfatizar que não podemos nos referir aos estudos da representação animalesca em uma obra literária, de maneira generalizada, com a terminologia “bestiário”, pois a trajetória para a compreensão do gênero nos revelou que o mesmo possui suas especificidades. Por isso, nossa preocupação em contextualizar o vocábulo e suas implicações no que se refere a uma interpretação condizente com a camada de significados expressa pelo termo.

Após a trajetória de explanação de conceitos e funções dos bestiários em consonância com o processo histórico de representação dos animais no domínio literário que foi situado em uma breve retomada partiremos para contextualização dos bestiários modernos, haja vista que a escritura sobre animais, perpassada por tendências modernas, é o objeto de análise do nosso trabalho.

3.2 A renovação da escritura dos bestiários

Ao contrário da organização sociocultural da Idade Média, a estrutura da sociedade moderna é urbana e o contato com a natureza possui um caráter distanciado. A relação do homem com o animal sofreu transformações e foram atribuídos novos significados, tanto para os animais reais quanto para os imaginários. Por esse ângulo, a compreensão dos paradigmas da modernidade é fundamental e, necessariamente, fez parte do percurso inicial de nossa pesquisa.

Embasados nas discussões sobre a escritura moderna e os desdobramentos que a complexidade da ideia nos permite associar, apontaremos o ressurgimento de textos sobre animais em uma linha comunicativa com a tradição dos bestiários, sobretudo, medievais, e ao mesmo tempo, reelaborados em uma perspectiva de inovação. No século XX, muitos escritores dedicaram-se a recuperar a figura do animal em produções artísticas e, neste período, os textos com enfoque nos bestiários conseguem notoriedade, principalmente, na

América Latina, por exemplo, com as obras *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero e *Bestiario*, de Julio Cortázar. Essas obras fomentaram, de acordo com nossas pesquisas, um interesse pela questão imagética dos bestiários.

Percebemos que os bestiários modernos mantiveram, de maneira geral, a estrutura dos bestiários medievais, pois são textos escritos em prosa ou em versos. No entanto, os bestiários modernos possuem muitas diferenças com relação àqueles, sendo que a ruptura com os valores religiosos representa uma das maiores divergências. Com isso, observamos que os bestiários perderam a função moralizante e adquiriram, de acordo com o propósito de cada autor, outras funções, dentre elas a sátira, o humor, a crítica social.

Assim, os conteúdos dos textos circunscritos à temática dos bestiários no contexto recente ou atual sofreram expressivas alterações. Para compreender as diversas estéticas empregadas na construção das obras consonantes ao “modelo” de escritura sobre animais, principalmente, da Idade Média, a partir do século XX, torna-se importante o estudo sobre os gêneros literários. Nesse sentido, nosso trabalho reservou, a princípio, um espaço para discussão desse assunto que, neste momento, orienta nossas argumentações acerca da particularização da função dos bestiários modernos na relação tríplice: obra, autor e leitor.

Nossa leitura privilegia a constituição de um bestiário “renovado” na escritura rosiana, contudo temos consciência de que é necessário perfazer algumas reflexões para deixar mais claro esse ponto de vista, pois é inegável a problemática do uso dessa definição em textos que não estão circunscritos ao período medieval, sobretudo se considerarmos aquilo que já refletimos sobre hibridismo, principalmente nos textos rosianos. A complexidade do uso do vocábulo bestiário também foi trabalhada por Maria Esther Maciel.

“Bestiário” é, portanto, um vocábulo que mesmo quando usado para designar um catálogo de animais, não deixa de trazer em suas camadas simbólicas os sentidos que lhe forma dados pela tradição zoológica do passado, sobretudo a de feição medieval. Daí, a meu ver, a pertinência do uso do termo apenas no sentido específico enquanto gênero literário artístico, próprio do período medieval, e não de animais listados ou descritos por um determinado autor (MACIEL, 2013, p 5).

Maria Esther Maciel adverte sobre o vínculo efetivo de sentido do termo bestiário

com o gênero específico da literatura medieval, a autora utiliza em seus ensaios e obras outras denominações para textos que possuem como material literário o animal, como zooliteratura, zoopoética e, até mesmo, coleções sobre animais. Essas nomenclaturas também foram utilizadas neste trabalho com a intenção de ampliar o entendimento sobre nossa temática e também recorrer a denominações que já estão, de certa forma, consagradas pelos estudiosos que se ocupam em pesquisar a representação dos animais nas obras literárias.

Nossa intenção é utilizar a nomenclatura bestiário, tal como a faz a pesquisadora Maria Esther Maciel em alguns de seus trabalhos, por exemplo, *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*, com o olhar crítico para o “contexto” das diferentes obras e suas estéticas. Por isso, acreditamos na validade de pontuar alguns aspectos que aproximam as novas escrituras sobre o universo dos animais daquelas empregadas no período medieval e justificar, dentro das possibilidades, o emprego de bestiário ao tratar dos “animais rosianos”, sobretudo, na miscelânea *Ave, Palavra*.

Uma possibilidade de alcançarmos a tentativa de interpretação do universo humano por meio da observação dos animais é, em alguma medida, um processo inverso de responder: “o que o homem é?”, pois esse questionamento tende ao vazio, ou seja, a não obtenção de respostas convincentes diante de tal interrogação. Daí, analisar os animais seria, desse ângulo de observação, perceber “o que o homem não é”, em outras palavras, responder o questionamento anterior por um sistema de exclusão.

Além disso, buscar compreender o universo dos animais e associá-lo ao universo humano pode, de alguma maneira, colaborar para a percepção do homem enquanto criação neste jogo da comparação, uma vez que projeta os comportamentos dos animais na espécie humana e o contrário também é possível. Assim, o homem “enxerga-se” como pertencente ao universo dos seres animados e ameniza o desconforto da incapacidade de conhecer a identidade do seu próprio ser.

Nessa reflexão a respeito da busca do homem por revelar a sua própria “natureza”, parece-nos pertinente esse processo de lançar o olhar para os animais como uma forma de meditação sobre a condição humana. Nesse ponto, podemos aproximar a escrita sobre animais de alguns escritores no século XX, especialmente em nosso caso, de Guimarães Rosa aos moldes do bestiário medieval, na medida em que uma das características deste gênero era, justamente, uma tentativa de oferecer aos homens uma interpretação de seus comportamentos por meio de uma descrição ou de uma narrativa cuja figura do animal

fosse conteúdo literário.

Podemos também, continuando por essa linha de raciocínio, estabelecer relações entre o bestiário medieval e as zoocoleções de autores da literatura moderna, especialmente, da latino-americana, ao consideramos que essas coleções são novas formas de organizar os animais. Percebemos ainda que o bestiário moderno, assim dizendo, visita e reconsidera o gênero bestiário como consolidado na Idade Média e, além do mais, na poética rosiana, especialmente em alguns textos de *Ave, Palavra*, os animais foram confinados em relatos de viagens, em outras palavras, os animais foram elencados, preconizando uma compilação.

Relatos de viajantes, mesmo classificados como ficcionais, transparecem uma sensação de confiança, haja vista o vínculo do conteúdo descritivo com as experiências vividas. Daí, às descrições desse tipo de texto é creditada confiabilidade. Por esse ponto de vista, os conteúdos formativos a partir da observação dos animais são características não só do bestiário medieval, uma vez que, de alguma maneira, do bestiário rosiano é possível obter saber ou saberes, ainda que em uma proposição muito diferente daquela contida nas enciclopédias medievais.

O presente trabalho é uma amostra das reflexões com relação à temática sobre os bestiários nas obras rosianas que, naturalmente, necessita de muitas pesquisas teóricas e analíticas. Dentre estas investigações, a identificação dos animais no contexto literário em uma perspectiva mais abrangente, e não somente sob a ótica puramente figurativa. A pesquisadora Maria Esther Maciel detalha a respeito de escritores que utilizaram novos contornos em suas produções, trabalhando com a zooliteratura.

Como atestam obras de escritores de várias nacionalidades e linhagens, o universo zooliterário que se formou ao longo do século XX e início do século XXI é vasto e cheio de matizes. Nele podemos encontrar desde a sondagem fantasiosa (e por vezes erudita) do comportamento e dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades, passando por abordagens que buscam antropomorfizá-los e convertê-los em metáforas do humano, até discussões éticas em torno das controversas relações de poder que os homens têm mantido com eles ao longo dos tempos. A que se soma ainda o trabalho que, avessos à ideia de circunscrever os animais aos limites da mera representação, buscaram flagrá-los também fora desses contornos, optando por uma espécie de compromisso afetivo ou de aliança com eles. Neste caso, cada animal – tomado em uma insubstituível singularidade – passa a ser visto como um sujeito dotado de inteligência, sensibilidade, competências e saberes diferenciados sobre o mundo (MACIEL, 2008, p 18-19).

Os textos selecionados da bibliografia de Guimarães Rosa comungam desses

aspectos discutidos por Maria Esther Maciel e, especialmente, com relação ao trabalho amplo do escritor que pluraliza as funções para a figura do animal nos textos literários que ultrapassam os limites da representação. Assim, podemos ousar um estudo que se pautem em reflexões sobre o gênero bestial que, evidentemente, foi reformulado, e não segue fielmente o modelo medieval.

É inevitável constatar que João Guimarães Rosa dedicou muito aos animais em diversas obras, dedicando essa que favoreceu sua “artimanha” de trabalhar a representação e os signos dentro de um texto. Os bichos são simbólicos de representação, mas estes, na obra de Rosa, não estão inseridos numa representação de imagem reduzidamente figurativa. Assim, buscaremos interpretações possíveis para os animais escritos por Rosa.

Para recapitular a apresentação de *Ave, Palavra* no primeiro capítulo e valendo do trabalho investigativo de Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, reforçamos que

Ave, Palavra, título da obra que sustenta essa empreitada, é uma das publicações póstumas de Guimarães Rosa e seu título foi por ele escolhido dentre uma lista de treze outros¹⁸ que, talvez pudessem exprimir o conteúdo misto e ambivalente, de poesias e de textos poéticos, implícito nos 37 textos revistos e por ele também preparados.

O próprio Guimarães definiu *Ave, Palavra* como uma “miscelânea”, pretendendo assim considerar a descontraída e despretensiosa forma com que apresentava notas de viagem, diários, poesias, reportagens poéticas, meditações, tudo aquilo que, somado à presença de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituiu sua descontinuada passagem em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 a 1967 (CUNHA, 2009).¹⁹

O “conteúdo misto e ambivalente” de *Ave, Palavra* revela uma fusão bem-sucedida entre a prosa e a poesia que colabora para a escritura sobre os animais. Os textos da obra, construídos sob estéticas diferentes, renovam a estrutura da narrativa dos bestiários; em contrapartida, resgata uma das peculiaridades essenciais da escritura sobre os animais: lançar o olhar para os animais, traduzindo-os em uma linguagem acessível ao homem, capaz de formar uma rede associativa.

Com recurso da combinação entre as variedades, percebemos a estética artística e

¹⁸ “Azulejos amarelos”; “Conversas com o tempo”; “Sortidos e retalhos”; “Reportagens”; “Desconexões”; “Via e viagens”; “Contravazios”; “Moxinifada”; “Almanaque”; “Poemas do esporádico”; “Exercícios de saudade”; “Meias-histórias”; “Oficina aberta”. Cf. A esse sujeito, ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*; vol. 2 (N.A.).

¹⁹ Comunicação, alicerçada em trabalhos de pesquisa de pós-doutoramento, apresentada no Colloque International “Le Bestiaire de la Littérature Latino-Américaine”, promovido pela Universidade de Poitiers (França), em outubro de 2009.

literária, as reflexões sociais, filosóficas e “científicas”, os elementos da ficção e da poesia, a mitologia como ferramentas importantes para transitar pelo campo imaginativo, estabelecendo intrínseco contato com o verossímil. Os textos de *Ave, Palavra* produzem uma envergadura interpretativa cujo efeito pode ser experimentado pelo leitor com uma enorme carga de significação. Em outras palavras, o conteúdo dos textos deixa a camada superficial para aprofundar na relação entre humano e inumano por meio de recursos que agregam as potencialidades da linguagem em prosa poética.

Considerando o sincretismo dos gêneros, tomamos como modelo o texto “Unsinhos engenheiros”, da obra *Ave, Palavra* que evidencia o formato da prosa poética de Guimarães Rosa. O autor narra neste texto o universo dos passarinhos de um ponto de vista que converge e diverge, ao mesmo tempo, pois singulariza, em detalhes, instantes de observação do modo de agir dos pássaros e transcendente nos vocábulos de sua descrição para uma realidade além do cotidiano da passarada. A narrativa carrega-se de magia, melhor dizendo, de poesia.

A manhã se-a-si bela: alvoradas aves. O ar andava, terso, fresco. O céu – uma blusa. Uma árvore disse quantas flores, outra respondeu dois pássaros. Esses, limpos. Tão lindos, meigos, quê? Sozinhos adeuses. E eram o amor em sua forma aérea. Juntos voaram, às alamedas frutíferas, voam com uniões e discrepâncias. Indo que mais iam, voltavam. O mundo é todo encantado. Instante estive lá, por um evo, atento apenas ao auspício (ROSA, 2001, p 81).

O texto possui uma estrutura em prosa, narrado em primeira pessoa: “instante estive lá”, escrito em parágrafos e com elementos poéticos, como ritmo, metáfora, sinestesia. Entre estes recursos e os outros utilizados, faz-se relevante destacar a criação imagética da qual emanam sensações, sentimentos, reforçando a linguagem poética: “Juntos voaram, às alamedas frutíferas, voam com uniões e discrepâncias”.

Consequentemente, percebemos de maneira imediata a fusão de dois gêneros: prosa e poesia. Deste modo, continuaremos com a análise de outros trechos para que o reconhecimento do hibridismo com relação aos gêneros siga em uma cadeia evolutiva. Analisar a prosa poética rosiana é uma possibilidade interpretativa para compreender a escritura dos bestiários modernos em Guimarães Rosa.

Retomando a questão da imagem construída pelo texto, ao leitor cabe essa leitura multifacetada, uma vez que o processo de decifrar o código da linguagem segue por vias diferentes, embora muito próximas. Uma direção da leitura é pautada nos sentidos

expressos pelo encadeamento de ideias dos vocábulos organizados de forma textual, sendo que, essa leitura aproxima-se mais de uma decodificação universal. Outra direção da leitura é orientada pelo imaginário receptivo, ou seja, resulta do efeito das ideias do texto sob o leitor de maneira singular, revelando a este sentido próprio e, ainda, despertando nele sentimentos.

O sabiá pulador. O sabiazinho imperturbado. Sabiá dos pés de chumbo. Os sanhaços lampejam um entrepossível azul, sacam-se oblíquos do espaço, sempre novos, sempre laivos. O gaturamo é o antes, é seu reflexo sem espelhos, minúscula imensidão, é: minuciosamente indescritível (ROSA, 2001, p 82).

As aves são descritas por um sistema linguístico que enaltece a capacidade imaginativa ao elaborar uma sequência de imagens, as quais são focalizadas e desfocalizadas. Ao “sabiá” são lançadas três imagens que se reproduzem na mente, diferentemente a cada capacidade imaginativa: “pulador, imperturbado e pés de chumbo”. Na força antagônica dos vocábulos, para figura do sabiá é fantasiada uma existência singular a cada entendimento. O mesmo processo imagético-interpretativo é produzido em torno das figuras dos sanhaços e do gaturamo.

A junção da prosa e da poesia intensificam as reflexões de variadas ordens, por exemplo, filosóficas. O pensamento volta-se para o próprio leitor, ao decorrer da leitura do texto, este movimento provoca reflexões que buscam a “verdadeira sabedoria”, isto é, estimulam o compromisso de pensar as questões que circundam o universo humano, privilegiando o conhecimento cuja construção toca a essência, a significação e a origem das coisas.

Estes têm linguagem entre si, sua aviação singulariza-se. Segue-se-lhes no meneio um intentar, e gerir, o muito modo, a atenção concêntrica – e um jeito proposituído, negocioso, de como demoram o lugar e rabiscam os momentos, mas virando sempre a um ponto, escaninho, no engalhe da árvore, sob sombra. Súbitos, sus, aos lanços, como que operam e traçam (ROSA, 2001, p 82-83).

O trecho pode ser percebido como um convite à reflexão sobre a identidade dos pássaros: o que verdadeiramente sabemos sobre eles? O autor utiliza-se dos elementos da prosa, como enredo, tempo, espaço e personagens, para construir os conflitos, ou seja, as questões reflexivas, as quais se tornam profusas na medida em que recebem traços da poética, como ritmo ditado pela harmonia dos sons e das pausas.

A intenção de singularidade é notada um pouco antes do trecho destacado quando é sugerido um novo momento da narrativa, focalizada em um casal de pássaros construindo seu ninho: “No entre mil, porém, este par valeria diferente, vê-se de outra espécie – de rara oscilabilidade e silfidez” (ROSA, 2001, p 82). Dois pássaros são distanciados do “mundo da passarada” para favorecer a imanência das observações reflexivas voltadas para o centro do próprio ser.

O foco narrativo é engendrado de um ponto em que a aproximação do narrador com o sujeito torna-se cada vez maior, na graduação da leitura. Podemos imaginar uma lente de aumento que focaliza e revela os detalhes mais imperceptíveis a olho nu. As particularidades colaboram para o leitor identificar-se no texto; ao mesmo tempo, pois, que o narrador singulariza um casal de pássaros em específico, ele possibilita que o leitor aproprie-se da situação narrativa. O título sinaliza essa possibilidade de apropriação pelo leitor, ao contrariar a determinação dos sujeitos no corpo textual, indefinindo com a utilização do pronome “uns” e da terminação de diminutivo “inhos”.

Ainda que não seja especificamente o enfoque de nossa leitura, a observância de um estreito diálogo entre a engenharia empregada na construção do ninho e a arquitetura de um texto artístico é trabalhada neste texto. Uma leitura nesta perspectiva é muito interessante e, neste momento, ressaltamos que o texto está nesse processo infinito de devir. Cada leitor deposita nele um cuidado renovado: “Recuida-o agora, em enlevo de cobiça, com sem biquinho tecelão. E engendra” (ROSA, 2001, p 85). A produção do texto segue a cada leitura, seja por um leitor “eficiente” ou não. Contudo, a tarefa do leitor especialista parece maior, na medida em que pode servir como mediadora de novos horizontes.

Se sim, quando. Se às vezes, simplesmente. Onde um lugar – os quietos curtos horizontes. O tempo um augúrio ininterrupto – que merece demorada. A inteira alma. As várias árvores. O céu – ficção completa. Um par de pequeninos, edificantes. O tremer de galho que um mínimo corpo deixa. E o nomezinho de Deus, no bico dos pássaros (ROSA, 2001, p 85).

O desfecho da narrativa, elaborado em expressão máxima de sincretismo linguístico e significativo, com matizes poéticos e míticos, mostra a importância das leituras em perspectivas macros e micros. Aponta assim, para a leitura de cada elemento, por menor que nos pareça, em um trabalho atento à seriedade e complexidade de apresentar o homem ao próprio homem.

Ao evidenciarmos a presença das linguagens, particular e universal, orientando a realização do exercício leitor, projeta-se uma importante referência para o reconhecimento de uma escritura sobre animais e moderna. Os animais são representados como sujeitos ativos, cujas ações mais íntimas são exibidas, e sujeitos passivos, não suficientes para dar conta de sua própria natureza, quer dizer que sofrem as ações exteriores. Por isso, o homem identifica-se e, de alguma forma, é permitido a este refletir sobre sua própria existência.

O texto “Uns inhos engenheiros” e outros textos de *Ave, Palavra*, para este trabalho, especialmente, os intitulados “Aquário (Berlim)” e “Aquário (Nápoles)”, conseguem captar diversos detalhes imprescindíveis para uma aproximação da compreensão do todo. Por esse viés, apostamos na estratégia de esmiuçar os detalhes e unindo-os para alcançar um projeto maior de vivificar uma leitura interpretativa condizente com existência do homem moderno, explorando as fronteiras entre o homem e os animais.

3.3 Os bestiários em “Aquário (Berlim)”

O texto “Aquário (Berlim)” foi publicado na revista *Pulso*, em 18 de fevereiro de 1967, e compõe a obra *Ave, Palavra*. O conteúdo é circunscrito pelas descrições dos animais aquáticos, dos peixes, em configurações muito inovadoras, sob variados aspectos. Muitas espécies aquáticas servem de temática para a construção do texto, estética também possui características plurais e livres.

Com relação à estrutura, o texto é organizado de forma fragmentada, com conjuntos irregulares – variando entre uma e dez sentenças. Tais conjuntos de sentenças aproximam-se da ideia de estrofes e os limites entre um conjunto e outro é bem demarcado. Na edição da Nova Fronteira de 2001, com a qual trabalhamos, os marcos são estabelecidos pelo seguinte sinal gráfico: ... (semelhante ao sinal de reticências). São recorrentes os usos de estratégias gráficas para grifar os vocábulos, como a utilização do itálico, bem como o uso diversificado de pontuação, transformando-se em elementos estruturais que muito influenciam no processo interpretativo.

Constatamos que muitas sentenças, semelhantes a versos isolados, estabelecem uma relação próxima com ditos populares ou expressões consagradas no senso comum. Ainda que essas relações também possam ser realizadas com os conteúdos de conjuntos com mais

de uma sentença, as estrofes em verso único produzem um efeito muito sobressalente. Cabe salientar que utilizamos os termos estrofe e verso para facilitar o entendimento, pois não podemos confirmar características formais de poema ao referido texto. Existem em “Aquário (Berlim)” diferenças fundamentais com relação à estrutura convencional de poema, por exemplo, a paragrafação.

Esta análise de “Aquário (Berlim)” propõe uma leitura relacionada com as discussões já apresentadas neste trabalho. A princípio, concentramo-nos no título que se refere a um ambiente específico para manter, criar ou observar plantas ou animais aquáticos, comumente, recipientes em vidro ou acrílico. A palavra pode ser desdobrada na palavra latina: *aqua*, que significa água e no sufixo *rium*, com sentido de lugar. Constatamos ainda que o lugar torna-se mais exclusivo, quando ao título é acrescido nome da cidade alemã: Berlim, entre parênteses; pontuação essa, que evidencia, entre outros usos, uma explicação, um detalhamento.

Em Berlim há muitos zoológicos e aquários bastante conhecidos, contudo existe em particular, o aquário Berlim, considerado um dos maiores da Alemanha, construído em 1913, para compor o complexo zoológico, classificado entre os aquários que possuem maior biodiversidade do mundo. Assim, o título do texto aponta para caminhos direcionados.

Esses apontamentos são acentuados no início do texto:

Vertical, resvês, a água se enjaula.

Vítreo, aquoso, cristalino, cada compartimento abre olho: azul de filmagem ou verde-fluoresceína: os das luzes em anúncio e das pequenas ondas findantes.

...

Do calmo caos, como cluso fundo-do-mar, entes nos espreitam, compactos, opacos, refratados. Insolúveis, grávidos, todos exuberam. Eles se conformam diante da gente? (ROSA, 2001, p 61).

As descrições nos remetem ao tipo de aquário detalhado: tanque fechado e transparente, pensado para a observação dos peixes. Cada palavra da descrição inicial carrega sentido ou sentidos muito adequados para caracterização do Aquário e, ao mesmo tempo, a seleção dos vocábulos intenciona um jogo, no qual tais palavras podem ser relacionadas entre si e com outros aspectos. Por esse prisma, cada palavra oculta razões, cujas revelações cabem ao leitor.

Vertical e resvês são as primeiras descrições para o recipiente que enjaula água. O

aquário é vertical, perpendicular ao horizonte, contrariando o ambiente natural dos animais aquáticos. Horizonte é um conceito apropriado para a ideia de mar, por exemplo. Também *resvés*, que nos lembra da palavra *revés*, oposto, pois o aquário é vertical e não horizontal. Para os observadores, o aquário é percebido pelo lado de fora. Além disso, podemos atribuir o significado de proximidade, contida no vocábulo *resvés*, bem como o significado que confere a ideia de algo que ocorreu por muito pouco. O jogo fônico produzido pelo som da consoante “v” também é notável.

Observamos que o vocabulário tanto orienta para percepção do aquário, especificamente retratado, quanto para outras abordagens, como as questões referentes aos ambientes impostos aos animais, temáticas recorrentes aos estudos da ecocrítica, os quais, muitas vezes, percebem no zoológico um espetáculo de poderio imperialista ou neocolonial e também uma forma distorcida de apresentar os animais (GARRARD, 2006, p 211-212). Tais ideias comunicam com as descrições de “Aquário (Berlim)”, na medida em que os vocábulos direcionam para a ideia de um ambiente que aprisiona: “cluso”, e os animais são apresentados com termos, como compactos, opacos e refratados, ou seja, imagens que alteram.

Os espectadores do aquário são ludibriados por imagens sensacionalistas que não condizem com a condição natural dos animais: “cada compartimento abre olho: azul de filmagem”. Os animais são apresentados em cena, todos exuberantes. Por esse viés, podemos considerar o questionamento provocativo: “Eles se conformam diante da gente?”. Essa indagação possibilita diferentes reflexões, entre elas, os animais possuem ou não o direito à liberdade?

O texto continua com descrições, todavia, focaliza a partir dessa indagação a figura dos peixes. Inicialmente, capta os movimentos: “Os peixes à baila, bocejam e se abanam” (ROSA, 2001, p 62). Assim, evidencia – com um vocabulário próprio para descrever ações humanas: “bocejam” para o constante respirar e “se abanam” para o movimento com nadadeiras ou barbatanas – que os peixes insistem nos movimentos comuns à vida aquática, mesmo em um espaço restrito, pois “não possuem direito à imobilidade”. Com essa mudança de foco, após uma provocação, o texto pode ser analisado, comparando o ambiente natural e o recipiente artificial dos animais aquáticos.

Ao entrarmos em contato com os animais, via artificialidade, construímos imagens dissimuladas a respeito da vida de seres que, tais qual o humano, possuem suas próprias características, isto é, condições de existência peculiares. Nesse sentido, o texto “Aquário

(Berlim)” não trabalha, ou melhor, não se limita à escritura sobre os animais de perspectivas convencionais, como seres dominados pelo homem, atendendo às expectativas humanas em relação a eles, no caso do aquário, como elemento principal de um espetáculo.

Para analisarmos algumas possibilidades interpretativas, construídas no tecido da obra, sob pontos de vista distintos, privilegiamos questões que envolvem a zooliteratura, sobretudo, a temática dos bestiários. Assim, perspectivas linguísticas, míticas, filosóficas, poéticas, entre outras, são importantes para esta escolha interpretativa, uma vez que aproximar, de forma mais satisfatória, do texto “Aquário (Berlim)” como um todo e de seus elementos requer o estabelecimento de uma rede articulatória entre os constituintes da escritura rosiana.

Na sequência do texto, há uma referência a espécies de peixes brasileiros, que foram “rebatizados com trens nomes”. Percebemos uma exploração do arranjo desses nomes para formar sentenças cujas descrições são objetivas, se observarmos o conteúdo pela quantidade, mas são complexas, se analisarmos o vocabulário pela qualidade expressiva.

O *bagre-blindado-azul* vai ocultar sob pedras seus chamejos furta-cores.
O *bagre-couraçado-leopardo*, arisco, dá um adeus, de lado.
O *bagre-anão*, do Guaporé, defende-se: faz-se de chumbo e cai a prumo
ao fundo.
A *salmocarpa-de-manchas-estreladas*, toda hidrófana exceto o estômago,
foge com flufluxos frêmitos e carreirinhas treme-rabo (ROSA, 2001, p 62).

Bagre é a designação de peixe que sobressai no trecho recortado. Um tipo de peixe frequente em muitas regiões do mundo todo, principalmente, na América do Sul, comum em água doce, possuindo mais de 2200 espécies conhecidas. Daí, os nomes das espécies serem formados por trens nomes, ou seja, compostos. As características de cada espécie no trecho são construídas de forma que o leitor parece passar a condição de espectador do aquário. A construção das sentenças que caracterizam cada espécie produz uma imagem.

Os termos componentes da formação do nome de cada espécie dialogam diretamente com o complemento, cuja conexão valoriza os atributos de cada animal em particular; além do mais, favorecem uma concepção poetizada e, por sua vez, uma caracterização que considera os valores afetivos. Os peixes são observados e, em alguma

medida, eles também passam a nos observar, estabelecendo-se, conseqüentemente, uma relação afetiva. Esse processo é conseguido por meio da construção estética, ou seja, da combinação das palavras que formam o nome de cada espécie.

A percepção e a atribuição de sentido para os arranjos linguísticos/metafóricos revelam possibilidades de leituras. Por exemplo, na construção “o *bagre-blindado-azul* oculta sob pedras seus chamejos furta-cores”, a palavra chamejos que nos remete a chamegos é ampliada, pois o verbo chamejar significa lançar chamas. Estabelece assim, um contato correspondido entre o peixe e o observador, contudo prevalecendo à condição inerente ao peixe, pois ele se oculta por ser blindado, coberto, preservado. Há um jogo de sentido aberto, ao mesmo tempo, ele possui o azul que é furtado, refletido, intensificando o colorido quando unido à cor forte das chamas, tornando-se furta-cores.

Por esse prisma, conhecemos a espécie como em uma experiência sensorial. Não se trata de uma simples descrição, uma vez que, dessas inferências e de outras possíveis, firmamos um contato mais aproximado com a espécie retratada e, ademais, desses processos interpretativos podem surgir muitas reflexões. Tomamos como exemplo, a questão do *bagre-anão* se defender, podemos questionar: se uma das funções do aquário é preservar as espécies, por que o *bagre-anão* se sente indefeso? Nesse ponto, voltamos a reflexões sociais e culturais sobre a presença dos animais no contexto humano, especialmente, moderno.

A discussão a respeito do confinamento dos animais em zoológicos ou aquários esbarra em questões muito complexas, principalmente, de ordem política e sociocultural, pois as mudanças na organização social, como a adoção do modo de produção industrializado contribuíram, significativamente, para alterações na forma de ver e entender os animais. Entretanto, os questionamentos advindos dos textos literários, neste caso, do texto “Aquário (Berlim)” mostram-se interessantes para pensar os modelos vigentes de estruturação, que tratam da questão do papel do animal na sociedade. E, quiçá, possam também resultar em ações benéficas para a relação prática bicho-homem.

O texto prossegue com cinco sentenças curtas e livres e, concomitantemente, muito dependentes das outras sentenças, dos elementos textuais e do texto em sua completude. São sentenças cujas construções dialogam com expressões populares.

... de sangue de peixe com sangue na guelra.

...

Podia ser um caranguejo ou um coração.

...
São peixes até debaixo d'água...

...
Já na espuma há tentativa de conchas. Mas o caracol contínuo se refaz é com carbonato de cálcio.

...
Tartaruga – seu esforçado adejo (ROSA, 2001, p 62).

Notamos que a primeira sentença do trecho selecionado começa com reticências, sugerindo uma relação com o conteúdo anterior, podendo ainda ser compreendida como uma proposta de insinuação, isto é, as partes ocultas precisam ser preenchidas pelo intérprete. Verificamos ainda que a terceira sentença também é encerrada com reticências, reforçando a ideia de relação direta com a primeira sentença, pela estrutura e pelo conteúdo, e também a ela podem ser aplicadas as mesmas análises já realizadas para primeira sentença. Principia, de forma mais efetiva, a necessidade de se estabelecer relações entre os elementos constituintes no processo interpretativo. As palavras são trabalhadas em diversas perspectivas e todas muito relevantes, como os aspectos sonoros. Há ritmo e processos que se aproximam de rimas, ou seja, combinações sonoras.

O ritmo, por exemplo, colabora para engendrar um teor filosófico às sentenças, na medida em que estas marcam as características dos ditos populares, construções sintáticas de caráter reflexivo e metódico. O ritmo e os arranjos sonoros evidenciam as formas nominais, constantes nos ditados, ressaltando a força expressiva da concisão. A pausa rítmica recai, muitas vezes, sobre a palavra que designa os animais ou suas características: peixe, guelra, caranguejo, coração, espuma, concha, caracol.

Ademais, na questão acústica, a combinação das palavras possui outros efeitos, por exemplo, um caráter provocativo com matizes humorísticos. Há também manobras irônicas, com as quais trabalharemos posteriormente, uma vez que são muito perspicazes, merecendo assim, dedicação intensa. O vocábulo guelra, um desses casos, relaciona-se semanticamente com a palavra sangue, direcionando a leitura para o sistema respiratório do peixe; contudo, possibilita outras ideias, como uma associação com a palavra guerra devido à proximidade sonora e gráfica que, por sua vez, também se relaciona semanticamente com a palavra sangue. Um jogo com as palavras que, além do requinte estético, concretiza múltiplas possibilidades significativas cujas associações formam uma rede de significações.

Na sequência do texto, a sentença isolada: “Já na espuma há tentativas de conchas.

Mas o caracol contínuo se refaz é com carbonato de sódio” (ROSA, 2001, p 62), realça a ideia de uma interpretação movida pelos aspectos biológicos, uma vez que o vocábulo carbonato de sódio direciona para as substâncias moleculares da formação do caracol. Todavia, não há como negar que a sentença possibilita outros processos significativos. Entre estes, uma ideia de singularidade de cada espécie, a qual pode ser compreendida mais satisfatoriamente se analisada em consonância com a sentença anterior: “São peixes até debaixo d’água...”.

Os peixes possuem suas características e, umas das mais marcantes, especialmente sob o ponto de vista humano, é a vida aquática. Daí, que uma frase curta engendra uma grande força enunciativa, na medida em que provoca o leitor, pois para o ser humano os peixes são animais aquáticos e, justamente por isso, são peixes. Tal construção sintática mostra bastante interesse para a proposta inovadora de observar os animais, ou seja, de pensar o animal e, por conseguinte, o ser humano. O processo de rotular, muito típico ao homem, é, em alguma medida, questionado, pois quem são os peixes, de onde eles vêm? Questionamentos esses tão conflitantes para o homem e, da mesma forma, intrigantes com relação aos animais.

Assim, ao abordar temas a respeito da formação molecular do caracol, o texto consegue ampliar a ideia para diversas áreas, até mesmo para a filosofia. Além disso, impulsiona o leitor à possibilidade de observar o animal sob aspectos não corriqueiros, distantes das percepções de senso comum. É também uma oportunidade de o ser humano repensar suas próprias características que são, muitas vezes, percebidas de maneira simplista, com nomenclaturas que enclausuram as concepções sobre o homem em padrões, principalmente, sociais.

Por essa linha de raciocínio, podemos também interpretar as próximas sentenças do texto cujas construções descrevem os animais — tartaruga, caranguejo, carpa, bagre, polvo, marisco — de forma compactada, isto é, objetivamente, muito parecida à necessidade de conceituação do ser humano. No entanto, percebemos nessas descrições conteúdos que surpreendem. Por exemplo: “O polvo se embrenha em seu despenteado: desmedusa-se” (ROSA, 2001, p 63). O autor utiliza-se da ideia de uma característica marcante do polvo e engendra uma sentença que, ao mesmo tempo, fixa e liberta da concepção geral. A metáfora do despenteado, desenhado na imagem dos órgãos de tato e apreensão do polvo, conduz à ideia de solto, à vontade, sem limitações que, em alguma medida, instaura a concepção de confusão, bagunça.

O olhar aponta para o polvo e, concomitantemente, ultrapassa seus tentáculos, principalmente, com o neologismo “desmedusa-se”: originada da palavra medusa, a qual pode ser compreendida por meio da mitologia e, nesse sentido, confirmamos a amplitude atribuída à significação da sentença.

Símbolo mesmo da ambiguidade, a cabeça de Medusa é também uma das arcaicas figuras míticas (talvez uma lembrança do demônio Humbaba decapitado por Gilgamesh). Tudo leva a crer, portanto, que ela seja uma *representação* do sagrado em seu aspecto mais significativo. Na medida em que o trato do sagrado compete à literatura, o estudo do mito literário deve permitir mostrar que cada época, confrontada com o mistério das “origens”, volte novamente a interrogar o fascinante olhar da cabeça de Medusa como uma peça que encerra o segredo e o sagrado (DUMOULIÉ, 1998, p 621).²⁰

A figura mitológica oportuniza um detalhado estudo analítico, inviável às pretensões deste trabalho, mas que, de qualquer forma, revela novos olhares para os animais, perspectiva defendida por este estudo, uma vez que se utiliza do paradoxo, de questões ambíguas, como o segredo e o sagrado que constituem o caos, isto é, a fragilidade humana. O polvo também é observado de uma forma que contraria sua característica convencional, pois o neologismo é formado pelo prefixo “des” que confere uma ideia negativa ao substantivo que foi transformado em forma verbal.

O leitor é motivado a perceber o animal, posto que o polvo se embrenha, esconde-se, em seu despenteado. Assim, mostra que sabemos muito pouco, ou melhor, compreendemos a existência dos animais de forma muito superficial. Os animais tais quais os homens são seres originais em sua espécie e, mais do que isso, únicos. Cada um esconde suas próprias características dentro de um contexto inerente ao seu grupo. Esse processo também é realizado com outros animais, a partir das notações em sentenças curtas e uma construção sintática um pouco mais extensa a respeito do namoro das tartarugas orienta para a observação dos animais em sua plena existência.

Namoro de tartarugas: é um golpear de cabeças. Morde uma a outra e empuxa-a, puxa-a, arrasta-a, dá com a amada por tudo quanto é canto. Todas a frio se inflamam, acabam, formando uma porção de pares – amor de carga, caixas, caixotes, barricas – arquimontando-se (ROSA, 2001, p 63).

²⁰ Cf.: DUMOULIÉ, Camille. Medusa (a cabeça de). In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário dos mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

Para as tartarugas é atribuído o sentimento de amor, fugindo das concepções fisiológicas, costumeiras às designações sobre o modo de vida dos animais. A questão da reprodução é visualizada de perspectivas diversas, inclusive, afetuosas. A descrição revela teores interpretativos do animal em si que se limita pelas restrições humanas, até mesmo pelos limites espaciais impostos às tartarugas, neste caso. O sentimento próprio da tartaruga sofre interferências, por isso, de alguma maneira, é um amor de “carga”, caixas, caixotes, barricas. Nesse ponto, o texto oferece condições, mais uma vez, para questionamentos sobre a superioridade humana e vale recorrermos novamente a Jacques Derrida para contribuir com tais reflexões, tão complexas.

Uma inquietude crítica insistirá, uma contestação mesmo se repetirá incessantemente por meio de tudo o que eu gostaria de articular. Ela visaria sobretudo e ainda ao uso no singular de uma noção tão geral como “O Animal”, como se todos os seres vivos não humanos pudessem ser reagrupados no sentido comum desse “lugar-comum”. O Animal, quaisquer que sejam as diferenças abissais e os limites estruturais que separem, na essência mesmo de seu ser, todos os “animais”, nome que convém então manter-se em princípio entre aspas. Neste conceito que serve para qualquer coisa, no vasto campo do animal, no singular genérico, no estrito fechamento deste artigo definido (“O Animal” e não “animais”) seriam encerrados, como em uma floresta virgem, um parque zoológico, um território de caça ou de pesca ou um abatedouro, um espaço de domesticação, *todos os vivos* que o homem não reconheceria como seus semelhantes, seus próximos ou seus irmãos (DERRIDA, 2011, p 64 - 65).

No texto “Aquário (Berlim)”, a figura de cada animal é observada com afetividade e comunica-se com as reflexões propostas por Derrida de que o homem atribui ao animal um lugar-comum e não o considera em sua singularidade, nem tampouco confere aos animais capacidade de expressão. Nas colocações a respeito do namoro das tartarugas, as formas de expressar delas são captadas com sensibilidade: “Morde uma a outra e empuxa-a, puxa-a, arrasta-a, dá com a amada por tudo quanto é canto”, por uma linguagem que contraria as expectativas de uma descrição sobre a reprodução de uma espécie animal. A linguagem recebe um tom de proximidade, com construções das quais emanam sensações: “Todas a frio se inflamam, acabam, formando uma porção de pares”.

Com essa linguagem vivificada, as inquietações críticas acentuam-se, como sugere também Derrida. A questão do espaço no qual o homem limita a vida de um ser é contestada. Por esse viés, podemos pensar a sentença que aborda a figura do tântalo: “Tântalo é o peixe: que não pode cuspir nem ter a boca seca. Para eles a água é gasosa,

fluido vital, terra-firme” (ROSA, 2001, p 63). O lugar natural da espécie é evidenciado, pois a água é habitat vital dos peixes. A escolha do tântalo não é, indubitavelmente, aleatória, conferindo reflexões bastante abrangentes, caso a relacionemos com outros campos investigativos. Podemos, por exemplo, pensar novamente na mitologia, ou seja, no mito de Tântalo que, como forma de punição, foi privado de saciar suas necessidades vitais.

Resumidamente, o mito grego do rei Tântalo, filho de Zeus, estimado entre os deuses e frequentemente convidado a partilhar das suas refeições, no Olimpo, desvela que Tântalo teria traído a confiança dos deuses, roubando-lhes o néctar e a ambrosia, alimentos que davam a imortalidade, e que, durante um desses banquetes, Tântalo, ardiloso, testa os deuses em um jantar em sua casa e oferece, como refeição, o seu próprio filho, Pélops, desmembrado. Os convidados percebem o crime de Tântalo, com exceção de Deméter que comeu o ombro de Pélops. Os deuses, no entanto, recompõem seu ombro com um pedaço de marfim.

O castigo de Tântalo: um suplício de fome e de sede eternas. Tântalo foi mergulhado em água até ao pescoço, mas quando ele se debruçava para beber água, esta desaparecia. Por cima da sua cabeça pendiam ramos de árvores com frutos saborosos, contudo, ao estender as mãos para colhê-los, os ramos pendiam mais ainda. Uma punição que traduz a postura de superioridade que desconsidera os direitos naturais, os quais garantem a vida.

Em geral, o ser humano não percebe o sofrimento do animal, pois não considera sua essência, para utilizar um termo de Derrida. A posição adotada pelo autor de “Aquário (Berlim)”, contribui para que o leitor possa lançar olhares diferenciados à figura do animal e perceber, por exemplo, as necessidades dos caranguejos em vencer as limitações impostas. O caranguejo é descrito por meio de características intrínsecas à existência humana:

O caranguejo a encalacar-se, tão intelectualmente
construído.

O caranguejo carrasco: comexe-se nele uma ideia,
curva, doida e não cega (ROSA, 2001, p 64).

A descrição procede, mais uma vez, da carapaça envolta ao corpo do animal que sobrepõe na imagem do caranguejo pelo senso-comum. Contudo, essa proteção é

evidenciada por vocábulos intrigantes, como encalacrar-se, demonstrando perigo, uma situação desconfortável, e apontando para o escudo que “atrapalha” visualizar o caranguejo em sua completude. Algumas palavras produzem um efeito de aproximação, ou seja, uma tentativa de apresentar o caranguejo por meio dele mesmo, sem o prévio julgamento de um ser irracional, na medida em que o define intelectualmente construído e qualifica a ideia, curva, doída e não cega, que comexe-se nele.

O caranguejo é descrito, em uma abordagem que extrapola o ser involucrado. A utilização dos dois pontos — pontuação recorrente em “Aquário (Berlim)” para introduzir os detalhes, ou seja, as observações sobre os animais — aparece depois do neologismo “carrascasco”. A junção da palavra carrasco e casco focaliza outra visão para o animal, diferente da costumeira que se encerra na proteção rígida. Há um convite para refletir sobre as ideias maleáveis, passíveis de alterações: um ser indefeso, protegido por um casco, observado também da perspectiva de motivador, carrasco como cruel ou até mesmo como terreno pedregoso que, intrigantemente, possui ideia não cega.

As reflexões em torno das proposições a respeito do caranguejo são conectadas de forma muito significativa, tanto para serem analisadas isoladamente quanto no todo, colaborando para o homem refletir sua própria condição a partir da tentativa de compreender o outro, nesse caso o caranguejo carrascasco. O individualismo enclausura a visão humana, por isso, perceber o próximo é um exercício promissor para busca de respostas, ainda que estas não possuam resultados plenos. O exercício de pensar e repensar, que impulsiona a existência humana, é uma possibilidade interpretativa para a ação de comexer-se atribuída ao caranguejo.

Na sequência, o texto apresenta um conjunto maior de sentenças, iniciadas pela designação: Outros brasileiros; em uma estrutura muito parecida à anterior: Há os brasileiros, rebatizados com os trens de nomes. Há uma comunicação muito acentuada entre os referidos conjuntos de sentenças que retratam as espécies brasileiras. Por exemplo, a *salmocarpa-de-manchas-estreladas* observada anteriormente, nesse momento do texto é substituída pela *saumocarpa beckfordiana*. À primeira vista, já notamos a substituição da letra u pela l na palavra salmo/saumo. Além disso, uma palavra estrangeira para compor o nome de uma espécie apresentada como brasileira.

Indubitavelmente, buscar justificativas para essas nomenclaturas exige uma investigação minuciosa, contudo, vale ressaltar que tais nomes de espécies, principalmente quando apresentados em formas compostas, conseguem muitos efeitos, entre eles,

estilísticos. A credibilidade empregada pelo leitor ao texto é um dos efeitos causados pelas descrições precisas que ocasionam a sensação de uma escritura técnica, em outras palavras, o conhecimento pormenorizado da nomenclatura direciona ao trabalho de um especialista. Ademais, o leitor é cativado, em alguma medida, pelas espécies caracterizadas como brasileiras. Recursos que se somam para tornar o texto desafiador.

O próprio conjunto de sentenças encerra com referência à construção da linguagem. No verso: “*Acarai* – o peixinho que nada com melhor sintaxe” (ROSA, 2001, p 64), o autor compara a maneira de nadar do peixinho à melhor estruturação das palavras. O leitor é convidado a pensar na utilização dos recursos linguísticos e, ao mesmo tempo, não perde o foco da temática textual. Em continuidade, há um verso isolado que, não diferente dos outros, possui uma grande carga expressiva. O peixe nesta sentença não é nomeado, sendo apresentado como peixe sem rastro: “O peixe sem rastro: isto é, a água sem nenhuma memória” (ROSA, 2001, p 64). Todavia, podemos associá-la à anterior do peixinho *Acarai*.

A melhor sintaxe a que se referiu o autor é difícil de ser apreendida, pois na água não há marcas. Cabe recuperarmos, deste trabalho, algumas reflexões sobre a literatura, as quais mantêm contato direto com as relações de identidade e de tradição, por isso a escritura estabelece um vínculo com a memória. A zooliteratura assume uma responsabilidade de uma escritura sobre os animais cujas marcas não revelam, ao menos nitidamente, identidade nem tradição. Maciel (2008, p 69) questiona:

Mas até que ponto se pode falar em uma subjetividade animal? A percepção do mundo pelo olhar, a capacidade de sofrer e de construir seu próprio espaço vital seriam índices bastantes de que os animais, além de seres complexos, são também capazes de sentir, criar, se comunicar e até mesmo de pensar? (MACIEL, 2008, p 69).

As indagações a respeito da subjetividade animal nos encaminham para captar as sutilezas da escritura rosiana sobre os animais. Os apontamentos do autor mostram uma preocupação com a identidade de cada animal que não é preservada. A tarefa da zooliteratura se enobrece, na medida em que enfatiza o processo de reconhecimento, o qual viabiliza a identificação de um sujeito participante de um contexto cultural, expresso por meio da comunicação.

Esse processo pode ser observado no conjunto de sentenças sucessivo cujas marcas linguísticas caracterizam os animais, atribuindo a estes traços representativos de cada sujeito. A linguagem com nuances poéticas também favorece a valorização dos animais de

forma ética e estética.

Até que enfim, uma gentil elegante: a truta.
Agora, bocarrante, a carpa, simplíssimos bigodes, globos-
sos olhões rasos de água.
(Trichego, cavalinho-do-mar.) O excessivo jaez dos
hipocampus.

A própria utilização dos artigos evidencia uma determinação: os animais são aqueles contemplados, mais do que pelo autor, pelos leitores. Há uma relação de proximidade, de interação em um processo comunicativo que explora as potencialidades identitárias de cada peixe observado. O engenho estético oferece ao leitor uma visão privilegiada das características como se fosse uma facilitação ao acesso à personalidade de cada animal. A truta é descrita em uma estrutura sintática que as características determinam o ser: “uma gentil elegante: a truta”.

Após construções carregadas de interação entre o espectador e o aquário, uma sentença isolada rompe com tais paradigmas e, provocativamente, questiona a respeito da relação homem-bicho de forma objetiva e, simultaneamente, subjetiva. O verso “Eu e o peixe no aquário temos nenhuma naturalidade” (ROSA, 2001, p 65) é emblemático. A utilização da primeira pessoa contrapõe uma pessoa em relação à outra. Há uma insistência em demonstrar a falta de conhecimento do homem em relação ao animal, o peixe, ou seja, o animal em si e não sua representação.

As ideias representativas convencionais que construímos a respeito dos animais distanciam nossas perspectivas. Tais ideias inserem os homens e os animais em universos diferentes, por isso não há, verdadeiramente, uma interação. Daí, as múltiplas reflexões advindas do emblemático verso que abarca questões filosóficas, sociais, culturais, entre outras. Ainda que o texto “Aquário (Berlim)” ofereça possibilidade de outros olhares para figura do animal, a questão está muito arraigada à visão universalista de que o homem domina a natureza, inclusive, os animais.

A falta de naturalidade indica o distanciamento incoerente, na medida em que ambos (eu e o peixe) encontram-se no mesmo ambiente natural, ou ficcionalmente, no mesmo ambiente artificial: “no aquário”. O mal-estar causado por esta relação incompreendida é captado pelo autor que se coloca em primeira pessoa e, em alguma medida, transfere a sensação de incômodo aos leitores. Assim, percebemos a linguagem universal e atemporal com temáticas muito atualizadas, como alteridade e o mal-estar na

civilização, trabalhadas por estudiosos contemporâneos.

A caracterização da tartaruga, na sentença seguinte, adverte sobre a necessidade de prudência. Todas essas temáticas precisam ser observadas com muito cuidado, atentando aos detalhes tais como “a tartaruga, toda cautela e convexidade” (ROSA, 2001, p 65), pois são enigmáticas e a filosofia muito pode contribuir para as reflexões. Nesse sentido, o verso que segue é, perceptivelmente, filosófico: “*Não só o sal que diferencia rio e mar: mas o irremediável*” (ROSA, 2001, p 65), grafado na íntegra em itálico.

A relevância do ambiente para a sobrevivência é questão irremediável, para utilizar o termo do próprio texto. Cada construção articula com o questionamento sobre o aquário, que harmoniosamente, titula o texto. O jogo filosófico impulsiona a constatações que o homem insiste em não considerar. Garrard (2006, p 250) trabalha um pouco com essa ideia.

Os ecofilósofos criticam com frequência a arrogância do antropocentrismo, às vezes usando o antigo termo grego *hybris* para designar essa falha fatal do farisaísmo presunçoso e da má utilização deliberada do poder. A história do mundo, nos últimos duzentos anos, e principalmente a história do mundo desenvolvido nos últimos cinquenta anos, fornecem amplas indicações dessa arrogância. Mas a solução não precisa estar, como diriam os adeptos da ecologia profunda, na humildade abnegada e na submissão à pretensa ordem natural. Os antigos gregos propunham uma virtude que combinava o orgulho apropriado do animal inteligente e desenvolto com a aceitação racional do lugar do ser humano num mundo que não podemos prever nem controlar inteiramente (GARRARD, 2006, P 205).

As colocações com engajamento filosófico apontadas na citação orientam para importância de conscientização do homem e do seu papel, ou melhor, da necessidade de respeitar a natureza, tendo em vista a incapacidade humana de poderio sobre ela. O termo arrogância, bem empregado, auxilia no entendimento de que a visão restrita do homem com relação ao mundo natural não possibilita um ambiente favorável para os seres vivos. Assim, justifica-se o apelo ao discernimento de que “não é só o sal que diferencia rio e mar”.

Por esse viés, interpretamos o olhar que reforça a questão do ambiente, “a água, que não teme os abismos: a grande incólume” (ROSA, 2001, p 65). A água como representante do universo natural é vital. As proposições da ecocrítica, estudo recente, estão presentes nessa perspectiva e, na continuidade do texto, o autor em uma linguagem com tonalidades poéticas, que envolvem o leitor em evidências quase que mágicas, da naturalidade do

habitat peculiar a cada espécie.

Ei-lo passa e repassa, absoluto em deserto segredo, essencialmente absorto. Só parece que ri e grita, suspenso, obrigatório cada movimento, incessante brusco mudando daqui para ali a inércia, em pedacinhos de velocidade. Aquelas arquejantes bocas, como se pedissem um recomeçar (ROSA, 2001, P 66).

As metáforas “ri e grita” empregadas no trecho recortado vão de encontro às características humanas. Tais processos metafóricos aproximam leitor e narrativa e, de certa forma, favorecem o reconhecimento entre bichos e seres humanos como pertencentes ao universo natural. Assim, há o desencadeamento de estímulos vitais, transformando as palavras em concretizações, experiências.

As ações vitais, isto é, essenciais: pensamentos, risos, gritos, movimentos são expressas por meio do mistério, do segredo que não dá condições para a total compreensão, via racionalidade. A linguagem afetiva facilita a correspondência entre o ser e o processo de existência. A vitalidade da escritura rosiana em “Aquário (Berlim)” está em consonância com a crítica de Rodríguez (2011, p 169), que analisa o texto borgiano “El sur” sob a ótica da “virada do animal”.

Porém, a literatura não é apenas um aparato de captura e confinamento: ela também produz e libera afetos, libera intensidades, faz com que um conjunto fuja. Porque há textos afetados, nos quais os animais não respondem a nenhum chamado, ou veem sem que sejam convocados. Trata-se de textos presos ou cativos de algum animal que está à espreita entre as linhas da escrita, um par de olhos brilhando, incandescentes na noite da linguagem, a bordo da presença. Mais que uma perspectiva ou um olhar sobre o animal, trata-se de textos a partir dos quais um animal me olha e me afeta (RODRÍGUEZ, 2011, p 169).

A linguagem utilizada por Rosa para trabalhar a figura do animal consegue interiorizar o externo e exteriorizar o interno, ainda utilizando as reflexões de Rodríguez (2011, p 270). A representação do animal prende os leitores em seu universo, apresentando com naturalidade ações tão familiares do ser humano, como a sentença: “A *perca-multicor-sarapintada-de-ocelos*, brasileira, toma conta dos filhos e leva-os a passear” (ROSA, 2001, p 66).

A presença dos animais é intensificada por eles mesmos, estes são expressão de seres completos, como “o polvo aos pulos: negregado, o oitopatas, seus olhinhos

imensamente defensivos, sua barriga muito movente: polvo da cabeça aos pés” (ROSA, 2001, p 66). O texto atribuindo identidade aos seres aquáticos, consequentemente, aos seres vivos, ainda que simbólica, parte para o desfecho

À tona, em rosário ou colar, a ciriringa, espumadura de
opulência de opala de saliva.

A água, falsamente acomodática (ROSA, 2001, p 66).

O último conjunto de sentenças fecha um ciclo que iniciou com a água enjaulada, um espetáculo artificial e, depois de um mergulho pelo aquário, à tona, o esplendor, a opulência das bolhas expiradas dentro d’água, a ciriringa, não apaga a imagem do falso habitat dos animais, pois o ambiente, a água é falsamente acomodática. O texto oportuniza um passeio cujas impressões e reflexões são registros de um bestiário renovado, sob insuspeitadas configurações, parafraseando Maciel (2008, p 20).

O bestiário em “Aquário (Berlim)” toca em muitos aspectos o bestiário tradicional, no entanto, o contato é sutil e os procedimentos sofreram reformulações significativas. A questão da religiosidade, por exemplo, presente de forma objetiva e coerciva nos textos do bestiário medieval, foi contemplada pela escritura rosiana. A reprodução, principalmente, visual da imagem da ciriringa, do borbulhar é dimensionada também em um plano religioso, como no emprego do vocábulo “rosário”.

Assim, percebemos que a força do bestiário rosiano reside nos signos que dimensionam e redimensionam as leituras, com capacidade de abrangência que escapa até mesmo à concretização simbólica. A “espumadura”, espuma e formosura, é um extraordinário exemplo para demonstrar o trato singular dado à linguagem que caracteriza a zoopoética rosiana.

3.4 Os bestiários em “Aquário (Nápoles)”

“Aquário (Nápoles)” foi publicado em “Letras e Artes”, suplemento de *A Manhã*, em 11 de maio de 1954 e também no *Correio da Manhã*, em 21 de dezembro de 1957 e, ainda, selecionado para a obra póstuma *Ave, Palavra*. O texto segue a estrutura de “Aquário (Berlim)”, contudo, em Aquário (Nápoles), o último conjunto de sentenças é em formato de texto em prosa, com paragrafação.

O texto destaca no título a cidade italiana, Nápoles, famosa pelos encantos naturais, e inicia-se com um conjunto de sentenças a respeito das estrelas-do-mar. Diferentemente do texto anterior, focaliza o olhar na beleza, no encantamento destes seres aquáticos.

Estrelas-do-mar com suas cores – vermelhas,
roxoverdes, azuladas. As amarelas se dão como flores. Raiam,
se entrelaçam ou empraçam; aderem, ecpétalas, à parede, ao
chão, à folhagem. Uma pode ser perladas espigas, mão aberta,
fronde. A cinzenta produz gestos. Remove-se: sinuosa, altera
bebedamente as pontas – roda viva de pernas (ROSA, 2001, p 227).

O mergulho no aquário, desta vez, origina-se com o desenho: a roda viva de estrelas-do-mar coloridas. A descrição é de um cenário vivo como o retrato de uma pintura paisagística. O vocabulário e o engenho sintático revelam luminosidade, seduzindo o espectador/leitor para contemplar um universo sensível. A natureza está presente de forma plena, na medida em que os vocábulos ultrapassam os limites aquáticos, como a comparação das estrelas-do-mar amarelas às flores.

O adjetivo neologismo “ecpétalas” referindo-se às pontas das estrelas-do-mar remetem à imagem das pétalas das flores e, por extensão, o desabrochar em flor. Uma metáfora que consegue aproximar dois seres do mundo natural por meio de uma ideia de ações vivificantes, pois o prefixo “ec” sugere movimento. O sentido de vida em plenitude que une os seres vivos, inclusive, os homens, cuja presença, neste trecho, foi reforçada pela expressão: “roda viva de pernas”.

A próxima sentença focaliza outro ser aquático, o ouriço-marinho, tratando-o por ursinho. Percebemos que a linguagem continua suave, delicada, até mesmo, no verso subsequente, para descrever o peixe-corvo que carrega a simbologia negativa, no senso-comum, do nome de outro animal, pois “os peixes de olhos de bois e estrias de ouro esparecem por entre alfaces-do-mar” (Rosa, 2001, p 228), ou seja, são descritos em seu momento de tranquilidade. Todavia, a tonalidade da linguagem é modificada ainda nas proposições sobre o peixe-corvo que, sutilmente, é tratado por corvina negra.

Nessa perspectiva, o próximo conjunto de sentenças já apresenta traços mais sobressalentes de uma linguagem irônica e provocativa. O texto engendrado com diferentes recursos, especialmente linguísticos e estéticos, consegue sensibilizar o leitor e, em alguma medida, integrá-lo à vida no aquário. Nesse sentido, os sons são transmitidos mais intensamente: “A concha e o ouvido – mugem” (ROSA, 2001, p 228), advertindo o

espectador: “Onde está uma concha, está o fundo do mar”.

As conchas descritas como ossos do oceano são observadas em um aquário. A utilização da ironia é constante tanto no texto “Aquário (Nápoles)” quanto no texto “Aquário (Berlim)”, nesta colocação sobre as conchas, por exemplo, percebemos a construção semântica, marcada por elementos irônicos. Vale pensarmos que a ironia rosiana não se limita a dizer o contrário do que se diz, nem tampouco se trata de uma ironia com objetivos moralizantes. O trabalho com a linguagem é a potencialidade da ironia nos textos rosianos. A ironia está presente, principalmente, no jogo com as palavras e, por isso, revela-se ao leitor no processo comunicativo mais do que na mensagem.

A condição de a concha ser inerente ao oceano, ao fundo do mar, é retratada na descrição, sem sarcasmo e sem apelações outras. A proposição motiva uma interpretação reflexiva, despertando assim, uma busca por conhecimento e não uma tentativa de persuasão de um ponto de vista concludente. A ironia originada em concha e ouvido do jogo com as palavras favorece outros elementos de linguagem, como o humor. A combinação das sentenças possui um efeito divertido, um tom de brincadeira.

A enguia traga água como se vomitasse. Seu grito mudo, de engasga-bolha. A *moreia*, tigrina, desenhada, canibal de demônios de dentes. Sangussugão despedaçador: a cruel palidez plúmbea do *congro*. A *arraia*: um pano cinzento que tenta esconder longo fino serrote. *Coral amarelo* – de âmbar? De árvore? De ouro? (ROSA, 2001, p 228).

Na expressão “grito mudo”, por exemplo, a combinação de oposição, que não permite um significado aceitável, via racionalidade, pode ser interpretado pela ironia. A enguia é descrita em uma condição de desconforto. A moreia também é caracterizada por uma linguagem irônica que atinge o comodismo humano e até mesmo sua visão de superioridade, na medida em que atribui à moreia, tigrina, um comportamento feroz, um canibalismo, sendo assim, uma ameaça ao ser humano.

Ainda nessa perspectiva de provocação, o autor ironiza a condição de adaptação ao ambiente da arraia, jogando com a ideia de plasticidade tão presente na conduta humana. “Um pano cinzento que tenta esconder” pode ser compreendido como as variadas máscaras, utilizadas por cada indivíduo para o convívio social. Assim, a ironia redimensiona as observações lançadas aos animais e questiona não só o comportamento deles como também do homem.

O processo de catalogação dos seres aquáticos é desenvolvido com utilização de recursos plurais e em uma versão muito diversificada daquele modelo dos bestiários medievais. Ainda assim ousamos pensar em um bestiário rosiano, entre outras razões, devido à classificação dos seres, consequentemente, dos saberes. A transmissão do conhecimento é que se dá por vias diferentes no bestiário rosiano. A estruturação do conhecimento persiste como nas enciclopédias medievais, no entanto, há recursos comunicativos profusos, capazes de brincar com as imagens, com sons, com o ritmo, isto é, de ironizar. As palavras inventadas ou formadas, ou até mesmo, a utilização do aumentativo, “sangussugão”, amplia o conhecimento sobre uma espécie de forma atraente.

Essa visão nova de pensar o sistema enciclopédico ou mesmo a catalogação é discutida pela pesquisadora Maria Esther Maciel, em seu trabalho *As ironias da ordem*. A autora também aborda as novas experiências de trabalhar a classificação na literatura, especialmente, os textos mais recentes.

Interessados nos jogos taxonômicos e atentos às ironias da ordem, não são poucos os autores que têm recorrido também a coleções, listas, catálogos e inventários poéticos para a composição de suas obras. Há inclusive, os que recusam a monumentalidade da ordem enciclopédica em prol de espaços enfáticos, e por vezes mais íntimos, para a recolha de saberes sobre as coisas (MACIEL, 2009, p 26).

Classificar os textos rosianos não é objetivo deste estudo, as discussões, porém, recuperadas neste momento, colaboram para a percepção das novas configurações e, acima de tudo, do texto como espaço móvel de articulação, combinação e invenção, o qual propicia uma circulação livre e descentrada dos conhecimentos, como apresenta Maciel (2009, p 25). Assim, o bestiário em “Aquário (Nápoles)” utiliza o hibridismo coeso para trabalhar a figura do animal e propiciar saberes em uma perspectiva dialógica, com matizes irônicos até na ordem.

Por esse prisma, em “Aquário (Nápoles)”, o caracol é apresentado em uma construção comunicativa muito peculiar ao estilo rosiano: “O caracol – babou-se!: sai de sua escada residencial” (ROSA, 2001, p 228). A intensidade do processo criativo é paradoxal, não há apelo a um só recurso estético. As combinações harmônicas, mesmo em sentenças curtas, produzem efeitos imensuráveis, os quais se multiplicam a partir de cada detalhe. Talvez nisso consista o impacto causado pelas construções isoladas deste texto.

O caracol percorre um caminho, saindo de seu casulo, de sua escada residencial,

isto é, de sua proteção e por onde passa deixa rastros, pois o animal libera uma substância pegajosa proveniente de seu aparelho locomotivo. Daí, a utilização de verbo babar que amplia as possibilidades significativas e, ao mesmo tempo, caracteriza minuciosamente o caracol. A ideia de rastros é muito expressiva, principalmente, para pensar em registros, os quais podem validar a existência de um ser.

A imagem do caracol é desenhada em detalhes com economia de espaço enunciativo, mas com elementos que agregam informações, por exemplo, a pontuação. Para citar alguns efeitos, o ponto exclamativo seguido de dois pontos confere força enunciativa à descrição e assegura o compasso rítmico, contribuindo com a prosódia textual. A descrição dos animais segue esta dinâmica de apresentação objetiva e subjetiva simultaneamente com arranjo textual que valoriza o exercício criativo e as possibilidades significativas. Assim, o texto prossegue com o processo comunicativo: “Todos são bocas que se continuam. Surgem” (ROSA, 2001, p 229).

O autor lança mão de uma sentença intrigante ou, no mínimo, curiosa, que dialoga com a estrutura e conteúdo de um provérbio, neste caso específico, podemos até direcionar a um dito em particular: “O que não tem remédio remediado está”. Tal frase é utilizada para instaurar um sentimento de conformidade. Inversamente, o texto aponta para o campo da ação, uma vez que “só não existe remédio é para a sede do peixe” (ROSA, 2001, p 229), isto é, reduz a margem de incapacidade de atuação.

O formato curto e direto dos provérbios foi reaproveitado e reformulado, mais do que isso, foi recriado. Nessa perspectiva, o leitor atua e não passivamente recebe conteúdos moralizantes, cristalizados pelo senso-comum. Uma possível leitura para sede do peixe é a constante necessidade de sobrevivência que une todos os seres vivos ao meio natural ou até mesmo social. A relação intrínseca dos seres vivos ao ambiente é, de certa forma, temática de outras sentenças isoladas, tais como “O dormir do peixe é a água que se descuida” (ROSA, 2001, p 229), “O caramujo no seu ujo, e o caranguejo no seu ejo” (ROSA, 2001, p 230), Mar: o ilimite de liberdade cria em cada canto um carrasco” e “O poço nunca é do peixe: é de outro peixe mais forte” (ROSA, 2001, p 231).

Em “Aquário (Nápoles)”, especialmente nas frases que parecem atualizações de ditos populares, o teor moralizante, característico do bestiário medieval, é extrapolado. Por esse prisma, o bestiário rosiano mostra-se complexo, mas oportuniza ao homem uma busca por compreender a si mesmo, ainda que de forma fragmentada, com estratégias que o isentam de compromisso estritamente racional. As reflexões partem de uma visita ao

aquário, permitindo assim, o subjetivismo: sentimentos e sensações, como curiosidade, alegria, ternura, até mesmo revolta.

A escritura rosiana sobre os animais possui uma reciprocidade, na medida em que se percebe o outro, percebe-se a si mesmo. O leitor identifica-se com as particularidades da vida animal descritas em uma linguagem articulada, e a partir dessa identificação é possível uma análise projetiva, que valida a condição de ser vivente, ou melhor, o texto oferece direcionamentos para pensar e repensar a condição humana.

Chata, coágulo de barro, bordada de algas, semi-oculta, só dentes e boca e fixos olhos autônomos, fera colocou-se a *rã-pescadora* – que o *diabo-marinho* – o peixe mais horrendo, imagem da espreita assassina. Simulando talos vegetais, sobem de sua cabeça hastes membranosas, que ela desfralda para atrair os peixinhos passarinhos (ROSA, 2001, p 230).

O trecho recortado demonstra o comportamento dos peixes diante da necessidade de sobrevivência. A vida em conjunto revela atitudes e, conseqüentemente, julgamentos que, neste caso, apontam para caracterização da *rã-pescadora* como sendo o peixe mais horrendo. Entre leituras possíveis, a estratégia de simular talos vegetais para atrair os peixinhos passarinhos rotula a *rã-pescadora* como *diabo-marinho*. Não há espaço para analisar o comportamento do animal, a atitude é mecanicamente motivo de repulsa. Essa e outras cenas do texto proporcionam ao leitor um distanciamento para análise, de alguma forma sem compromisso, que, posteriormente, poderá ser contextualizada em situações parecidas da sociedade.

As denominações dos animais aquáticos evidenciam a dependência humana em sistematizar, isto é, atribuir nome e valor. Mais uma vez percebemos que discussões de diferentes áreas do conhecimento, especialmente filosóficas, são abarcadas no conteúdo do texto rosiano. Ainda que analisar esse processo seja bastante complexo, a abordagem dessa e de outras temáticas de forma aberta aumenta as oportunidades de compreensão ou de pelo menos de conscientizar para questões quase sempre inquestionáveis e, por isso, pouco prováveis de mudanças.

Ao atentar para os nomes e denominações atribuídas às espécies nos textos “Aquário (Berlim)” e “Aquário (Nápoles)”, o leitor procura explicar os empregos dos termos, cercando com possíveis justificativas. Como no exemplo da *rã-pescadora*, o termo não está aprisionado às concepções genéricas, pois a escritura rosiana possui um conteúdo movediço, não seguindo padrões. Nesse sentido, a última sentença isolada do texto

“Aquário (Nápoles)” revela, entre outras significâncias, sua potencialidade.

“O peixe vive pela boca” (ROSA, 2001, p 231), seguindo por essa linha de raciocínio, pode ser compreendida na dinâmica natural da vida. O fim não proporciona conhecimento como outrora ou mesmo atualmente impõem muitos textos, os quais tendem a apresentar uma verdade. O trocadilho além de revestir-se de humor pelo jogo: troca do verbo morrer pelo viver, cujos significados são contraditórios, consegue apreender muitas reflexões discutidas neste trabalho, como a questão da linguagem.

Como já mencionamos, o último fragmento do texto surpreende pela extensão, mas outras mudanças são muito notáveis, principalmente, no que diz respeito à contextualização do relacionamento direto entre animal e homem. A figura de um guarda do aquário compõe a referida cena juntamente a visitantes e um espectador específico, representado em primeira pessoa.

Caído mestre no fundo, o *polvo* faz que dorme. Colou-se ao corpo de uma pedra, seus tentáculos cingindo-a. Como uma nuvem coifa um monte. Mas é um a bola ou bexiga, gris, com dois olhinhos. Longe dele e alinhavando-se, perpassam pequeninos peixes na água, ociosa.

O guarda vem com a ponta da vara, cutuca-o. Mexida, a mucosa massa se aquece, frege, num plexo, simultâneas cobras revoltas. Desmede-se por membranas, fingindo estranhamente molhado morcego. Com ar medonho irritado, o monstro olha. Quase se pode ouvi-lo: chiando de ódio pobre.

O guarda insiste, espicaça-o. O polvo põe mãos à cabeça e muda de cor. Solta-se embora: em jogo de jactos, muscular, avança recuando, simples série de saltos; e derramou seu tinteiro.

Mesmo veio encostar-se à parede de vidro. Confia de querer espiar os visitantes. Bilram seus braços, cobertos de botões nacarados ou cruas rodela; endobram-se as pontas, caracolam. Pregas se repuxam, desvendando fendas. Sombras. Saindo de um saco, que pulsa igual, abre-se e reclui-se, esfínteriana, a boca: tubo amputado, coto de traqueia de um degolado.

O guarda lhe traz comida: abaixa no compartimento um caranguejinho, suspenso num cordel. O polvo percebeu-o e se precipita, com eslanço de cobra, no se-rasgar de guarda-chuva fechar-se. E já envolveu o caranguejim, gulo, em horrível desaparecimento.

Porém outro vulto, subindo-se de algum antro ou anfracto entre as pedras, guerreou de lá, bruto, rápido, flecho no disputar a presa. Os dois se opõem. Esbarram-se. Cada um adianta um braço, prendem-se, que nem dedos que se engancham. Podia ser uma conversa. Desdemente, se entendem, separam-se. Um, ou uma, afasta – nadando: cometa sem brilho – descai, laxo, lapso, correu-se em esconderijo.

O outro se exercita, arrepanha suas partes, sacode aquele desgrêm serpentiforme, o papudo perfil de pelicano. Dado à água, nada, fofoca, vem lulando. Cerra-se. Vai unir-se aos blocos de pedra da parede, cuja cor adota.

Mal um pouco, porém, de novo se alerta, estreblótico, esclérico, Reenred-se. Seus apêndices lutam entre si, dançam verrugas e ventosas. Palhaço, vai tocar guizos. Despego. Oscila, como se ventoo estirasse. E, para que tudo recomece, retorna à face do vidro. Um olhar seu me queimou.

A água, verdemente.

O polvo tem vários corações (ROSA, 2001, p 232-233).

O animal selecionado para encerrar o texto é muito sugestivo. Podemos pensar, por exemplo, na proximidade entre polvo e povo. Nessa direção, o polvo visualizado como representante de uma comunidade, de todos que vivem no mesmo ambiente. Ademais, na cena, o comportamento do animal é descrito em uma dinâmica representativa que se adequa às exigências de vida em grupo: “o polvo faz que dorme”. O ato de fingir é descrito com naturalidade, ou seja, a ficção figurando-se com normalidade nas relações entre os seres de um grupo.

O bestiário rosiano situa o lugar dos animais na literatura, na medida em que aproxima o humano e o animal. Há na escritura de Rosa um devir-animal²¹ cujas marcas são perceptíveis em muitas passagens que dissolvem a questão do tempo e do espaço; a subjetividade é inculcada em linguagem que não se reduz às representações humanas. Ao contrário, a linguagem é uma experimentação da vida em forças múltiplas. Daí, a simulação também fixar presença na representação da figura do animal.

Além disso, as relações homem-bicho são representadas por uma convivência que, em alguma medida, denunciam um modo de exploração. Na cena, o guarda cutuca, espicaça o polvo e lhe traz comida, ações que demonstram a vulnerabilidade do animal diante das circunstâncias impostas por esta forma autoritária de convívio. A ameaça humana é apresentada com muita ênfase quando aparecem em cena os visitantes: “Confia de querer espiar os visitantes”, ou seja, os animais no aquário estão à mercê das atitudes humanas.

Há também o convívio entre os animais dentro do aquário, elucidado pelo duelo por comida que termina em entendimento: “Cada um adianta um braço, prendem-se, que nem dedos que se engancham. Podia ser uma conversa. Desdemente, se entendem, separam-se” (ROSA, 2001, p 233). Um elo importante para o desfecho do texto que admite uma mirada em consonância com a poética rosiana. O animal emana uma energia capaz de prender, tornando-o protagonista.

O olhar faz a diferença, especialmente, a troca de olhares, isto é, quando estabelece um contato intenso, no qual as complexidades são sentidas. A poética rosiana consegue captar esse instante: “Um olhar seu me queimou”. O exagero do devir-animal transforma-se, de forma metaforizada, em animal humanizado e homem animalizado, cujos limites se

²¹ O termo utilizado por Jacques Derrida para designar a ideia de vir-a-ser, o processo de transformação, as mudanças.

esvaziam e as fronteiras revelam o paradoxo, o estranho, ou seja, a zooliteratura impulsionando a tomada de consciência do lugar dos seres no mundo.

“O polvo tem vários corações” expressa, intensamente, o contexto da literatura moderna e, por extensão, a configuração ou configurações do bestiário moderno que transcende a escritura sobre os animais em efeito de processo. “E para que tudo recomece”, a poética, o mito e diversificados recursos estéticos se encarregam de circunscrever os animais com sensibilidade, sobretudo, com ética. Afinal, a obra artística é dinâmica como a vida e não pode ser focalizada em um ângulo único.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A despeito da apresentação de alguns conceitos referentes a diferentes correntes crítico-reflexivas, acreditamos ter deixado uma gama significativa de interpretações e leituras que permitem algumas conclusões.

A noção de bestiário é complexa e muito arraigada à terminologia utilizada no período medieval, agrupando os textos sobre os animais de acordo com um modelo de escritura com elementos estruturais, de alguma forma, padronizados. Algumas dessas características dos textos, naquele momento denominados como pertencentes ao gênero bestiário, muito contribuíram para analisar os textos rosianos que se comprometem com a temática dos animais.

Contudo, o entrave advindo da problemática da conceituação obrigou-nos a desenvolver a ideia de bestiário com muito cuidado, com respaldo de teorias e estudos cuja proposta de perceber a animalidade, contrapondo-se à humanidade em textos atualizados não limita a simples verificação da presença ou não de animais. O bestiário de cada escritor é único, sobretudo, o de Guimarães Rosa.

Este estudo, especialmente, as análises lançaram mão de estratégias que aproximaram e, conseqüentemente, distanciaram os aspectos textuais do bestiário medieval do bestiário rosiano, mediando uma discussão mais aberta sobre os bichos, sem fixação de paradigmas.

Nesse sentido, justificam-se novos termos, como coleções para designar as obras que circunscrevem os animais, empregando técnicas de novos fazeres literários, que talvez sejam mais condizentes com as manobras interpretativas utilizadas nesta pesquisa, uma vez que experimentar a presença dos bichos e suas funções na obra rosiana demonstrou o valor de organizar e apresentar os animais de uma perspectiva particular. No entanto, não podemos deixar de salientar que a nomenclatura coleções também não consegue abarcar a complexidade deste tipo de análise.

Assim, permaneceu o nome bestiário, ainda que este não atenda todas as proposições dos textos rosianos acerca dos animais; a denominação, intrinsecamente emblemática, desperta atenção de interlocutores para análises que privilegiam reflexões circundantes à noção de subjetividade animal, auxiliando na tarefa de compreensão da relação homem-bicho e na percepção de dupla ordem: do ser humano por meio do animal e

do ser inumano por meio do homem.

O trabalho foi desenvolvido de forma a contextualizar questões relevantes para a literatura, como gêneros, periodização, entre outras, haja vista que o *corpus* deste estudo está inserido no contexto literário, o que também não se afasta as possibilidades de comunicação com outras áreas. A partir dessas abordagens, as leituras dos textos rosianos ganharam decifrações, apontando trajetórias interpretativas.

Os resultados das análises demonstraram alguns pontos de vista, por exemplo, a possibilidade de uma relação de afetuosidade entre homens e bichos, a necessidade mútua entre as espécies, a capacidade da literatura de expressar os sentimentos, até mesmos dos animais. Todavia, a contribuição maior das análises está na caracterização de um texto aberto, como se fosse um terreno fértil, no qual questionamentos incluem o leitor no processo de construção estética, isto é, a recepção é atuante.

Por essa ótica, podemos considerar esta dissertação como gênese de discussões amplas sobre a relação entre homens e animais, seguindo na esteira de teorias, como a ecocrítica. A questão dos olhares sociais foi tocada com sutileza, pois tratar a atual condição dos animais na sociedade moderna requer investigações mais propagativas. No entanto, não deixamos de salientar a importância de tais estudos, almejando continuidade.

O lugar que o animal ocupa na sociedade foi questionado e, por extensão, a condição do homem em um contexto cuja percepção de natureza é exteriorizada, na medida em que o homem distancia, cada vez mais, do meio natural. Há uma necessidade de resgate da perspectiva naturalista, esquecida nos debates atuais, os quais privilegiam teorias relacionadas à noção de civilização, que moldaram e moldam os conceitos de modernidade.

Tais concepções de moderno foram trabalhadas, ainda que de forma superficial nesta pesquisa, para ajudar no entendimento das transformações significativas ocorridas no percurso histórico, as quais impulsionaram a evolução do bestiário moralista do período medieval para o bestiário, ou melhor, para textos zooliterários ou zoopoéticos que observam o animal sem qualidades impositivas pré-estabelecidas.

Não podemos deixar de mencionar também a atenção dedicada à escritura de Rosa, sobremaneira, à obra *Ave, Palavra* em cuja tessitura sobressai à poética rosiana. As análises desta dissertação promoveram, em certo sentido, a leitura híbrida de alguns textos de *Ave, Palavra*, oferecendo interpretações múltiplas, com enfoques líricos, míticos, entre outros. Além do mais, deixou registrada a pretensão de somar a outras investigações para

formação de uma crítica consistente, capaz de legitimar a última obra da carreira literária de Guimarães Rosa, colocando-a no patamar de prestígio das outras produções de Rosa.

Consideramos que esta dissertação abordou a temática dos animais na literatura de forma construtiva, visando focalizar o processo interpretativo que leva às leituras e evidenciando o aspecto promissor de investigações tanto na área da crítica zooliterária quanto em análises de obras ainda pouco estudadas. Esperamos, deste modo, colaborar com a pesquisa literária e, principalmente, com aqueles que recorrem à literatura para ampliar suas visões de mundo.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998, p 288-296.
- _____. *O livro dos seres imaginários*. Colaboração de Margarita Guerrero; tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. “Sobre os clássicos”. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999, p 167-169.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário dos mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva. [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. *Um tecelão ancestral: Guimarães Rosa e o discurso mítico*. São Paulo: Annalume; FAPEMIG; Araxá, UniAraxá, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (a seguir)*. Tradução de Fábio Londa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GENETTE, G  rald. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOTLIB, N  dia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo:   tica, 2006. (Princípios; 2)

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Tradução de Gerald Nyennhuis. México: Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.

JAMESON, Frederic. *Modernidade singular*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura e suas fontes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *De enciclopédias e Bestiários: Lugares incomuns*. In: *Revista de Letras*. UFC 28, Vol.1/2, jan./dez., 2006, p.52-56.

_____. *O animal escrito - Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme, 2008.

_____. (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. *Fronteiras do humano: Montaigne, precursor de Machado de Assis e Jacques Derrida*. In: *E-misférica*. V 10, 2013.

NAUGHTON, Virginia. *Bestiário medieval*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *MAGMA: as origens de Guimarães Rosa*. Conexão Ciência: revista científica da FUOM, Belo Horizonte, v. 5, p. 115-126, 2000. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/caligrama/Caligramav05a06.pdf> >. Acesso em 18 abr. 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte, *Anais...* Belo Horizonte: Ed.UFMG, v. 1, 1990, p. 60-

66.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTOS, Wendel. *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SEVILLA, San Isidoro de. *Etimologías*. Ed. Bilingüe de Jose Oroz Reta y Manoel Marcos Casquero. Madrid: La Editorial Católica, biblioteca de autores cristianos, 1983.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Kresses Universitaires de France: Ed. Quadrige/PUF, 1990.

SOUZA, Ronalds de Melo e. A origem musal da saga rosiana em “O recado do morro”. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no Século*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. *Le récit poétique*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 14)

VARANDAS, Angélica. *A idade Média e o bestiário*. Medievalista on line, Lisboa, ano 2, número 2, 2006. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista2/PDF2/bestiario-PDF.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2013.

VRETTOS, Theodore. *Alexandria: a Cidade do Pensamento Ocidental*. São Paulo: Odysseus, 2005.