



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**ZOOMEMENTOS DA MORTE:**

morrer, matar e viver entre os bichos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa

Michelle Jácome Valois Vital

Recife, 2010

**Michelle Jácome Valois Vital**

**ZOOMENTOS DA MORTE:**

morrer, matar e viver entre os bichos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Mestranda: Michelle Jácome Valois Vital

Orientadora: Profa. Dra. Ermelinda Ferreira

Recife, fevereiro de 2010

**Vital, Michelle Jácome Valois**

**Zoomementos da morte: morrer, matar e viver entre os bichos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa / Michelle Jácome Valois Vital. – Recife: O Autor, 2010.**

**130 folhas.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2010.**

**Inclui bibliografia.**

**1. Literatura brasileira. 2. Crítica literária. 3. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Crítica e interpretação. 4. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação. I. Título.**

**82.09  
801.95**

**CDU (2.ed.)  
CDD (22.ed.)**

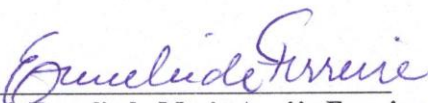
**UFPE  
CAC2010-57**

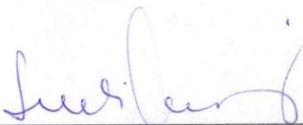
**MICHELLE JÁCOME VALOIS VITAL**

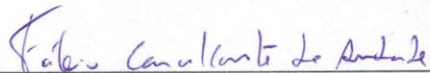
**ZOOMEMENTOS DA MORTE: Morrer, Matar e Viver Entre os Bichos de  
Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 26/2/2010.

**BANCA EXAMINADORA:**

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Ermelinda Maria Araújo Ferreira  
Orientadora – LETRAS - UFPE

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Sueli Cavendish de Moura  
LETRAS - UFPE

  
Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade  
LETRAS - UFRPE

Às minhas mães.

## AGRADECIMENTOS

Sem a minha orientadora, que me domou os desvarios, eu não penso que teria conseguido terminar. Meu primeiro agradecimento, efusivo e carinhoso, é, pois, à professora Ermelinda Ferreira, por sua serenidade, retidão e sensibilidade. Sou grata, imensamente, aos meus professores todos, todos, desde a escola, desde Tia Zélia, que me ensinou a ler. Também aos que me guiaram na graduação, especialmente à professora Márcia Mendonça, um dos meus grandes modelos; ao professor Alexandre Maia, a quem devo bem mais que o meu latim; à professora Dóris Cunha, que tem me ensinado muitíssimo, além do que imagina. Aos professores do mestrado, naturalmente, pelo conteúdo, pela afabilidade, pela solicitude – professor Lourival Holanda, professora Sueli Cavendish, professor Roland Walter, professora Maria do Carmo Nino, professor Anco Márcio.

Agradeço ainda aos meus colegas, que fizeram da sala de aula um lugar de improvável aconchego. Especialmente a Bárbara – o sorriso e a ajuda dela sempre me convenciam a acreditar que as coisas iam acabar bem. Também a Fernando Mendonça, que ajudou a convencer Deus de que eu merecia...

Minha gratidão ao Ministério da Cultura, por ter me ajudado a ver aonde mais eu posso chegar.

Agradecimentos, muitos, à CAPES – sem seu apoio eu talvez tivesse desistido a meio caminho... Infinitos obrigadas eu devo ainda a Diva, suave e compassiva Diva. E a professora Ângela Dionísio, a Jozaías, aos bolsistas...

Como não agradecer à minha família, que me suportou e suportou comigo o meu maior rito de passagem? A Suzana, que me ajuda a sentir mais e pra sempre a saudade que eu não quero abrandar. A meu pai, que sabe purgar o mundo do amargo. A George, que tem me dado abrigo e abraço o muito que eu preciso. A Fredonina, que me ronrona sempre uma psicologia crua e eficaz.

A voinha Creusa, tão mansa, tão boa, tão forte. A voinha Lindalva, por ter me ensinado que cantar é poder ter saudade e ser alegre ao mesmo tempo. A minha mainha, minha Gostina, por ter me amado pra sempre.

A Deus, por esconder sorriso em tudo, até na morte.

*O mundo supura é só a olhos impuros.*

*Deus está fazendo coisas fabulosas.*

Guimarães Rosa

“Sobre a escova e a dúvida”, In: *Tutaméia*

*As poças de lama também refletem estrelas...*

Salony Valois

## RESUMO

Em Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, o animal e a morte recorrem e se entrelaçam. Percebemos nessa recorrência uma enorme força estetizante, capaz de coagular os temas, motivos, ideias, afetos e nexos intertextuais que constituem o que é singular a Graciliano e Rosa. Chamamos *zoomemento* da morte à presentificação conjunta da morte e do animal tanto no universo interno à narrativa (portanto de modo discernível e relevante para os personagens) como ao nível das instâncias implicadas na co-enunciação da obra (autor e leitor implícitos, autor e leitor empíricos, narrador e narratário etc). Segundo invoquem a morte enquanto evento natural ou enquanto ato violento, os zoomementos serão, respectivamente, *zoomemento mori* e *zoomemento occidere*. Onde se encontrem enquanto signo da morte em seu anverso, a sede e o gozo de viver, teremos *zoomemento vivere*. *Mori*, *occidere* e *vivere*, enquanto zoomementos, serão as categorias críticas que nos guiarão na leitura do *Vidas secas* de Graciliano Ramos e de três estórias do *Estas estórias* de Guimarães Rosa – “Bicho mau”, “Meu tio o laurotê” e “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Guimarães Rosa; morte; animal; zoomemento.



## RÉSUMÉ

Dans l'oeuvre de Graciliano Ramos et Guimarães Rosa, l'animal et la mort reviennent et s'entrelacent. Nous avons aperçu, dans cette récurrence concomitante, une énorme force esthétisante, capable d'agencer les thèmes, motifs, idées et liens intertextuels qui singularisent Graciliano et Rosa. Nous appellerons *zoomemento de la mort* la présentification concomitante de la bête et de la mort à l'intérieur du récit (donc repérable par les personnages) mais aussi au niveau de la co-énonciation littéraire (impliquant des instances telles que le narrateur et le narrataire, l'auteur et le lecteur implicites ou empiriques). Selon qu'ils invoquent la mort en tant qu'événement naturel ou en tant qu'acte de violence, on aura affaire respectivement au *zoomemento mori* ou *occidere*. Lorsque qu'ils se présentent en tant que revers de la mort – soif et joie de vivre – on les appellera *zoomemento vivere*. Les *zoomementos mori, occidere* et *vivere* seront les catégories critiques qui nous serviront de guide de lecture du *Vidas secas* de Graciliano ainsi que de trois des récits de *Estas estórias* – “Bicho mau”, “Meu tio o laurotê” et “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”.

MOTS-CLÉS: Guimarães Rosa; Graciliano Ramos; mort; animal; *zoomemento*.

## SUMÁRIO

### **Apresentação**

<b>(Inquieta menagerie).....</b>	<b>10</b>
----------------------------------	-----------

### **1. A morte e a besta, entre Ramo e Rosa.....13**

<b>1.1 O baile das criaturas e o mundo coberto de penas.....</b>	<b>13</b>
--	-----------

<b>1.2 Carnívoros, cadáveres e rapaduras.....</b>	<b>18</b>
---	-----------

<b>1.3 <i>Mori, occidere, vivere</i> – a morte e seus zoomentos.....</b>	<b>23</b>
--	-----------

<b>1.4 A ferida metodológica.....</b>	<b>30</b>
---------------------------------------	-----------

### **2. *Memento mori* .....34**

<b>2.1. <i>Vidas secas</i>: os ossos e as asas da morte.....</b>	<b>34</b>
--	-----------

<b>2.2. <i>Bicho mau</i>: os dados do ás-de-espadas.....</b>	<b>45</b>
--	-----------

### **3. *Memento occidere* .....57**

<b>3.1 <i>Vidas secas</i>: matarás teu semelhante.....</b>	<b>57</b>
--	-----------

<b>3.2 <i>Meu tio o lauretê</i>: o sorriso do jaguar.....</b>	<b>67</b>
---	-----------

### **4. *Memento vivere*.....85**

<b>4.1 <i>Vidas secas</i>: as penas do mundo, as asas do homem.....</b>	<b>85</b>
---	-----------

<b>4.2 Com o vaqueiro Mariano: <i>Et in Arcadia ego</i>.....</b>	<b>98</b>
--	-----------

### **5. Considerações finais**

<b>(A quadratura da besta).....</b>	<b>117</b>
-------------------------------------	------------

### **6. Fontes de referência.....123**

<b>6.1 Bibliografia geral.....</b>	<b>123</b>
------------------------------------	------------

<b>6.2 Obras literárias consultadas e citadas.....</b>	<b>128</b>
--	------------

## **Apresentação (Inquieta menagerie)**

Os animais são o *Outro* por excelência. O próprio conceito, por demais vasto, já o denuncia – o homem se percebe uma entre outras, várias, criaturas, mas, num impulso ancestral de autoconsciência, comprime-as numa mesma categoria, em oposição à qual se define. Assim reduzidos, os animais ajudam a constituir o senso de identidade e superioridade do homem; mas, considerados em sua imensa variedade, ainda outro serviço lhe prestam: levam-no a pensar a descontinuidade fundamental do real, cujo corolário social se manifesta na diversidade dos clãs, das castas, das “raças”, das nações (LÉVI-STRAUSS, apud BRUNN et al, 2004).

Essa função heurística integra não somente a apreensão e representação do humano, mas ainda delimita o infra-humano e o supra-humano. O homem degradado por miséria ou vício sofre comumente a comparação animal; o homem assujeitável, escravizável (o “selvagem”, o “bugre”, o “primitivo”) o é justamente porque considerado menos que um homem; a intuição do numinoso, do sagrado, do supra-humano, no que há de incomunicável, inacessível e temível no animal, evidencia-se no ubíquo teriomorfismo religioso, cujas marcas encontramos nos bestiários medievais, verdadeiros compêndios de taxonomia moral do cristianismo. Virtudes e defeitos teriomorfizados persistem no vocabulário dos provérbios, dos apóstrofes grosseiros ou lisonjeiros e na iconografia da cultura de massa, especialmente em seu segmento infantil (que nada fica a dever à Phisiognomonía renascentista, onde a marca visual do caráter dos homens era a semelhança que guardavam com animais).

Segundo John Berger (2001), os dois últimos séculos têm sabotado a experiência humana do animal. Para ele, a urbanização febril iniciada com a Revolução Industrial minou o que ele entende como relação com o *animal real*. Uma relação em que os animais, de subjugados e reverenciados, amados e comidos - mas sempre percebidos na “integridade da sua diferença”<sup>1</sup> - reduziram-se a signo de “mapeamento” da experiência humana (BERGER apud BAKER, 2001, p.11-13)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> In the fullness of its difference. (BAKER 2001, p.13)

<sup>2</sup> Salvo indicação em contrário, é de minha responsabilidade a tradução de todas as citações utilizadas ao longo deste trabalho.

A grande ruptura na percepção dos animais na cultura ocidental teria sido pronunciada por Descartes, cuja teoria dos animais-máquinas recusava aos bichos não somente a razão, mas qualquer emoção ou sentimento. A evolução natural do frenético esquadrinhamento do mundo, empreendido pela Revolução Científica, foi a figura do animal desvendado, vivissectado, despido de segredo, brandido em triunfo e sem culpa como o troféu natural da inteligência humana. Para o homem feito à imagem e semelhança do próprio Deus, tanto maior seria agora a indignação gerada pela *Origem das espécies* de Darwin...

O parentesco embaraçoso, aliás, resiste firme na atual Sociobiologia, que busca explicar o comportamento humano através das pressões evolutivas sofridas por todos os outros animais, e é fato aceito que Einstein, Shakespeare, Michelangelo, estadistas, doutores e mendigos guardam todos em comum com um lagarto o chamado cérebro reptiliano... Mas não é somente de dentro, oculto no maquinismo do corpo, que o animal assedia o homem. Dediquem-se alguns minutos a contar quantas as imagens zoomórficas percebidas num dia e eis que se distingue uma imensa *menagerie* que nos interpela – são os gatinhos e ursinhos carinhosos nos cartões de namorados, os mutantes em auxílio ou ataque à raça humana nos gibis, sem falar da fauna mundial declinada em presas, predadores, parasitas e acasaladores, objetos do *voyeurismo* animal dos documentários da vida selvagem.

Para Berger, o animal contemporâneo é mera *commodity*, seja no frigorífico, na TV ou no laboratório. Mesmo o animal doméstico, mimado com o aparato imaginoso do capitalismo de *pet shop*, existiria apenas para completar e reconfortar a identidade de seus *donos* (e o termo indicando a propriedade, tão corriqueiro, perde a inocência...):

A pequena unidade de convivência familiar carece de espaço, terra, outros animais, estações, temperaturas naturais e assim por diante. O animal de estimação é esterilizado ou isolado sexualmente, tem sua atividade física extremamente limitada, é privado de praticamente todo contato com outros animais e alimentado com comida artificial. Esse é o processo material que subjaz ao truísmo de que os animais de estimação vêm a parecer-se com seus donos. Eles são as criaturas resultantes do modo de vida desses donos. (BERGER, 2001, p.14)

Os bichos urbanos, confinados aos poucos metros quadrados de um apartamento ou de uma cela de zoológico, estão reduzidos a mera amostra de sua

espécie. É a esse empobrecimento da relação homem-bicho que Berger chama o *desaparecimento* ou a *invisibilidade* do animal (BERGER, 2001). Proporcional a esse empobrecimento, e talvez mesmo em reação a ele, tem sido a visibilidade crescente do animal enquanto matéria de reflexão. A nova onda de interesse (que, inclusive tem dado corpo a duas grandes tendências críticas, a Ecocrítica e os *Animal Studies*) não é senão o avatar contemporâneo de um antigo fascínio – o animal tem sido ao longo de milênios não somente objeto de interesse mas também sujeito de uma História Natural comum ao homem, em cooperação, competição ou predação. As implicações dessa relação se manifestam claramente na recorrência flagrante das figuras teriomorfas nos ritos e mitos, objetos de arte ou de uso, cultura de massa ou “Belas Artes”. A carga que o animal encerra como signo não é estranha à Mitologia, à História das Religiões (CAMPBELL,1990) à Psicologia (JUNG,2000) ou à Antropologia (HAM & SENIOR,1997). A Filosofia, por exemplo, tem desde sempre retomado o “sísifico” trabalho de redefinir as fronteiras do humano na atormentada tríade bicho-homem-deus, uma inquietação que faz dos teóricos do pós-humano (BOSTROM,2005; HARAWAY,1991; HAYLES,1999) herdeiros de Pitágoras, Platão, Aristóteles, Descartes, Nietzsche...

Ante os olhos e sob a carne, o animal perpassa o humano como uma fita de Moebius. As fronteiras - que se insinuam, tantalizam, esgarçam-se, sutilizam-se - resolvem sua impossibilidade na estetização. Dessas “atividades que, ao longo da História, os homens têm empreendido *com* e *como* animais para definir a si mesmos enquanto homens”, chamadas por Ham & Senior de *animal acts* (1997, p.1), o elemento que atravessa gerações e culturas sem perder a relevância e a atualidade é o apelo estético. De fato, não importa o quanto “sacrifícios, mumificações, divinações; metamorfoses, transmigrações, fábulas; caça, zoológicos, circos; dissecções, projetos com grandes símios, histórias naturais” (HAM&SENIOR,1997, p.1) ganhem ou percam em atualidade e aceitação como práticas sociais ou científicas, parecem sempre convidar à representação estética.

Essa alteridade tensa, prolífica e problemática entre homem e besta não deixa de evocar o jogo de reflexos e refrações, coros e contrapontos que estetizam a alteridade no discurso. Saber o discurso enquanto o lugar desse jogo de vozes e espelhos - pressuposto e estribilho da teoria bakhtiniana (BAKHTIN,1978,1984) - e conceber o animal estetizado no discurso, permite empreender um diálogo com

obras e disciplinas diversas que ajudam a explorar dois grandes escritores do animal – Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

## 1. A besta e a morte, entre Ramo e Rosa

### 1.1 O baile das criaturas e o mundo coberto de penas

Se a recorrência do animal em Graciliano pode talvez passar despercebida por algum leitor, os bichos de Guimarães Rosa são escandalosamente onipresentes, seja enquanto cruciais coadjuvantes ou sumos protagonistas, como nos *Zoos* e *Aquários*.

Girafa – a indecapitável a olho nu.  
A girafa de Pisa.

\*

O leão, espalhafatal.  
As panteras: contristes, contramalhadas, contrafeitas.  
O belo-horror dos tigres rugindo.

\*

Um coelho pulou no ar – como a gente espirra.  
E os olhinhos do esquilo pulam também.

\*

A zebra se coça contra uma árvore, tão de leve que nenhuma listra se apaga.  
Os antílopes escondem desprezo desvoltando o rosto.

(Zôo, Whipsnade Park, Londres, In *Ave palavra*, 1985,p.68)

Aqui a materialidade de cada bicho sequestra os sentidos, cristaliza um momento e se transmuta em poesia, como nos haicai. E dessa poesia crua Rosa não se farta. Os Zoos se seguem, os bichos recorrem, mas há sempre mais poesia a extrair. A pantera, vista aqui em negativo, é, em outros desses zoohaicais, “suma enorme orquídea” (Zôo,Hagenbecks Tierpark, Hamburgo – Stellingen In *Ave Palavra*, p.122) ou petição de estrelas (“A pantera negra; e as estrelas?”, Zôo, Whipsnade Park, Londres, In *Ave palavra*, p.70). Visto assim no fascínio da sua forma, cada animal parece uma variação sobre o tema do corpo, em forma, cromia e cinese – *scherzos* de olhos, adágios de pescoço, *impromptus* de pulos. Se a variedade na anatomia humana é por força discreta, sob o risco do grotesco e do

patológico, a noção de animal - como arquicategoria que é, como reduto de todas as espécies homólogas, análogas e estranhas ao humano - acolhe a celebração frenética de movimentos, formas, texturas e cores.

É esse “despotismo”<sup>3</sup> de beleza, parcelado nas pepitas de poesia bruta dos Zoos, que reaparece em *Cara-de-Bronze*:

O jacaré tenterê.  
O sapo mira-lua. O sapo bigorna.  
Sucuri de barriga-dourada e da barriga amarela.

\*\*\*

A abelha manóel-de-abreu.  
Mosquitos, moscas. As borboletas avivãs.  
A vespa João-caçador mais a vespa Maria-Rita.  
As abelhas no bom-belo.

\*\*\*

Uma onça (num grotão de areia).

(*Cara-de-Bronze*, In *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p.157)

O Grivo, vaqueiro escolhido para ser os olhos e os ouvidos do Cara-de-Bronze confinado, é enviado a correr mundo, e na volta dar conta em detalhe de tudo o que deparou. Aqui ele percorre toda a paleta da beleza viva, movente, substantiva dos bichos. Tão substantiva que prescinde descrição, os nomes bastam.

É puro Rosa essa poesia do mero existir, do “formoso próprio” ou “prazer de enfeite” no dizer de Diadorim (ROSA, 1986, p.134).

Desta vez não vi mais tantos bichos e aves, como da outra, em janeiro do ano passado – quando as perdizes saíam assustadas, quase de debaixo dos pés da gente, e iam retas no ar, em vôo baixo, como bolas peludas, bulhentas, frementes, e viam-se os jacus fugindo no meio do mato, com estardalhaço; e também veados, seriemas e tudo. Mas eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol, e ver um enorme tucano, colorido, belíssimo, que vinha, pelo relógio, às 6 hs.15', comer frutinhas, durante dez minutos, na copa alta de uma árvore pegada à casa, uma “tucaneira”, como por lá dizem. As chegadas e saídas desse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis de minha vida. (Carta aos pais-, In: ROSA, V.G., 1958, p.186-187)

Aqui, em sua correspondência íntima, menos preocupada com os ritos da escrita, com o manuseio dos símbolos, dos gêneros, das tradições literárias, vemos

<sup>3</sup> No costumeiro sentido roseano de opulência, de volume.

descrições tão vivas e entusiasmadas quanto as de seus livros. As cenas o surpreendem - como no voo assustado das aves no mato - mas ele também as procura, as espera. Espera, marca e toma nota da exatidão das 6hs e 15'; espera ver o quê, o como e o onde da refeiçãozinha do tucano; espera os dez minutos - dez minutos de atenção retida, dez minutos do tempo de um homem! – para ver o tucano ir embora<sup>4</sup>.

Rosa tinha o hábito, a frequência, a leitura, a contemplação apaixonada do animal. A esse respeito, diz Vilma Guimarães Rosa: “Papai gostava de passear no Jardim Zoológico, observar os animais, desenhá-los. Quando eu viajava, e perguntava-lhe se queria alguma encomenda, ele me pedia o livreto do Zoo, obrigando-me, assim, a uma visita. (ROSA, V.G.,1983, p.132).

O bicho é matéria confessada e sublinhada pelo autor, insinua-se no seu vocabulário, nos assuntos de suas cartas, de suas crônicas, de suas conversas. Na entrevista a Günter Lorenz, ele mesmo aponta a importância do animal em sua formação de homem e escritor, quando fala dos pontos nodais de convergência entre sua vida e sua obra:

...mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro, e como você também é algo parecido com isto, compreenderá certamente o que quero dizer. Quando alguém me narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: “Se olhares nos olhos de um cavalo, verá muito da tristeza do mundo!” Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor. (ROSA In: COUTINHO, 1983, p.67-68)

À diferença de Guimarães Rosa, zoopoeta confesso e escancarado, Graciliano só perifericamente comenta o animal escrito<sup>5</sup>, mas vejamos aqui, claramente enunciada, sua atenção ao bicho, à pregnância poética do bicho:

Lá estão [os “versos para efeito onomatopaico intercalados na prosa”] à página 25, fixando a marcha dos bois nos caminhos sertanejos, dois períodos (o primeiro feito de adjetivos aplicáveis ao gado) composto de pentassílabos: “Galhudos, gaiolos, estrelos,

<sup>4</sup> Muito provavelmente o conto *Os cimos*, que fecha *Primeiras estórias*, foi a transmutação literária dessa experiência.

<sup>5</sup> Ver a crônica “Alguns tipos sem importância” (In *Linhas tortas*, 1986, p.194-196) e o capítulo “O Barão de Macaúbas”, em *Infância* (RAMOS, 1995, p.117-121).



espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, sambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as rugas antigas do boi cornalão...” Notem que temos aí dez aliterações. O rumor dos cascos no chão duro se prolonga – e à página 26 ainda é martelado em dezesseis versos de cinco sílabas: “As ancas balançam, e as vagas de dorsos das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estratos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão...” (RAMOS, *Conversa de bastidores*. In: *Linhas tortas*, 1986, p.248-249)

É de Rosa que ele fala (“O burrinho pedrês” In: *Sagarana*, 1969, p.22), e o comentário nos valeu quase como um “assentimento intertextual” da pertinência de nosso díptico. A lista interminável de “vinte adjetivos mais ou menos desconhecidos do leitor” (RAMOS, 1986, p.249) descreve tanto quanto mimetiza a procissão cadente, ritmada, do inumerável gado, a variedade infindável das cores, dos cornos, das caras dos bois. Dela Graciliano escolhe reter a evocação sonora – na métrica o ritmo do passo, na aliteração o rumor dos cascos da boiada. E vê-se logo que ele não reteve a métrica pura, o ritmo descarnado. O bicho - a carne dessa métrica, o passo desse ritmo - não lhe passa invisível:

Devo acrescentar que Rosa é um animalista notável: fervilham bichos no livro, não convenções de apólogo, mas irracionais direitos, exibidos com peladuras, esparavões e os necessários movimentos de orelhas e rabos. Talvez o hábito de examinar essas criaturas haja aconselhado o meu amigo a trabalhar com lentidão bovina. (RAMOS, 1986, p.249)

Graciliano Ramos havia integrado o júri que preteriu a versão original de *Sagarana* no concurso Humberto de Campos da Livraria José Olympio, em 1938. E na crônica “Conversa de bastidores” comenta o episódio e a depuração do livro, recém-publicado. Não somente o bestiário rosiano lhe salta aos olhos, mas os bichos de Rosa, inteiros, crus, “irracionais direitos”, lhe caem nas graças como exatos opostos dos “irracionais bem intencionados e bem falantes”, das moscas prendadas, das aves pedantes do Barão de Macaúbas, autor dos livros escolares temidos pelo Graciliano menino (RAMOS, 1995, p.117-121) e ferozmente criticados pelo Graciliano adulto (RAMOS, 1986, p.66-68).

Mas, ainda que ignorássemos todo comentário metatextual de Graciliano sobre o bicho, restaria sua literatura, onde o “bruto” é uma das grandes isotopias. A isotopia do bruto, do bicho, do selvagem, foi aliás o eixo temático que Antonio Candido escolheu para comentar Graciliano em “Os bichos do subterrâneo” (In *Ficção e confissão*, 1992, p.71-91). Luís da Silva, por exemplo, diz Candido, “leva ao extremo, certas constâncias dos personagens anteriores; ele é por excelência o selvagem, o bicho, escondido na pele de um burguês medíocre” (1992, p.80).

De fato, a tensão homem-bicho aparece já no primeiro romance, como a ferocidade dos caetés que o protagonista João Valério adivinha em si e nos outros, e perpassa todos os livros mais significativos do escritor: *São Bernardo*, na obsessão predatória de Paulo Honório; *Angústia*, no bestiário pesadelesco onde supuram a lubricidade e o ódio de Luís da Silva; *Vidas Secas*, na angústia ontológica de Fabiano: “Fabiano, você é um homem(...)”, “Você é um bicho, Fabiano.” (RAMOS,1986, p.18).

Na verdade, a julgar pela pendularidade do texto graciliânico entre “ficção e confissão” (CANDIDO, 1992, p.13-70), a recorrência significativa do animal em *Infância* poderia mesmo sugerir um *animal autobiográfico*, como uma matriz do bestiário que fecunda toda a sua prosa. Na família o menino é escarnecido como *bezerro encourado* ou *cabra-cega*; a caminho da escola ele se vê como *rês arrastada ao matadouro*, *bicho manso* invejando a rebelião do *bicho brabo*, o coleguinha que escoiceia, urra, espuma, morde; o pai é um “*reprodutor mesquinho*”, que a moral priva de gerar e engendrar cobrindo muitas fêmeas<sup>6</sup>. Especulações psicológicas à parte, o que nos interessa nessa matriz autobiográfica é que, reunidos os tantos episódios da vida crua, processados pela memória e pela literarização, com seus ritos de escrita, com seu reprocessamento contínuo de temas e gêneros, o bestiário das metáforas gastas e corriqueiras (*bezerro encourado*, *cabra-cega*, *bicho brabo*, *bicho manso*) se transforma em arte, revela a fertilidade estética do animal, sua capacidade de estetizar as tantas nuances da tensão humano/não-humano, crucial nos livros de Graciliano.

---

<sup>6</sup> As passagens mencionadas são de *Infância*,1995, respectivamente nas páginas 129-135,107-108 e 151.

## 1.2. Carnívoros, cadáveres e rapaduras

Para além dos *mythos*, na “configuração unificadora” de cada obra e da obra inteira de Rosa e Graciliano, o animal se mostra um elemento constelador de temas (tensão humano/não-humano, pulsão de morte/pulsão de vida), de motivos (sordidez, inocência, incomunicabilidade, mistério), de gêneros (fábula, provérbio, lenda, gesta de animais), de modos (cômico, trágico)<sup>7</sup>. O campo é fértil para uma pesquisa do bestiário inteiro dos dois autores, o que sugeriria também, naturalmente, um estudo comparativo. Uma pesquisa assim exaustiva não quadraria no escopo deste trabalho. Determinamos então encontrar um norte, um vetor que unisse as constelações animais dos dois autores. Esse vetor foi a morte. É essa a charneira do nosso díptico: a morte e a besta entre Ramo e Rosa.

\*

Os protagonistas de todos os romances de Graciliano Ramos são assombrados pela morte: João Valério pela de Adrião; Paulo Honório pelos seus assassinatos mandados e pelo suicídio de Madalena; Luís da Silva pela urgência de trucidar Julião; Fabiano pela iminência da fome, pela lembrança de Baleia morta, pela vontade indecisa e impotente de matar o soldado amarelo. À semelhança da isotopia animal, essa recorrência da morte encontra em *Infância* uma sugestiva contraparte autobiográfica.

O ambiente onde o Graciliano de *Infância* se desenvolveu “como um pequeno animal” (RAMOS, 1995, p.10), antes da mudança para a vila, gravitava em torno dos bichos e seus despojos:

Os mesmos trabalhos de pega, ferra, ordenha; ferrolhos rangendo pela madrugada e ao escurecer; vozes ásperas, exigências curtas, ordens incompreensíveis. Por toda parte despojos de animais: ossos branquejando nas veredas, caveiras de bois espetadas em estacas, couros espichados, malas de couro, surrões de couro, roupas de couro suspensas em tornos, chocalhos com badalos de chifre, montes de látigos, relhos, arreios, cabrestos de cabelo. (RAMOS, 1995, p.21)

---

<sup>7</sup> As noções de *mythos*, tema, modo e “configuração unificadora” são aqui utilizadas segundo a acepção de Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* e *Fábulas de identidade* (FRYE, 1957 e FRYE, 1999).

Ordenhando, curando, ferrando, tangendo, aboiando, cobertas de peles, ornadas de chifres, as pessoas se “animalizavam um pouco” (p.124). A “fala humana”, que, na comunicação parca, exprime o mínimo ou o incompreensível, chega a confundir-se - seja ao olhar do menino-personagem, seja na memória do homem-narrador - com “berros de animais” (p.11). O sertão de *Infância* tem a marca do bicho e da morte: “os matutos se encouravam, mexiam-se como tatus”, “os homens ferravam, capavam, ordenhavam, retalhavam mantas de carne”, e, em meio ao amargor travoso que laiva cada episódio contado, reponta alguma doçura, como no capítulo “José Leonardo”, onde o menino experimenta com surpresa um ambiente onde “não se percebia o cheiro do sangue nem a podridão das bicheiras” (p.147).

“Vivíamos ali em promiscuidade, bichos e cristãos miúdos” (RAMOS, 1995, p.161) – nessa pedagogia da promiscuidade, os bichos ensinam aos cristãos miúdos a sujeição do corpo ao jugo da morte, tanto quanto à espora do desejo. “Por toda parte despojos de animais” – ossos e couros são os vestígios de uma morte consumada, mas os corpos vivos comidos pela morrinha performam a morte em gerúndio, são a morte em ato. O gado oferece o espetáculo diário de sua carne minada pela seca, apodrecida pelas bicheiras ou sangrada nos trabalhos da fazenda:

Em dias de matança trepava-me na porteira do curral, via meu avô derrubar a machado, sangrar e esfolar uma novilha, aprumar-se no chão vermelho, as mãos vermelhas. Comparei-o mais tarde aos judeus antigos, Abraão, Isaac, Esaú, religiosos e carnívoros. (RAMOS, 1995, p.125)

Arraigado no imaginário, o bicho ajuda o Graciliano-menino a decifrar o mundo e o Graciliano-homem a verter sua ironia espinhosa: os personagens longínquos do catecismo se equivalem às figuras próximas da fazenda, no ato de violência fundamental que palia as inquietações da alma e do estômago. A violência herdada pelo homem enquanto animal carnívoro e por ele instituída enquanto *zoon politikon*<sup>8</sup> é reencenada livremente, abertamente, sobre o corpo dos bichos da fazenda, os mesmos bichos que vivem em promiscuidade com as crianças.

---

<sup>8</sup> Animal político.

O conto Minsk retoma essa promiscuidade iniciática entre os “videntes miúdos”, meninos e bichos:

Pobrezinho. Como aquilo doía! Um bôlo na garganta, peso imenso por dentro, qualquer coisa a rasgar-se, a estalar.

- Minsk!

Ele estava sentindo também aquilo. Horrível semelhante enormidade arrumar-se no coração da gente. Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham. Ameaças de pancadas, quedas, esfoladuras, coisas simples, sofrimentos ligeiros que logo sumiam sob tiras de esparadrapo. O que agora havia se diferenciava das outras dores.

Os movimentos de Minsk eram quase imperceptíveis; as penas amarelas, verdes, vermelhas, esmoreciam por detrás de um nevoeiro branco.

- Minsk!

A mancha pequena agitava-se de leve, tentava exprimir-se num beijo:

- “Eh! eh!” (Minsk In: *Insônia*, 1977, p.76-77)

Corriqueira e doméstica no ambiente da fazenda, a morte se faz catástrofe, desastre, no microcosmo da casa urbana. Esmagado sob os pés de Luciana, o pássaro de estimação ensina à menina a enormidade de matar e de morrer, porque “era ela quem se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensangüentadas” (RAMOS, 1977, p.76).

Essa dor diferente das outras dores, esse desastre, essa enormidade, se acomoda tensa e cardinal também para Guimarães Rosa. Além de vaqueiro, o Rosa *faber* se define como a convergência entre o médico, o soldado, o religioso e o estudioso das religiões. A experiência, a meditação da morte, “o valor da proximidade da morte” (ROSA In: COUTINHO, 1983, p.67) entranham-se nele – no desespero de não poder evitar que morra o outro (ROSA, V.G., 1983, p.54), nas orações e superstições para adiar morrer ele mesmo:

Uma vez um jornal mencionou seu nome como possível candidato ao Prêmio Nobel. Procurou-me aflito e pediu-me que, por favor, evitasse associar o seu nome ao Nobel. Por quê? “O Nobel mata” – disse ele brincando a sério. [...] Esse mesmo temor da morte estava associado à sua posse na Academia, talvez porque tomasse a Academia como a “consagração”, isto é, fim de uma obra e portanto fim da vida. (RESENDE, Otto Lara In ROSA, V.G. 1983: 329)

O fato de Rosa ter morrido poucos dias depois da posse rima bem com a ironia brincalhona de sua obra, onde morrer e matar não talham em pura angústia,

em puro medo, em puro luto. Em *Manuelzão e Miguilim*, a morte começa como uma espécie de pedagoga melancólica que inicia Miguilim no irreversível, na saudade, no equilíbrio precário de cada minuto, e termina dissolvendo em festa o medo de morrer que roía Manuelzão - ela anuncia-se sim, mas carnavalescamente, e para depois que a estória acabar. Em *Noites do sertão* ela é tanto a lembrança entrópica do Soropita de *Dão-Lalalão*, que se inquieta de ter matado e se esporeia para de novo matar, quanto o terror agri-doce do Chefe Zequiel de *Buriti*, que em suas vigílias angustiadas na espera da emboscada, desfia, contempla, degusta cada rumorzinho que estala na noite, e assim dilata o mundo, estende o tempo e sorve mais a vida. Nos livros que Rosa escolhe chamar de “estórias” – *Primeiras, Terceiras, Estas estórias* e ainda em *Sagarana*, onde ele disse ter escrito “Histórias adultas da Carochinha” (Carta a João Condé In: ROSA,V.G.,1983, p.332) - a morte é a suma valentia, o sumo perigo ou a suma resolução. ...O que se aplicaria mesmo a *Grande Sertão Veredas*, naquela (dentre outras muitas, inumeráveis) camada intertextual que evoca as novelas de cavalaria, por exemplo. Aqui o esquematismo inevitável de uma alusão breve como esta claramente se esboroa. Basta pensar na dúvida insidiosa, mefistofélica, que a voz de Riobaldo semeia em toda a narração: tanto valeria dizer que a morte no *Grande Sertão* é a *nenhuma valentia*, o *nenhum perigo* e a *nenhuma resolução*...

Portanto, antes que nos despenhemos em pecado mortal de simplismo crítico, vejamos um exemplo relevante para o nosso estudo – a morte e a besta em ação, no conto *Conversa de bois* em *Sagarana* (Rosa,1969, p.283-318). Sob os gritos do carreiro Soronho, o menino-guia Tiãozinho conduz os bois do carro que leva, deitado sobre uma carga de rapaduras, um cadáver. Tiãozinho vai amargando a raiva de Soronho, brutal usurpador do lugar do pai morto e do amor da mãe, nova, bonita. O acalanto penoso do ranger do carro, o feitiço narcótico de um “sol despalpebrado” (ROSA,1969, p.287) são o que solda as almas desses corpos contíguos no trabalho, menino, homem e boi - os olhos, os nervos, as pernas, as costas do carro. Morto e vivo, bicho e gente formam uma quimera que figura o tempo, a raiva e a morte.

Ao longo de “*Conversa de bois*” vão se entrelaçando e fundindo os discursos, os afetos do menino-guia e os de seus irmãos de canga, os bois. Da simbiose entre o ódio hamletiano de Tiãozinho e a rebeldia dos bois de carro brota o “assassinato”, que do devaneio conjunto passa ao fato, ao feito – desaba o carreiro

Soronho, a roda do carro lhe vinca o pescoço. Um “morto morrido” e um “morto matado” são a carga que Tiãozinho conduz agora junto com seus bois. Nem por isso o conto se faz lúgubre. Eis como termina:

E logo agora, que a irara Risoleta se lembrou de que tem um sério encontro marcado, duas horas e duas léguas para trás, é que o caminho melhorou. Tiãozinho – nunca houve melhor menino candieiro – vai em corridinha, maneiro, porque o bois, com a fresca, aceleram. E talvez dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro está contente – renhein...nhein... – a abre a goela do chumaço, numa toada triunfal. (Conversa de bois In *Sagarana*, 1969, p.318)

O conto de fada, com seu traço de crueldade justiceira, amalgama-se com azo ao *stream of consciousness* da reflexão ruminosa dos bois, da memória ressentida do menininho maltratado. O “assassinato” de Soronho foi o rito de passagem que fez de Tiãozinho o valoroso vencedor do padrasto, o legítimo sucessor do pai. O remate do conto retoma o diálogo do início (tipicamente rosiano, aliás), em que o narrador erudito, *alter ego* do próprio Rosa, ávido ouvinte e contador de histórias, menciona brincalhão os animais falantes dos contos de fadas, uma deixa para fazer falar o narrador popular. O corpo da narrativa será o que contou Timborna, contado a ele mesmo pela irarinha Risoleta, e que o narrador erudito pede “licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 1969, p.283) – a dinâmica mesma do “entrou por uma perna de pato e quem quiser que conte outra”....

É, pois, na “simbiose” entre os bois falantes da narrativa encaixada e a irarinha da narrativa encaixante que o leitor tem a confirmação de que essa morte foi purgada de seu amargoso na elevação do herói e na leveza da história que se mostra **estória**. Ativada a chave de interpretação da fábula, o leitor é seduzido a esquecer os dois cadáveres que o carro leva e só lembrar-se do doce das rapaduras onde se estiram.

Para o menino de *Infância* como para a Luciana de “Minsk” e o Tiãozinho de “Conversa de bois”, a morte zoofigurada é como uma experiência iniciática do Outro enquanto corpo - uma espécie de “cena primária” em *animal act* (supra, p.12), onde o Outro próximo se incorporasse não na figura dos pais, mas do bicho, e onde se vislumbrasse o corpo sob o signo não de Eros, mas de Tanatos.

Os nossos *zoomementos* são essas quimeras – morte-homem-bicho - marcadas a ferro nos personagens e tatuadas nas obras, aos olhos do leitor.

### 1.3 Mori, occidere, vivere – a morte e seus zoomementos

Para além dessas “cenas primárias” de que falamos acima, nos dois autores, a estética do corte entre os seres é tão sensível quanto à do corte entre ser e não ser (lembre-se a caveira hamletiana). No mundo de Graciliano e no de Rosa impõem-se, em abscissa e ordenada, os limites transversais do humano: limites entre o homem e o bicho, lado a lado; limites entre o homem e o nada da morte que o espera à frente. A morte – matada, morrida, esperada, adiada – move a ação, aglutina e desaglutina personagens, coagula sua personalidade; mas, sobretudo, é poderoso elemento de “configuração unificadora” (FRYE, 1999, p.32).

Na maioria das obras de ficção, percebemos imediatamente que o *mythos* está sendo moldado como uma unidade. Estamos continuamente, embora quase sempre de modo inconsciente, tentando construir um padrão maior de significação simultânea a partir do qual lemos ou vimos até aquele momento. Sentimo-nos confiantes que o começo implica um fim e que a história não é como a alma, em teologia natural, que começa num dado momento e continua para sempre. Daí, frequentemente continuamos a ler até mesmo um romance cansativo “para ver no que ele dá”. Isto é, esperamos *um certo ponto perto do fim*<sup>9</sup> no qual o suspense linear é resolvido e a configuração unificadora do desenho inteiro fica conceitualmente visível. (FRYE, 1999, p.32)

Tanto quanto a ideia da animalidade, a reflexão sobre a morte instala o homem - ser inacabado - fora de si mesmo, numa posição de onde pode contemplar-se com um senso de totalidade, de acabamento. Essa posição exotópica, esse “excedente de visão estética” (BAKHTIN, 1979) é o que permite que o homem se veja enquanto uma configuração, um “desenho inteiro conceitualmente visível”. Submetida a reflexão, a vida de um indivíduo é, justamente, percebida como um *mythos*, uma sucessão linear de eventos. E esse “ponto perto do fim” é justamente a reflexão da morte que estabelece, atuando como uma espécie de fator

---

<sup>9</sup> O itálico é nosso.



estetizante natural (não dizem aqueles que ultrapassaram um perigo de morte terem visto sua vida passar diante de si, como num filme?). Salvo que não esperamos a morte ansiosamente para “ver no que é que dá”, para descobrir o desenho “inteiro conceitualmente visível” da nossa vida.

Em seu ensaio *O narrador*, Walter Benjamin fala da escamoteação progressiva da morte e de como, “nos últimos séculos, a ideia da morte perde, na consciência coletiva, em onipresença e em força plástica” (BENJAMIN, 1991: 277). Se antes da modernidade “não havia uma casa, um cômodo onde alguém nunca tivesse morrido”, se na Idade Média o passante era lembrado, num mero relance a um relógio solar, de que aquela poderia ser sua última hora (*Ultima multis!*), o século XIX instaura, com suas “instituições higiênicas”, a possibilidade de “subtrair os moribundos a todos os olhares” (BENJAMIN, 1991, p.278).

Ora, por mais que escondamos os moribundos e os cadáveres, por mais que hoje tudo se passe como se “no fundo não nos sentíssemos mortais” (ARIÈS, 1975, p.75), a morte continua tão presente quanto na época em que o morituro, reclinado “no leito de morte como num trono”, recebia os visitantes que se apressavam através das portas escancaradas da casa” (BENJAMIN, 1991, p.278). A “pornografia” da morte no cotidiano das mídias, o despedaçamento do corpo - reencenado *ad nauseam*<sup>10</sup> - são o índice mais estridente da permanência do fascínio pela morte, da permanência do *memento mori* e de sua função estética.

Fundamental para a noção de *memento* em nosso estudo é o senso da temporalidade agostiniana centrada no presente. As exigências do corpo, a premência dos estímulos externos, nos situam num presente contínuo, lugar único da existência dos três tempos, passado, presente e futuro.

Mas como é que diminui e se consome o futuro que ainda não existe? Ou ainda: como é que cresce o passado, que já não existe, a não ser pela existência dos três momentos no espírito que os realiza: expectativa, atenção e lembrança. [...] Quem se atreve a negar que o futuro ainda não existe? No entanto, já existe no espírito a expectativa do futuro. Quem pode negar que o passado não mais existe? Contudo, existe ainda a lembrança do passado. E quem nega que o presente carece de extensão? uma vez que passa em um instante? No entanto, perdura a atenção, diante da qual continua

<sup>10</sup> Gêneros típicos do crescente “jornalismo de entretenimento” são os programas policiais diários, com sua galeria de mortes cruentas mostradas sem pudor e descritas quase com delícia, como um *pendant* não-ficcional dos filmes violentos, também cada vez mais crus em sua representação da morte.

a retirar-se o que era presente. (AGOSTINHO, *Confissões*, Livro XI, cap.28)

A vertigem agostiniana de deparar-se com a inexistência de qualquer tempo (o passado ido, o futuro por ser e o presente em fuga) se resolve na ideia do *homem* como repositório dos três tempos. Através da atenção (*attentio*), o presente se estabiliza em duração, contornando a fuga perpétua. Quanto ao passado e ao futuro, passam a existir enquanto manipuláveis como conceitos, enquanto trazidos ao presente através da lembrança e da antecipação. O *memento*, em nosso trabalho, é esse objeto longínquo, indesejado, esquecido ou (ainda) ausente, passado ou futuro, tornado presente para os “sujeitos” implicados na enunciação, esses sujeitos sendo, ao nível da narrativa, os personagens, ao nível da narração, os co-enunciadores da enunciação literária<sup>11</sup>. É nesse sentido que podemos falar de *mementos da morte*, esquecida e longínqua enquanto juventude e vigor nos finjam imortais, ou *mementos da besta*, trivial e invisível como a carta roubada de Poe.

Nas obras que escolhemos para a análise do animal em nossos dois autores – *Vidas secas* e *Estas estórias* - a morte é um *memento* recorrente, constantemente trazida à experiência presente, como antecipação ou lembrança, tanto ao nível da narrativa quanto ao nível da narração. Isto significa dizer que os personagens se debatem, se confrontam continuamente com a morte, seja enquanto cicatriz inquietante, calafrio de um golpe por vir ou comichão de um a desferir, como os heróis atormentados de Graciliano. Mas também significa que a própria experiência da co-enunciação literária (MAINGUENEAU, 1990, p.27-29) reativa símbolos, tradições, gêneros literários e não-literários que, na unidade da obra, reatualizam a morte como elemento catalisador do enredo ou constelador de temas, como vimos em *Infância* e “Conversa de bois”.

Em *Vidas secas* tanto quanto em *Estas estórias*, as obras que escolhemos analisar, essa presentificação, esse *memento*, espicaça a *attentio* (atenção) com seus três agulhões: a morte natural, a morte violenta, a sede de viver. Podemos chegar agora ao que chamamos de *zoomementos*: o *mori* e seus anversos, *occidere* e *vivere*, enquanto figurados em *devir animal*.

---

<sup>11</sup> A obra atualizada na leitura é entendida por Maingueneau (1990, p.26-29) como co-enunciação. Quando preferimos o termo co-enunciadores a “autor” e “leitor”, subscrevemos à ideia de que as instâncias enunciativas (que complicam os termos leitor e autor em autor e leitor invocados, autor e leitor instituídos, autor e leitor empíricos...) são constituídas cooperativamente, mutuamente, através do texto enquanto enunciação literária.

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que ele pode, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p.43)

Em “Conversa de bois”, o boi Dansador diz que bichos, plantas e pedras são “pessoas soltas, com beiradas começo e fim”, mas o homem não, “o homem pode se juntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito”, que “o homem tem partes mágicas” (ROSA, 1969, p.306). Criatura inquieta o homem, que não se contenta em ser, mas quer-se *devir*: como num Midas que contaminasse tudo de si mesmo, suas partes mágicas poderiam ser esse contágio, essa aderência proteica a tudo o que pensa, cita e toca.

“Essas multiplicidades de termos heterogêneos, e de co-funcionamento de contágio, entram em certos *agenciamentos*, é neles que o homem opera seus devires-animais.” (DELEUZE, 2004, p.23). No *zoomemento* como o entendemos, os animais formam com personagens e co-enunciadores da obra literária essa simbiose, essa composição de afetos do *devir animal* deleuziano. Nos *zoomementos mori, occidere e vivere*, a presentificação da morte ou do “açoite” de viver comporiam e ativariam esse bloco de afetos de destruição ou criação em devir, ao nível da narrativa como da narração, ou seja, tanto para os personagens quanto para os co-enunciadores.

O *memento mori* é já bem conhecido em arte (especialmente no gosto barroco ou romântico do grotesco fúnebre, nas naturezas-mortas enquanto *vanitas*, no motivo do *Et in Arcadia ego*). A obra de Graciliano Ramos é rica de exemplos.

Lá fora cantavam grilos, o vento zumbia nos ramos das laranjeiras e na cerca de pau-a-pique, vaga-lumes e baratas começavam a manifestar-se, os moleques cochichavam. Apenas. E cá dentro – um feixe de ossos. Apenas. A carne se eriçava, o sangue badalava na artéria. Isso tudo seria gasto pelos vermes. A imagem horrorosa se obstinava. As imagens também seriam gastas pelos vermes. Então para que me fatigar, rezar, ir à loja e à escola, receber castigos da mestra, esquentar os miolos na soma e na diminuição? Para quê, se os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil? O que mais me impressionava eram as órbitas: a pesquisa minuciosa prosseguia e achava-as desertas. Ocas e sombrias, como as outras. E o resto? Não havia resto. Ali não havia nada. Aqui não haveria nada. (*Infância*, p.174)

Mais uma vez recorremos a *Infância*, por encontrarmos aí um exemplo emblemático do *memento mori* com seus conhecidos temas tradicionais: o curto-circuito temporal do confronto entre a carne viva e a matéria morta; o contraste entre a *omnia temporalia* (bens temporais - saber, religião, bens, trabalho...) e a promessa do nada; a pergunta melancólica do “para quê” de tanta “bulha e fúria”, se tudo acaba por dissolver-se em silêncio e inércia; a náusea da vida diante da *vanitas* ( vaidade, futilidade) de todo ato, de toda atividade.

Essa é a segunda experiência que o menino Graciliano tem da morte. A primeira, a visão de um cadáver queimado no capítulo “Um incêndio”, corpo desprovido dos “restos de animalidade”, tinha-lhe revelado que gente pode se reduzir a coisa - e essa coisa horrenda voltava-lhe à noite, vinha perseguir, morder. Mas desta vez o menino descobre a caveira sob a própria pele. E se dá conta de que, por maior que seja o rumor e o movimento lá fora (os grilos, as baratas, os vaga-lumes...), dentro dele o que há é um cerne duro, inanimado, e esse feixe de matéria inerte é tudo o que vai restar. O corpo ganha uma evidência esmagadora – o sangue, a pele, os miolos. Coisas roíveis, comida de vermes. E os ossos, mera caixa. E o resto – o etéreo, o não-corpo, a alma talvez – isso o menino descobriu que não havia.

A mortalidade é a mais terrível lembrança de nossa animalidade. A carniça que Baudelaire evoca em seu *Uma carniça* estetiza essa associação entre a morte e a animalidade estraçalhando a arrogância idealizadora do homem.

As pernas para o ar, como uma mulher lasciva,  
Entre letais transpirações,  
Abria lânguida e ostensiva  
Seu ventre a estuar de exalações.  
[...]  
Zumbiam moscas sobre esse pútrido ventre,  
De onde em bandos negros e esquivos  
Larvas se escoavam como um grosso líquido entre  
Esses trapos de carne, vivos.  
[...]  
- E no entanto hás de ser igual a esse monturo,  
Igual a esse infeccioso horror,  
Astro do meu olhar, sol do meu ser obscuro,  
Tu, meu anjo, tu, meu amor!  
[...]

(Uma carniça In: *Algumas flores de Flores do mal*, ALMEIDA, trad., 1996, p.30-35)

Na antiepifania do menino Graciliano, o corpo se desavessa para mostrar-se no que partilha com todos os outros animais, a matéria dura que será carcaça, a matéria mole que será comida de bichos outros. Os personagens de Graciliano têm esses corpos putrescíveis, que se desgrenham, suam, engulham, fedem. São eles o acinte que Graciliano se praz em atirar à idealidade bem-comportada, corpos que, em vida, são o próprio *zoomemento mori* - em seus humores e odores, eles ostentam sua animalidade, sua mortalidade: “A gente é molambo de pus e rola nos monturos com outras porcarias” (RAMOS, 1988, p.144).

O *memento occidere* não se apresenta como tradição nomeada na crítica da arte. Ele se nos sugeriu nas obras analisadas como um dos avatares da lembrança da morte zoofigurada enquanto estetização da morte violenta e da *ferocidade* que o homem associa tão tautologicamente ao desumano, inumano, bestial. Tomemos *Angústia*, onde a morte, como na carniça de Baudelaire, se amalgama ao sexo na recorrência da vulnerabilidade da carne, acossada pelos desejos ou em constante ameaça de despedaçamento ou putrescência, motivo bem representado na gravidez que Marina finda no aborto - “Todo o corpo era um instrumento de desgosto” (RAMOS, 1988, p.141). Esse amálgama de morte e lubricidade em assédio ao corpo retorna quase obsessivamente nos animais – o bode, o gato, a cobra, o rato, especialmente, mas também as hordas de moscas, formigas, baratas, carapanãs. As lembranças e fantasias sobre as cobras, por exemplo, revolvem e incitam a pulsão assassina de Luís da Silva, são para ele um *zoomemento occidere*; mas também o são para o leitor, ao nível da enunciação literária, enquanto prefigurações, reencenações de um assassinato que ora é reminiscência, ora iminência.

O *memento vivere*, conceito menos conhecido que o *mori*, aparece quase sempre em negativo, em pressuposto do *memento mori* – enquanto teu corpo não se despedaça, bebe a vida. Pouco expressivo em Graciliano Ramos, o *memento vivere* parece ser a nota final que sempre vibra em quase todo Guimarães Rosa.

E era o inesquecível de-repente, de que podia traspasar-se, e a calma, inclusa. Durou um nem-nada, como a palha se desfaz e, no comum, na gente não cabe: paisagem, e tudo, fora das molduras. Como se ele estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde – no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no jipe aos solavancos... e em toda parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia... donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não se

acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. Só aquilo. Só tudo.

-“Chegamos, afinal!”- o Tio falou.

-“Ah, não. Ainda não...”- respondeu o Menino. Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida. (Os cimos In: *Primeiras estórias* 1995, p.159-160)

“Os cimos” é o último conto de *Primeiras estórias*, simétrico absoluto de “As margens da alegria”<sup>12</sup>, conto que abre o livro. Nas duas estórias, um menino se encanta por uma ave. Em “As margens da alegria”, um peru que guarda “qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento” (ROSA,1995, p.8-9); em “Os cimos” um tucano, “toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos” (ROSA, 1995, p.155). Em “As margens da alegria”, a ave rasteira, criada para a morte é um *zoomemento mori*, ensina ao Menino que a beleza se acaba, que, no mundo, morresse: “o Menino recebia em si um miligrama de morte” (ROSA,1995, p.10). Em “Os cimos”, o Menino - que a morte roçara com a doença da mãe - recebe do tucano, aéreo, livre e quase inatingível, o belo desmensurável em *tudo e sempre*: “feito se, a cada parte e pedacinho do seu vôo, ele ficasse parado, no trecho e impossivelzinho do ponto, nem no ar – por agora, sem fim e sempre” (ROSA,1995, p.156). O *zoomemento vivere* lembra, no fim conto, no fim do livro, que no mundo há a beleza, o “tempo-sobre-tempo” do tucano diário, pontual e eterno.

Perceberemos que os três *mementos* se reenviam constantemente uns aos outros. Em nosso estudo, no entanto, faremos por desvencilhá-los, recortando as passagens em que um ou outro predomine. Cada um terá sua seção, estruturada em díptico, *Vidas secas* e em seguida *Estas estórias*. Para cada memento de *Vidas secas*, pinçamos passagens relevantes ao longo de todo o livro. Já de *Estas estórias* escolhemos três contos – “Bicho mau”, “Meu tio o lauaretê” e o “Entremeio - Com o vaqueiro Mariano”- cada um ressaltando um dos *zoomementos*; o que não impede que, ao longo da análise, recorramos às demais estórias.

Tanto quanto a animalidade, a morte se inscreve na relação fundamental do homem com a própria carne (RICOEUR,2000, p.466). Sob a carne fervilha a química análoga ou homóloga à química dos bichos; sob a carne espera o esqueleto, sinal de que adiante, indefectível, é a morte quem, por sua vez, espera também.

<sup>12</sup> A astúcia paratextual de Rosa instala o conto “O espelho” no ponto médio do livro, sugerindo a simetria entre as estórias a partir de sua posição. Chamamos “Os cimos” de simétrico absoluto porque, além de sua posição equidistante do ponto médio, o conto fecha a série de estórias que “As margens da alegria” abre.

Animalidade e morte são na verdade *mementos* uma da outra: a carcaça do bicho na rua é a morte que dribla a higiene da ocultação dos cadáveres e me lembra que o meu próprio corpo é putrescível; a ideia de apodrecer, de ser comido pelos vermes faz de mim um elo embaraçoso da cadeia alimentar.

Mas se o indivíduo finda, se o elo é limitado, a cadeia resiste e se estende, assimila e transmuta em vida toda matéria morta. Esse todo que engole e apaga o indivíduo ressabe a angústia heideggeriana, mas guarda também um laivo da concessãozinha miligrâmica que Schopenhauer fez à esperança. Há aí algo da rapadura sob os cadáveres de “Conversa de bois”, há aí algum doce, algum *tudo* e algum *sempre*, um miligrama de vida que os *zoomentos* nos podem dar.

## 1.4 A ferida metodológica

Na seção anterior, recorremos ao *devenir animal* deleuziano, definindo o zoomento como uma “composição de afetos” (supra p.24). Importa precisar agora - afetos de quem? Incorreríamos em um antropomorfismo ingênuo se juntássemos sem maiores comentários nessa “composição” afetos humanos e animais, o animal sendo, *em última análise*, o Outro incomunicável, inexprimível, inatingível. Acontece que, *em última análise*, o termo afeto humano também se tornaria problemático. Afinal, se essa inefabilidade é gritante devido à falta de discurso no bicho (que nunca pode confirmar se houve realmente comunicação homem-animal ou apenas um mal-entendido conveniente para ambas as partes), não seria ela somente um exemplo mais representativo da intangibilidade fundamental de todo sujeito e de todo objeto? Não sublinharia ela apenas a falácia referencial que prende cada homem inelutavelmente na caixa de seu próprio crânio?

Felizmente, o fantasma do solipsismo humano e a vertigem do referente inexistente se exorcizam na linguagem, no discurso. A mera existência da linguagem é índice e prova de que, malgrado os mal-entendidos, os subterfúgios, as mentiras, as astúcias, o abismo da infinita polissemia, as grandes solidões discursivas, existe sim algo em que os homens comungam, um grau mínimo, uma ficção tácita de referencialidade (ABRAMS In LODGE, 1991, p.265-276; ECO, 1997). A intuição ou certeza de ser personagem mas também autor dessa ficção instala o homem na encruzilhada de sua liberdade - tudo negar ou tudo permitir, novamente um exercício

do pensar por extremos que o pragmatismo do cotidiano termina por neutralizar. Afinal a aceitação dessa ficção, dessa ilusão de univocidade num grau mínimo de denotação é o que permite comunicação suficiente para que se efetuem cirurgias, se construam edifícios, se avaliem dissertações de mestrado... O meio termo entre a aceitação cega da convenção e a liberdade ofuscada diante da polissemia ilimitada e incontrollável talvez seja o inacabamento, a abertura plantada no discurso pela própria precariedade da referencialidade. Discurso é devir.

Precisemos então – afetos humanos e animais, mas sob o pressuposto de que sujeito e objeto, homem e bicho, existem na tangibilidade precária e movediça do discurso, eis aí um primeiro aspecto a reter quanto aos nossos zoomentos. Não poderíamos, portanto, a rigor, falar de um afeto animal como “coisa-em-si” (a incognoscível “*Ding an sich*” kantiana), mas de um afeto humano expresso em discurso onde o animal se menciona, sugere, figura ou adivinha...

O inacabamento do devir animal conflui com um segundo traço fundamental do zoomento. O memento, em nosso trabalho, se instaura no inacabamento do presente, princípio organizador da temporalidade agostiniana, uma temporalidade do presente triplicado: o presente do presente, a atenção; o presente do passado, a memória, e o presente do futuro, a expectativa (RICOEUR, 2000, p.454); uma temporalidade plantada no humano, já que esse presente que encapsula os dois demais tempos, o faz através da experiência do sujeito, que relembra ou antecipa um objeto *já* ou *ainda* ausente, passado ou futuro.

O presente com o qual trabalhamos, curiosamente, também é um presente triplicado. Primeiramente, temos um presente interno à narrativa – o zoomento, como já se disse acima (supra, p.23), poderá manifestar-se enquanto a morte presentificada para os personagens. Lidamos também com o presente da leitura, da co-enunciação literária. O texto, no que encerra de sucessão - as letras, as linhas, as páginas - nos foge continuamente, mas, a cada ponto da leitura, configuramos a obra num todo provisório ao evocar o dado (texto já percorrido, intertexto, paratexto, arquitrato, GENETTE apud MAINGUENEAU, 1990, p.23) e a partir dele antecipar o novo. O zoomento seria, ao nível da leitura, da co-enunciação literária, a presentificação da morte em devir animal enquanto elemento configurador, que constela temas e catalisa o enredo (supra p.23).

Já se deve ter notado o uso constante de termos como “configuração” e “elemento configurador”. Essa ideia de agrupamento de elementos percebidos em



simultaneidade, com a conotação visual que carrega, decorre dessa nossa escolha do presente como ancoragem interpretativa - a escolha de nos situarmos num determinado momento da narrativa ou da narração e apreendê-lo numa simultaneidade coerente com seu co-texto, contexto, intertexto. Esse todo coerente será um zoomemento ao nível da crítica literária. É o da própria atividade crítica, então, o terceiro presente onde se inscreve o zoomemento. Afinal, o trabalho crítico seleciona, recorta e agrupa elementos do texto segundo uma determinada lógica.

O compromisso primeiro de nossa lógica é com a obra. Nosso trabalho interpretativo não pretende buscar os zoomementos numa hipotética intenção do autor, mas, por outro lado, tem também a preocupação de evitar uma leitura idiossincrática que descambe em superinterpretação (ECO,1997). Intentamos analisar cada obra “enquanto um todo coerente”, em si e com “seu pano de fundo cultural e linguístico” (ECO, 1997, p.81), fazendo assim por alcançar a maior proximidade possível do que Umberto Eco chama *intentio operis* (ECO,1997), e que nos aventuraremos a parafrasear com uma pitada de Linguística (GENETTE apud MAINGUENEAU,2001), definindo-a como uma conjectura interpretativa que se valida na relação entre a superfície do texto e a instituição literária onde ele está ancorado (ECO,1997, p.76)<sup>13</sup>. A liberdade que tomaremos quanto ao texto, é a de, em cada exemplo analisado, integrarmos essa conjectura numa configuração textual onde a morte e o animal se impõem em zoomemento.

O zoomemento se delineia, portanto, como um conceito eminentemente crítico. É a partir do zoomemento constituído em cada exemplo analisado, o zoomemento ao nível da crítica, que o leitor poderá perceber os zoomementos internos à narrativa e aqueles discerníveis na obra enquanto enunciação literária. Talvez aqui seja oportuna uma ilustração.

1) O menininho de “As margens da alegria” contaminou-se de “um miligrama de morte” no *zoomemento mori* do peru, enquanto para o menininho de “Os cimos” o *zoomemento vivere* do tucano foi uma verdadeira epifania – aqui, o zoomemento é a composição morte-animal que se torna presente para os personagens.

<sup>13</sup> Para reconhecer a *intentio operis*, Eco diz ser necessário levar em conta certas “convenções estilísticas”, como por exemplo, o tradicional “Era uma vez” dos contos de fada, e acrescenta que, naturalmente, essas convenções podem ser subvertidas, como, por exemplo, na ironia (ECO,1997:76). A linguística de matiz bakhtiniana inscreve essas convenções e subversões no texto enquanto co-enunciação literária, enquanto encruzilhada de vozes e enunciados. Reconhecer um texto como conto de fada é aplicar a arquitextualidade e a paratextualidade, detectar-lhe em seguida um tom paródico é perceber sua hipertextualidade (GENETTE apud MAINGUENEAU,1990:23).

2) O leitor que tiver seguido as pistas textuais e paratextuais de *Primeiras histórias*, verá a recorrência do elemento animal e sua ligação com o tratamento simétrico da morte nos dois contos, percebendo assim, no presente da co-enunciação literária, a oposição entre o *mori* e o *vivere*.

3) A configuração intertextual que estabelecemos entre os dois contos, os demais exemplos e as categorias tais como esboçadas neste trabalho sublinha as recorrências e conexões que defino como zoomementos - nesse caso é no presente da leitura crítica, no presente desta dissertação enquanto co-enunciação, que se percebe a composição entre o animal e a morte.

Um último comentário metodológico se impõe. Elegemos o animal como *objeto*, e até agora o nosso texto faz jus à palavra – nossa noção de zoomemento está cravada no antropocentrismo patente da ancoragem no discurso e na experiência humana do tempo agostiniano. Essa é uma ferida metodológica que deixaremos aberta, por enquanto, mas que o recurso ao devir animal de Deleuze é já uma meia promessa de paliar.

## 2. Memento mori

### 2.1 Vidas Secas - Os ossos e as asas da morte

“A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor dos bichos moribundos.” (*Vidas Secas*, 1986, p.10). A metáfora corriqueira que une espaço a tempo faz-se literal para Fabiano: em fuga, deixa para trás ossadas e urubus; à sua frente, para onde siga, estão ainda a carniça e os bichos carniceiros. E essa morte passada e futura, é o bicho quem a anuncia. Contra o fundo vermelho, no grande plano em que o narrador situa a passagem, o *memento mori* da besta, através das ossadas e dos urubus, pinta a morte em branco e negro, em pontos e círculos, na terra e no céu, no passado e no futuro.

Essa promessa de aniquilação da carne, lembrada com os despojos dos bichos mortos e com a ameaça dos bichos carniceiros, vai ferindo o próprio corpo dos vivos, nas marcas da fome naqueles que compõem o grupo de “infelizes”, bichos e gentes - as costelas visíveis de Baleia (p.11), a “cara murcha”, “as nádegas bambas” de sinha Vitória (p.16), os bracinhos finos do menino mais velho, cujo desmaio, uma morte ensaiada, dissipa em Fabiano a vontade passageira de deixar o filho no caminho.

Para quem tem a morte no encalço, a pulsão de viver oblitera os escrúpulos, ainda que temporariamente. “O vaqueiro precisava chegar, não sabia onde” e o menino era um “obstáculo miúdo” (p.10). Mas Fabiano “pensou nos urubus, nas ossadas” (p.10), e, vendo o menino encolhido no chão, “frio como um defunto”, desiste. Certamente a imagem da criança morta, “o anjinho”, exposta à voracidade dos “bichos do mato”, é insuportável. Mas poderoso é o apelo estético da fome da besta esperando que a criança morra de fome. Quem não se lembra da foto que, em 1993, abriu a ferida da díade estética/ética em arte? A beleza inquietante da ave tocaiando a menininha caída de fome no Sudão comoveu, perturbou o mundo. E, através dessa configuração do animal junto ao homem, desse devir animal estetizado, desse *animal act* (supra, p.12), cristalizou-se em imagem o problema da fome como atentado à dignidade humana. O epílogo do episódio reflete e reencena

a questão que provocou: a sensibilidade do fotógrafo à estética da morte lhe rendeu um prêmio, mas a lembrança de ter reduzido sofrimento real a puro objeto estético (o fotógrafo não interveio na cena), *memento mori* da morte alheia, virou-se contra ele – Kevin Carter suicidou-se pouco depois de receber o prêmio mais cobiçado do fotojornalismo internacional.<sup>14</sup>

Tanto quanto à menininha sudanesa, a morte ameaça Fabiano como um destino.

Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar. Ele marchando para casa, trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas – ela se avizinando a galope, com vontade de matá-lo. (p.23)

*Ela* – a cavalo. Como os três flagelos do Apocalipse, dos quais a fome. As imagens da marcha e do galope estão em *Angústia* também (RAMOS, 1987, p.199,214,223,224,233,235). A marcha como o ritmo obediente do corpo, seguindo uma ordem imperiosa, alheia; o galope como a ameaça do perseguidor veloz que se aproxima inelutavelmente. Movimento irrefreado como a queda matemática que arroja Ivan Ilitch para o nada (“Na razão inversa dos quadrados da distância para a morte” (TOLSTOI,1997, p.104). Para Fabiano aqui, esse galope é o das estações, a morte que perseguiu seus pais, seus avós e o vai querer sob seus cascos, mais dia menos dia. Essa morte que arroja contra o homem como uma fatalidade brutal é a “morte equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora” de que fala Rosa em “Páramo” (*Estas estórias*,2001, p.264) e que triunfa em Brueghel, no cavalo pálido e ossoso que é o centro mesmo do quadro *O triunfo da Morte*.

As “horríveis visões de pesadelo” da seca seguem “agitando o sono das pessoas” (p.65), estragando seus sonhos com um arrepio de mau agouro. Mas são arrepios da morte antecipada, imaginada, pressentida. O episódio do papagaio (que veremos no próximo capítulo) tinha aproximado a morte enquanto experiência vivida pelos personagens, lembrada com amargura e desconforto. Mas, se dessa morte só vemos as marcas nos personagens quando se lembram do antes e do depois dela, a morte de Baleia é narrada, momento por momento.

<sup>14</sup> As imagens citadas a partir daqui podem se encontradas na seção Anexo.

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pêlo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. (p.85)

Até aqui os personagens tinham sido confrontados com a morte vinda de fora. Ela penetrava, sim, os corpos, emagrecendo, amofinando os “vivos”, mas como causa externa. Como algo de que eles se viram capazes de fugir. Agora Baleia mostrava que a morte vem morder de dentro, sem causa aparente, somente porque tem de ser.

Esse é o início do capítulo. A primeira frase é dura, bruta, seca, como Graciliano se gostava e se queria. Anuncia-se o baque do fim, e o leitor sabe que o que se segue é a queda lenta. O corpo em decadência se expõe em todo o seu estado de exceção: mínguas as carnes, incham os beiços, a pele se esbagaça feito fruta podre e deixa ver os dentro que a saúde cobria – nas chagas, no sangue, no pus. O assédio das moscas, num animal tratado feito gente por personagens e narrador, é a marca mais humilhante dessa deterioração – ser comida de bicho ainda em vida (como teme Fabiano mais adiante pensando nos urubus que debicam os olhos dos cavalos, p.124).

A morte ia mesmo comer Baleia de dentro. Fabiano passou-lhe à frente e poupou-lhe o trabalho lento.

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda. (p.88)

Depois do tiro, Baleia começa sua *via crucis*. A descrição é seca, sem comprometer o narrador diretamente com adjetivos lacrimosos (“adjetivos afetivos” que denunciem “uma reação emocional do enunciador” (MAINGUENEAU, 1993, p.122), mas o *pathos* escorre naturalmente do esforço, das quedas, do desnorio da cachorrinha com esse novo corpo pesado, arrastado. O medo da roda, sem razão para o leitor, nos lembra de que as razões humanas não devem valer aqui. E se esse medo vai privar a cachorra do descanso dum cantinho, tanto mais doloroso para o leitor porque ele tem o “excedente” de saber que falta a Baleia.

O que é excedente, *surplus*, num mundo antropocêntrico (não há motivo para temer a roda) revela na verdade uma falta incontornável: quanto se dissecarem seus corpos, esquadrinhem sua química, sua biologia, especulem de sua percepção, o mundo dos bichos é desconhecido, beira o inefável. A analogia e homologia com a anatomia e a fisiologia humana são insuficientes para que se descreva com segurança como um animal vê o mundo. E, somente, talvez, quando a fisiologia ou anatomia de um homem se encontre alterada, o afastamento da “normalidade” torne mais próximo o animal. Temple Grandin, uma americana que se dedica à humanização do abate de gado, trabalha sob a aposta de que seu autismo a instala num ponto de intersecção com o bicho. Uma aposta que lhe rendeu sua reputação na indústria do corte. O autismo, que é déficit no mundo humano, revela-se excedente de saber animal, e Grandin é capaz de descobrir causas de estresse animal que especialistas “normais” não suspeitariam (GRANDIN & JOHNSON, 2006).

Graciliano - como Virginia Woolf, como Tchekhov, como Tolstoi<sup>15</sup>... – fez da literatura seu ponto de intersecção investindo-se da percepção dum bicho.

Encaminhou-se aos juazeiros. Sob a raiz de um deles havia uma barroca macia e funda. Gostava de espojar-se ali: cobria-se de poeira, evitava as moscas e os mosquitos, e quando se levantava, tinha folhas secas e gravetos colados às feridas, era um bicho diferente dos outros.(p.88)

Baleia quer sossegar. O conforto sob a raiz dos juazeiros lhe aparece a um tempo como possibilidade e lembrança. Natural. Um bicho busca ou evita algo porque disso guarda uma recordação boa ou má. O narrador adere a Baleia, ao prazer explicável dela em proteger-se de moscas e mosquitos. O leitor parece ser instruído a ler o capítulo como discurso indireto livre, isto é, o narrador fundindo-se com o sentir e julgar do personagem. Por isso, a nota breve de que Baleia “era um bicho diferente dos outros”, mais do que uma descrição objetiva do narrador, parece antes extensão da ideia expressa no início do período : Baleia *gostava* de espojar-se, de cobrir-se de folhas, de sentir-se um bicho diferente dos outros. Essa frase

---

<sup>15</sup> Os três, em algum momento, escrevem do ponto de vista de um animal – um cachorro em *Flush, uma biografia*, de Woolf, e em *Kaschtanka*; um cavalo em Tchekhov, cujo conto, chamado “O cavalo”, na tradução francesa de Boris de Schloezer e Gustave Auouturier (TOLSTOI, L. *Nouvelles*. Paris: Le livre de poche, 1967), é mote de um interessante ensaio de Carlo Ginzburg sobre o estranhamento (GINZBURG, C. *Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário*. In *Olhos de madeira*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.)

breve atribui discretamente - sem resvalar para as “convenções de apólogo” (supra, p.16) - uma emoção sofisticada ao bicho, sugerindo, sem confirmar, uma autoconsciência que é normalmente monopólio humano.

O bicho diferente, coberto de folhas, remete aos contos populares conhecidos em toda a América onde a onça é dissuadida de devorar um animal mais fraco ao vê-lo revestido de folhas, tornado um bicho novo, ainda não classificado na hierarquia dos fortes e fracos (ROMERO, 1954, p.346-348)<sup>16</sup>. A lembrança do prazer de Baleia em se sentir um bicho diferente encerra uma ironia amarga. Como quer que se disfarce, ela não poderá enganar a morte. Nem seu corpo sentirá mais o prazer lembrado e buscado agora como refúgio. O corpo todo se ocupa em doer, faltar e morrer:

Caiu antes de alcançar essa cova arredada. Tentou erguer-se, endireitou a cabeça e estirou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas no chão, agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas.

Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis.

[...]

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se. (p.88)

No drama pequenino de Baleia como não reconhecer a angústia humana de se ver morrer? Um corpo que já não obedece, que já não se é mais, nem se *tem* mais – é ele que parece ganhar uma vontade própria e possuir a gente. Pode um ser vivo, cuja pulsão mais elementar é de viver, conceber que acolhe dentro de si essa vontade intrusa, poderosa e má?

Tirou os pés da posição elevada, deitou-se de lado sobre o braço e teve pena de si mesmo. Esperou que Guerássim saísse para o quarto vizinho, deixou então de se conter e chorou como uma criança. Chorava a sua impotência, a sua terrível solidão, a crueldade dos homens, a crueldade de Deus, a ausência de Deus.

“Para que fizeste tudo isto? Para que me trouxeste aqui? Para quê, para que me torturas tão horivelmente?...”

<sup>16</sup> O bicho inclassificável, coberto de folhas, aparece também no folguedo do reisado, como o entremeio do Folharal, uma figura de natureza indefinida (não é bicho, não é planta), sem função dramática, atuando somente em canto e dança. (BRANDÃO, 1953, p.119-120)

Ele nem esperava resposta, e chorava porque não havia nem podia haver uma resposta. A dor cresceu novamente, mas ele não se movia, não chamava ninguém. Dizia consigo: “Está bem, mais ainda, bate mais! Mas por quê? O que foi que eu Te fiz? Por quê?” (*A morte de Ivan Ilitch* In TOLSTOI,1997, p.98)

Os latidos de Baleia seriam, como queria Descartes, o rumor automático de um mecanismo vazio? O narrador de *Vidas secas* incorre em pecado de antropomorfismo ao lhe atribuir a pergunta em discurso indireto livre “Que lhe estaria acontecendo?”? Em termos de representação literária do processo da morte, é inegável o paralelismo do uivo (e o uivo “baixinho” cheira a ternura velada) com o choro de impotência e incompreensão de Ivan Ilitch<sup>17</sup>.

Paralelismo com o choro e com a raiva. Em Ivan Ilitch, ela se dirige ao Deus sádico ou ausente. Em Baleia, ela é a vontade de morder Fabiano, o deus que rege seu mundo.

Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas.

O objeto desconhecido continuava a ameaçá-la. Conteve a respiração, cobriu os dentes, espiou o inimigo por baixo das pestanas caídas. Ficou assim algum tempo, depois sossegou. Fabiano e a coisa perigosa tinha-se sumido.

Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera.(p.89)

O “ponto antes do fim” forçosamente cruza com o ponto imediatamente depois do começo. Como na morte de Ivan Ilitch (“ele era Vânia, com mamãe, com papai, com Mítia, Volódia, com os brinquedos, com o cocheiro, a babá, depois com Kátienka, com todas as alegrias, tristezas e entusiasmos da infância, da juventude, da mocidade.”, TOLSTOI,1997, p.72), a vida de Baleia é vista em resumo. A pena de vê-la morrendo funde-se com a ternura de vê-la pequenininha. E as duas imagens superpostas, o moribundo e o recém-nascido, lembram que gente e bicho são seres-*para-a-morte*. Salvo que, no sentido heideggeriano, esse “para” implica “uma destinação ao acabamento” de um ser inacabado, um ser que encerra um “poder-ser-tudo” (RICOEUR,2000, p.464) que, para Heidegger, é vedado ao animal.

---

<sup>17</sup> De Tolstoi, Graciliano já disse que era não somente o maior escritor dos russos, mas “o maior da humanidade”, e, a propósito de *A morte de Ivan Ilitch*, que era “o livro perfeito”. (RAMOS,R. In GARBUGLIO;BOSI;FACIOLI,1987, p.17)



Heidegger - referido por Giorgio Agamben como “o filósofo do século XX que mais do que qualquer outro, buscou separar o homem do resto dos seres vivos” - descreve o animal como um ser “pobre em mundo” (AGAMBEN,2004, p.39). O mundo de Baleia é construído pela quase fusão do narrador à personagem no discurso indireto livre. O que é descrito e narrado sofre a refração do que se supõe seja o conhecimento, o julgamento ou a memória de um cachorro. A espingarda que Fabiano lhe apontou é descrita como “um objeto esquisito”, o embotamento da visão significa a chegada da noite.

Os chocalhos das cabras tilintaram para os lados do rio, o fartum do chiqueiro espalhou-se pela vizinhança.

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles.

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó onde sinha Vitória guardava o cachimbo. (p.89-90)

À diferença de Ivan Ilitch, a angústia de Baleia não é aquela de quem pressente e ressentido a morte, ela não sabe que vai morrer. (E aqui o narrador descola-se da personagem, revelando o excedente de seu saber: “Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades”). A sua é a angústia possível no seu *Umwelt*.

*Umwelt* foi o termo que o zoólogo Jakob von Uexküll usou para definir o ambiente particular construído pelo aparelho perceptivo e o programa reativo de cada espécie (AGAMBEN,2004,p.39-43). Para Baleia, a escuridão não pode significar senão a noite; o tilintar dos chocalhos e o fartum dos chiqueiros, estímulos relevantes em seu mundo, não devem existir senão de dia. O senso de “responsabilidade” que o narrador lhe atribui não peca por antropomorfismo quando pensamos que a existência de submissão de Baleia, juntando gado sob as palmas de Fabiano, reflete os milênios de cooperação com o homem que constituíram a espécie *cachorro*.

A angústia de Baleia é infundada, seu julgamento de onde está e do que lhe sucede é equivocado, mas essa brecha entre o que sabe ela e o que sabemos nós,

narrador e leitores, entretece de ternura a co-enunciação da história. Ternura não é esse esboçar de amor por aquele a quem falta algo que temos, por aquele que pode ou sabe menos que nós?

A partir daqui o narrador se rende à ternura, marcada em termos claros: “Uma noite de inverno, gelada e nevoenta, cercava a criaturinha. Silêncio completo, nenhum sinal de vida nos arredores. O galo velho não cantava no poleiro, nem Fabiano roncava na cama de varas.” (p.90). Baleia é uma “criaturinha” sozinha na noite gelada.

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (p.91)

Depois de um parágrafo narrando a agonia de seu corpo, o narrador põe Baleia para descansar, embalando-a dos únicos sonhos que não se desmentem do ceticismo, do pessimismo que porejam da narração. Sob as lentes heideggerianas, o animal pobre de mundo não aceitaria comparação com o homem, detentor de todas as possibilidades do ser. Mas na ironia triste de Graciliano não. O mundo de Baleia é povoado de cheiros, de luz, de julgamentos, de lembranças, de pavores, de sonhos, como o mundo dos homens. E, no romance, o único sonho sonhado sem dúvida, melancolia ou inquietação é o de Baleia. Numa história sem Deus a quem lamber as mãos, sem promessa de sossego, a única felicidade completa, inteira e perene é a do sonho de um cachorro moribundo.

...Porque para sacudir das pessoas a ilusão da alegria, da fartura durável, basta o bater de asas das arribações:

Havia um bater doido de asas por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu estava completamente invisível. Pestes. Quando elas desciam do sertão, acabava-se tudo. O gado ia finar-se, até os espinhos secariam.

Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutro lugar, recomeçar a vida. Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem

pontaria. Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim. (p.110)

Mesmo no entretempo da trégua entre uma seca e outra, o sossego de Fabiano e sua família é cheio de estremeções, da lembrança dos tempos ruins, da ameaça da morte impressa na catinga torrada, nas ossadas dos bichos. Agora as arribações vêm lembrar que talvez seja a hora de morrer, como o gado, como a vegetação.

As aves trazem uma herança secular de augúrio. Seus modos, seu voo, seu canto fazem-se bom ou mau auspício (*avis+specio* = vejo a ave). Além da ornitomania romana, Luís da Câmara Cascudo fala de superstições indígenas e das crenças nordestinas em agouros de aves (CASCUDO,1985, p.105-107). Em *São Bernardo* as corujas gritavam inquietações para Paulo Honório, rimavam com as mortes que o cercavam, acabaram mortas elas mesmas. Aqui Fabiano descarrega nelas sua raiva, sua frustração, e tira proveito - serão provisões para a viagem, porque na escassez nenhum gesto pode se perder. O tiro, as quedas, o voo criam uma dança e uma música de pesadelo, de estampido, baque, esvoaçar súbito, súbito silêncio e a volta lenta, eterna das aves:

Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo. Procurou esquecê-los. Mas como poderia esquecê-los se estavam ali, voando-lhe em torno da cabeça, agitando-se na lama, empoleirados nos galhos, espalhados no chão, mortos? [...] De repente, um risco no céu, outros riscos, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição (p.112)

A imagem dos pássaros estendendo-se ao infinito, no céu, na terra, movendo-se, imóveis, vivos, mortos. Nova música geométrica – um risco singrado no silêncio, e logo o seu multiplicar-se em rumor medonho. As arribações não agridem, não atacam, mas o achado de agudeza de sinha Vitória (“Descobrir que as arribações matavam o gado!”, p.109) imputa às aves inofensivas desígnios assassinos: “Sozinho, num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo.[...] As arribações matavam o gado. [...] E agora iam ser comidos pelas arribações”(p.113).

A coreografia, a geometria, a música da passagem evocam a atmosfera de pesadelo d’Os pássaros de Hitchcock. Mas aqui, diferente de *Angústia*, o pesadelo não adoece, não estupidifica. E, em contraste com o *zoomemento mori*

autobiográfico de Infância (supra, p.26), o memento da besta aqui não sabota a vida, não desencoraja; é antes dor que esporeia a fugir, de novo e de novo, e a tentar sisificamente “recomeçar a vida”. No rastro das arribações, um cemitério: a fazenda morta novamente, o gado finado na morrinha. Esse mundo inutilizado a família vai deixar para trás.

Se o capítulo inicial, *Mudança*, sugeria um ponto de chegada (a mudança para a fazenda abandonada), o capítulo final, *Fuga*, sugere somente um ponto de partida. E, fugindo para onde não sabem, choram a fazenda morta na morte dos animais: “Recordou-se dos animais feridos e logo afastou a lembrança. Que fazia ali virado para trás? Os animais estavam mortos” (p.120). Os animais vestem a fazenda de uma face viva, à qual dirigir a saudade. Uma vez mortos, Fabiano não perde somente a casa, mas também um tanto de sua identidade, definida pela sua *technê* de vaqueiro: “O vaqueiro ensombrava-se com a idéia de que se dirigia a terras onde não houvesse gado para tratar”(p.120).

Os animais não se desvencilham da morte em *Vidas secas*. Mortos (como o gado), anunciando a morte (como as arribações), esperando os produtos da morte (como os urubus), eles encarnam metonímias do fim de um ciclo, um ciclo onde a ameaça da morte e a trégua de um sossego precário cirandam indefinidamente.

Mas há também um animal vivo, um animal que ultrapassa a própria mudez e comunica-se com os personagens:

Fabiano insistiu nos seus conhecimentos topográficos, falou no cavalo de fábrica. Ia morrer na certa, um animal tão bom. Se tivesse vindo com eles, transportaria a bagagem. Algum tempo comeria folhas secas, mas além dos montes encontraria alimento verde. Infelizmente pertencia ao fazendeiro – e definhava, sem ter quem lhe desse a ração. Ia morrer o amigo, lazarento e com esparavões, num canto de cerca, vendo os urubus chegarem banzeiros, saltando, os bicos ameaçando-lhe os olhos. A lembrança das aves medonhas, que ameaçavam com os bicos pontudos os olhos das criaturas vivas, horrorizou Fabiano. Se elas tivessem paciência, comeriam tranquilamente a carniça. Não tinham paciência aquelas pestes vorazes que voavam lá em cima fazendo curvas.(p.124)

O *memento mori* é duplamente animal – o cavalo vivo serve de pasto aos urubus. A fome matando o cavalo e o cavalo vivo matando a fome de outro bicho. No livro, até esse momento, já se falara em carniça, em ossadas anônimas, mesmo o corpo inteiriçado de Baleia havia sido mencionado. Mas esse despedaçar-se

violentamente, ainda em vida, não tinha sido mais do que sugerido, com a queda do menino mais velho no primeiro capítulo. Aqui, de fato, um corpo – e o corpo de um “amigo” - é largado para estraçalhar-se, embora o leitor só o testemunhe através da antecipação de Fabiano.

Para o homem do sertão, o cavalo é tanto companheiro<sup>18</sup> quanto um índice de dignidade social. O abandono do cavalo mostra que Fabiano não tem o poder de manter nem um nem outro. A ambivalência do estatuto do bicho aparece aqui com força – a honestidade proverbial do vaqueiro sertanejo faz com que abandone “o amigo” à voracidade dos bichos carniceiros. O cavalo é, afinal, antes de um amigo, um bem. Um bem alheio.

Olhou as sombras movediças que enchiam a campina. Talvez estivesse fazendo círculos em redor do pobre cavalo esmorecido num canto de cerca. Os olhos de Fabiano se umedeceram. Coitado do cavalo. Estava magro, pelado, faminto e arredondava uns olhos que pareciam de gente... (p.124)

Mas a morte antecipada do cavalo, a morte lembrada de Baleia não são meros símbolos. À diferença dos demais animais, vistos, em sua mudez e distância, como índices, símbolos, Baleia e o cavalo ultrapassaram a barreira do discurso e integraram uma relação genuína, de afeto, de companheirismo com Fabiano. A lembrança insuportável de Baleia morta é um luto, a compaixão do cavalo desdenha do antropomorfismo visto como ingenuidade. Em *Vidas secas*, Graciliano escreveu a comunhão das criaturas na dor, no perigo e no trabalho.

“Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!”, disse Rosa. Por quê? Porque o cavalo, associado ao garbo, à vaidade humana encerra também, como bicho que é, o não saber, o não poder contra os modos duros do mundo? É no cavalo que grita a incompreensão do mundo diante da brutalidade da guerra na *Guernica* de Picasso. Fabiano também não compreende a brutalidade do soldado amarelo, a tirania e os engodos do patrão.

Como o cavalo, Fabiano e sua família estão expostos à lógica infalível da fome – come ou serás comido. E a fome do cavalo à míngua, a fome que Fabiano espera sentir cedo ou tarde, é a mesma fome urgente que impele os urubus a comer

---

<sup>18</sup> Em certos versos populares, o cavalo rivaliza em estima até com a mulher. Câmara Cascudo cita, dentre “incontáveis variantes”, estes versos: “A mulher e o cavalo/Morreram de madrugada/Tive pena do cavalo/Que a mulher não era nada”(CASCUDO, 1956, p.65)

os olhos das criaturas vivas. Mas ainda que não morra de fome e se faça devorar pelos urubus (p.125), ainda que não morra “nas pontas de um touro” (p.24), Fabiano sabe que vai acabar-se, ele e sinha Vitória, “como uns cachorros, inúteis”, acabar-se “como Baleia” (p.126).

## 2.2 Bicho mau – os dados do ás-de-espadas

Ao longo de todo *Estas estórias* a morte aparece. N’*A simples e exata estória do burrinho do comandante*, ela figura a *punchline* discreta de uma piada: ao invés de performarem o poder destruidor que lhes cabe num ataque esperado (e que não vem), o esforço e o suspense dos tripulantes de um destróier são gastos todos em salvar um burrinho da morte no mar. N’*Os chapéus transeuntes* ela é uma gargalhada escarnecendo o velho moribundo orgulhoso, que se recusa a enterrar-se no mesmo chão da mulher, e seu filho soberbo que recusa enterrar o pai em chão de pobre. Em *A estória do Homem do Pinguelo*, ela aparece em seu avesso, no tempo de eternidade em que se passam as estórias: “Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto numa bola; e o espaço é o avesso onde o mundo dá suas voltas” (A história do Homem do Pinguelo, In: *Estas estórias*, 2001, p.155). Em *Páramo* - um conto que destoa dos outros pela melancolia pesada, sem contrapeso de riso – empilham-se em jogo barroco as menções, as citações, os símbolos fúnebres na angústia do narrador *dépaysé*. No *Retábulo de São Nunca*, ela parece ser o lugar de infinito onde dois amantes vão finalmente se encontrar. Em *O dar das pedras brilhantes* ela é tensão velada, um titilar que adivinha violência em tocaia. Em *Bicho mau* ela é o desfecho traiçoeiro ao destino das criaturas. Em *Meu tio o lauairetê* ela aparece em *memento occidere*, na exuberância de suspense e sangue. Em *Com o vaqueiro Mariano*, ela é o fundo de contraste com o enlevo do *memento vivere*.

Sabemos como o paratexto é importante na obra de Rosa, vejamos as epígrafes de todo o *Corpo de baile*, as notas de rodapé de *Cara-de-Bronze*, os sumários de *Tutaméia* e *Primeiras estórias*. *Estas estórias* não teve a pincelada final, então não sabemos que camada de sentido seria conferida pela conformação da obra acabada. Mas podemos especular, explorar, pelo menos, sobre as escolhas que sugerem os diferentes sumários esboçados. Nos dois que vemos, manuscritos,

na 5ª edição, o *Entremeio com o vaqueiro Mariano*, em letras capitais e claro destaque, instala o ponto médio. O que, no eixo de interpretação que privilegiamos, é significativo, já que a “entrevista-retrato” é a nota clara de volúpia da vida, que responde absoluta a todo contraponto de melancolia, de lembrança da morte, matada ou morrida. Desses sumários manuscritos, um traz *Bicho mau* e *Meu tio o lauaretê* em posições equidistantes do ponto médio, o que sugeriria simetria, enquanto o outro traz as duas estórias contíguas, na mesma margem do índice, o que sugeriria semelhança.

Escolhemos associar o parentesco e a simetria dos dois contos unindo-os enquanto lembrança da morte e opondo-os na distinção *zoomemento mori* e *zoomemento occidere*: em “Bicho mau” prevalece a morte como “acontecida”, enquanto “Meu tio o lauaretê” cintila os mil matizes da morte violenta. O entremeio de Mariano engolfa os dois demais contos no clarão de um *zoomemento vivere* enorme, sinestésico.

\*

“Bicho mau” parece cindir-se em quatro partes desiguais. Na primeira o narrador acompanha, minuciosamente, o acordar de uma cascavel de pele mudada recém, Boicininga (boi=cobra, tininga=seca). Na segunda, entram em cena seis homens, constelando-se as sete criaturas em equilíbrio instável. A terceira narra o epílogo humano do bote consumado - as rezas, os remédios, a esperança da cura. A quarta é um dobre de finados, onde se volta a entreouvir o chocalho da cascavel. Interessa-nos sobretudo a primeira, onde há a presença maciça do bicho.

É com essa presença crua que o conto começa: “Era só um ser linear, elementarmente reduzido, colado mole ao chão, tortuoso e intenso; enorme, com metro e sessenta do extremo das narinas à última das peças farfalhantes do chocalho. Era uma boicininga – a serpente” (In: *Estas estórias*, 2001, p.239). A cobra é apresentada como uma redução, uma compactação do ser a um elemento simples, uma linha de intensidade onde a ameaça já farfalha. Encerra-se nela a díade que o homem distingue no animal – uma réplica, um espécime qualquer de um ser concreto (*uma* boicininga) e ao mesmo tempo a encarnação de um ser eterno e geral, a encarnação da Ideia de um ser (a serpente).

E logo esse ser apresenta-se em sua essência, sua *virtus*<sup>19</sup>. Era um “duro brusco troço de matéria. Mas que vivia, afundadamente, separadamente, necessitada apenas a querer viver, à custa do que fosse, de qualquer outra vida fora da sua” (p.239). Do imenso organismo autoconservador que é a matéria, Boicininga é um pedaço (*trozo*), que guarda do todo a pulsão cega de manter-se viva, a custa de outros pedaços de matéria, menos bruscos ou não.

Se o pedaço de matéria abocanhado é o menos brusco de todos, aquele que existe pensante, muito sabedor de si, de existência muito encarecida – um *homo sapiens*, o homem – configura-se uma catástrofe. É o suspense dessa catástrofe em potência que o texto ativa ao apresentar a *virtus*<sup>20</sup> da serpente.

Soerguida então um mínimo a frente, sem supérfluos movimentos, a cobra sentia o derredor: debaixo do ipê-branco, junto de uma touça de mastroço, com a proximidade de pedras, esconderijos ao alcance, rastros frescos de roedores, som agudo nenhum – justo quase o que ela desejara, nas intermináveis vigílias de sua hibernação. Só a sombra da árvore mudava sucessivamente de área, revelando a presença de objetos estranhos: uma lata com água e um coitezinho flutuando, e, ao pé, com a folha-de-flandres faiscante, um canecão. (p.241)

Desenha-se o derredor da cobra, seu *Umwelt* (ambiente, arredores) com o justo recorte do ambiente que lhe interessa (supra, p.40; UEXKÜLL apud AGAMBEN, 2004, p.40) – frestas, touças, rastros. E é através do recorte perceptivo de Boicininga, no mover-se das sombras das árvores, que nos é introduzida a intersecção com o ambiente humano – o bebedouro aonde virá alguém, minuto mais, minuto menos. Descortina-se o palco onde vai se dar a ação. E o sol, faiscando na folha de flandres, incide a luz – um refletor – no exato ponto do cerne da ação.

Sempre a tactear, vibrando a língua bífida, Boicininga se recolheu, com um frêmito de retornos flácidos, em recorrência retorcida, no escorrer de corpo sobre corpo; enrolava-se em roscas, já era um novelo: a cabeça furtada, reentrada até o centro dos grossos nós escuros, apoiada numa falda do tronco; trazida a ponta do rabo com os cascavéis a cruzarem sobre a nuca. Em alguma parte, naquilo, notava-se um ritmado palpitar, o tênue elevar-se e abater-se da respiração de criatura adormecida – o aspecto mais inocente e

<sup>19</sup>“Virtude, enquanto valor, fortaleza”, mas também “a propriedade específica de qualquer coisa” (*Novo Dicionário Latino-Português*, SOUSA, 1984, p.1101)

<sup>20</sup> Ver nota 20.



apiedador que pode oferecer um ser vivo. Tinha-se de atribuir candura ou infância àquele amontoado repelente. (p.241)

O ritmo da serpente a reentrar-se – vibração da língua, frêmito flácido dos anéis – conjuga-se à música da prosa que a descreve. O repetir-se dos anéis em hélice no mover-se da retração é mimetizado na palavra, no repetir-se dos movimentos de retorno, do dobrar-se sobre si, corpo sobre corpo – *recolheu, retorno, recorrência, retorcida, reentrada*. Boicininga se retrai, helicoidal - uma mola concentrando energia para saltar seu bote. Cabeça sobre a cauda, fim cruzando começo – recém renascida, Boicininga prepara a morte de alguém. Um novelo de carne, tão afastada da morfologia humana que se reduz a coisa. E, não obstante, respirando assim manso, demanda a ternura que inspira toda criatura adormecida – por mais feroz que seja - em fragilidade e inocência temporárias. Agora bastará que o Acaso mexa um triz para que se desate o novelo vivo, e que se fie a meada final da vida de um homem.

Um passarinho, alegrinho, mexediço, faz cair um graveto...

Súbita: como se distendeu e levantou-se, já em guarda, na postura defensiva de emergência, armado o arremesso. Suspenso o terço dianteiro, numa flexuosa arqueadura, e contudo hirta, em riste a cabeça, um az-de-espadas. Sua fúria e ira derramaram-se tão prontas, que as escamas do corpo, que nem arroz em casca, ramalharam, craquejaram, num estremeção escorrido até os ocos apêndices córneos da cauda, erguida a prumo, que tocaram sinistramente. Foi um tatar – o badalar de um copo de dados – um crepitar, longo tempo – depois esmaecendo, surdo, qual o sacolejar de feijões numa vagem seca. (p.242)

Boicininga “desembainha-se”, brande a si mesma, em concerto de reta e curva. O rumorejo do chocalho é já uma gargalhada má, um requinte de maldade cósmica, que Boicininga encarna e o ignora. Anônimos inimigos serão ela e quem ela ferir, mão do Acaso ou Destino, os dados ou o livro de Deus: “Ai de quem por ali viesse a passar, quem perto dela se aventurasse” (p.242).

A materialidade da serpente, figurada em toda a sua exuberância horrenda, é estetizada sob o signo da morte. Diante do crepitar da cauda, não se afastaria muito da metafísica rosiana quem evocasse o chocalho de um Deus de arbítrio infantil, que põe abaixo, a bel-prazer, peões e tabuleiro. A cabeça afiada em ponta, ás-de-espadas, associa-se ao instrumento mortal, mas também faz da cobra vetor, que

arrasta o homem ao caminho inelutável, e seta que aponta de quem é a vez de morrer. A ortografia de Rosa, *deus artifex* cioso de sua obra, não deve ser inocente: az parafraseia o alfa unido ao ômega. A serpente, animal próximo, em diversas mitologias, do caos primordial (RONECKER, 1997, p.330-336; COTTERELL & STORM, 2004, P.286; ELIADE, 1990, p.53), é também associada à mortalidade. Ela é também o Uroboros, a cobra que morde a própria cauda – coincidência dos opostos, criação e destruição, começo e fim.

A imagem da carta de baralho, simétrica para cima e para baixo, torna a lembrar que os opostos coincidem em valor, bem e mal se anulam, contêm-se um ao outro – Boicininga não é boa nem má. O andar do jogo (dados ou baralho) é que é o valor absoluto – as partes se equivalem, Boicininga ou quem ela ferir.

E, a partir desse momento, vista de frente, ela seria ainda mais horrída. No rosto de megera – escabroso de granulações, saliente, com dois orifícios laterais, com as escamas carenadas e a pala de boné cobrindo a testa, como um beiral – os olhos, que a princípio lembravam os de uma boneca: soltos, sem vida, sujos, empoeirados, secos; mas que, com o escuro risco vertical e a ausência de pálpebras, logo amedrontavam, pela fria fixidez hipnótica de olhos de um faquir. Tanto, que está quieta. Mas, se olhada muito, parece retroceder, vai recuando, fugindo, em duração e extensão, se a gente não resistir adianta-se para o trágico fácies. Onde, por enquanto, a boca era punctiforme, ridiculamente pequena, só um furo, mínimo, para dar saída à língua, onde parecia ter-se refugiado toda pulsação vital; em seguida tomava o jeito de miniatura de uma boca de peixe; e, no entanto, no relâmpago de picar, essa boca iria escancarar-se, num esgar, desmandibulada imensa, plana de ponta a ponta. (p.243)

Essa é a morte, se a morte tiver carne, pele, cabeça, olhos, boca. E se pudéssemos olhar a morte nos olhos, ela seria tão incomunicável, tão implacável e nos arrastaria tão indefectivelmente quanto o olhar de Boicininga. Que se percorra bem o rosto do inimigo, antes que ele fira, que se antecipe o golpe, quadro a quadro, que se cristalize a cara da morte no relâmpago de instante em que ela fere, é a arte que o permite. Boicininga figura a si mesma, uma cobra, descrita com zelo de artesanato, em cada detalhe de forma, cor, movimento. Mas também empresta um rosto à Inominável, àquela morte que o Ocidente desdomesticou, a “morte selvagem” (ARIÈS, 1975, p. 24,74):

Porque tudo fazia que ela semelhasse, primeiro, um ser vivo, muito vivo, muito perdido e humano; muito estranho: um louco, em concentração involuntária, uma estrige, uma velhinha velhíssima. Depois, um morto vivo, ou muito morto, um feto macerado, uma

múmia, uma caveira – que emitisse frialdade. Era um problema terrífico. Era a morte. Boicininga estava eterna. Talvez, necessária. (p.243)

Pulsão de vida reduzida a uma linha, a serpente escapa de ser coisa por conservar um rosto. Mas a “inquietante estranheza” dessa homologia longínqua com a individualidade humana impõe-se como “problema terrífico”. A cobra encerra a ambiguidade que Freud observou no termo *unheimlich* (FREUD In: RIVKIN & RYAN, 2004, p.418-421) – costumeira, próxima, encontradiça, e ao mesmo tempo obscura, estrangeira, sinistra, Outra. Ambíguos são também os loucos, os zumbis, os feiticeiros<sup>21</sup> e os velhos muito velhos (drenados estes já de tanta vida, fazendo-se íntimos da morte). Os olhos da cobra, como os dos loucos, dos zumbis, dos feiticeiros, das “velhas velhíssimas”<sup>22</sup> ameaçam comunicar um conteúdo que não se comunga, os segredos do Outro.

Costumeira, próxima e encontradiça é a morte, é o morto; mas escrutem-se os olhos da múmia, da caveira, do feto macerado – “Oh, espetáculo de terror; morte disforme e terrível de ver; horrível de imaginar e quão horrível de sofrer” (*Paraíso perdido*, liv.II apud MORIN, 1976, p.31).

Esse é o fim do primeiro momento do conto. A cobra postada junto ao bebedouro (supra, p.47), o acaso tendo já desencadeado, com irônica singeleza (supra, p.48-49), a série de eventos que - o texto adverte em estribilho - culminará em Morte.

Agora entram em cena os personagens humanos.

Só era um dia muito claro, ainda não muito triste. E sendo pois assim, seis homens, e uma cobra; e o daquele que tivesse sede primeiro, provavelmente teria de morrer.

E eles estavam no ignorar. Sujeitos a seus corpos, seus músculos, pouco e mal ali tentavam algum pensamento. Davam o de seu, viviam o esforço do instante, com nenhuma margem. Nem sabiam de nada, a vida tomava conta deles. Ganhavam seu pão. (p.244)

<sup>21</sup> As três acepções de “estriçe” no Aurélio são “vampiro”, “coruja” e “feiticeira”. A estriçe evoca aqui, esse ser ambíguo, humano e não-humano, a inquietante estranheza da cobra e da morte, mas também é porta-voz do augúrio funéreo que o narrador semeia ao longo de todo o texto.

<sup>22</sup> Como a velhinha velhíssima de “Nenhum, nenhuma”: “que a velhinha não era a Morte, não. Nem estava morta. Antes era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si. intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. (*Primeiras estórias*, 1996, p.50).

O narrador instala a cena, apresenta os personagens e brande a ameaça – alguém vai morrer. Sujeitos à necessidade de seus corpos, tragados pelo presente, os seis homens se esquecem nos afazeres. O narrador diz que “a vida toma conta deles”, mas o leitor sabe que a morte também.

De repente, o Egídio parou e levou a mão à testa, se enxugando. Olhou para lá. O sol tirava um reflexo na lata, que reluzia. Aquela lata carecia de ser mudada de lugar, a água se esquentava. Mas o Egídio havia encostado ainda havia pouco a ferramenta, para enrolar o cigarro, seo Quinquim podia pensar que fosse mandriagem. O Egídio tinha nove filhos pequenos para sustentar, além da mulher e sogra, todos com sadia fome e fraca saúde. Por isso, mais triste, mais tímido, sentia a goela apertada e a boca áspera. O Egídio não cogitava em que, se agorinha morresse, ganharia o prêmio de uma libertação (p.245)

Um relance, um reluzir da lata e Egídio, à própria revelia, intenta um gesto necessário que o levará à morte certa. Uma necessidade outra, a de não desagradar o patrão, o retém. Ignora a emboscada, ignora ter acabado de salvar-se dela como ignora o benefício que ela lhe seria.

No parágrafo que dedica a cada um dos homens, o narrador mostrará como o trilho duplo da necessidade os envia todos à morte: a necessidade da contingência, que põe qualquer homem, arbitrariamente, menos ou mais sedento, menos ou mais perto da lata d'água; a necessidade onisciente escrita por Deus ou Destino, que escolheria a morte de Egídio como prêmio, a de João Ruivo como justo castigo (“cachaceiro, treteiro, ruim”, p.246), a de Jimino como economia (fosse ele o que morresse, que é que o mundo perdia?” (p.246).

“Em súbito, seo Quinquim cessa o serviço, anda” (p.247). Acaso ou necessidade, seo Quinquim enceta a marcha para o desfecho. “E o Egídio, fazendo o cortejo”(p.247), caminham todos para a água. Nas fábulas e contos tradicionais de animais, o bebedouro é o lugar aonde a necessidade física leva e onde acaso reúne os inimigos naturais.<sup>23</sup> O confronto é ganho pela astúcia ou pela força. Mas em “Bicho mau” não há comunicação possível. As chances de escapar de uma serpente dependem sobretudo de perceber sua presença a tempo. Mas o narrador reitera as pistas de que as chances são poucas (“Tudo a desmarcava. Mesmo a cor – um

<sup>23</sup> Ver “O lobo e o cordeiro”, “O leão e o javali”, em Esopo (In: *Fábulas completas*, 2003); “O cágado e o jacaré”, “O cágado e a fonte”, “A raposa e a onça”, “Amiga folhagem”, “A onça e o boi”, entre os contos populares brasileiros compilados por Sílvio Romero (In: ROMERO, 1954).

verde murcho, verde lívido[...]”, p.243) e de que os homens continuarão embebidos na vida, cegos à cobra, cegos à morte.

João Ruivo, que vinha em segundo, retarda-se, parece que deixou cair alguma coisa. Preto Gregoriano se detém também, espera. Mas Manuel da Serra passa adiante, com a continuação do andar. Emparelha-se quase com seu Quinquim, vão a modo que proseando. A bem pouquinhos palmos da lata de querosene, da serpente de guizos, no ter de passar por. Em fato, da morte. Manuel da Serra ri grosso, gostado. O Egídio tossiu, mais atrás. Seo Quinquim fez alto, e se abaixa para ajeitar uma perna da calça, que tinha descido. Saiu um pouco do trilho. Mas Manuel da Serra por sua vez estaca, respeitoso, sem querer tomar-lhe a dianteira, pelo espaço mínimo, que medeava. Seo Quinquim acertou a barra da calça, arregaçou-a até quase ao joelho. Também está descalço. O lugar é limpo, nem é preciso a gente olhar para o chão; algo está-lhe diante do pé... (p.248)

Mais uma vez o elemento jogo figura o Acaso como a lógica que precipita a morte. Aqui parece-se narrar uma corrida às avessas, onde quem ganha perde<sup>24</sup>. O narrador orchestra, cruel, o suspense. Ele sentencia a necessidade implacável da morte, e paralelamente brinca com a temporalidade da escrita: a narrativa adverte que o golpe não tarda (*memento mori!*), enquanto a narração se alonga, detalhando os acasos que medeiam entre os homens e a cobra. Até que seo Quinquim, à própria revelia, oferece-se fácil ao bote – descalço, despercebido, a barra da calça arregaçada.

Só foi um grito, todo, sustoso, desde as entranhas: - “Minha Nossa Senhora!...” A cobra picara. A coisa golpeara, se desfechava – feito um disparo de labareda. Picara duas vezes. E o chocalho matraqueou de novo, soturno, seco. Tudo durara um passo do homem. (p.248)

Eis o que seo Quinquim pensava, pouco antes: na mulher, Virgínia, que com o tempo talvez viesse a amá-lo, no filho que ia nascer e era já uma esperança de amor, no feijão que ia dar, “soberbo” (p.247). Quinquim é tão cego à própria morte quanto a cobra o é ao fato de que vai matar. O leitor, por sua vez, já se tinha defrontado com o zoomento da cobra. Assim, antecipando já a morte e, afeito às

<sup>24</sup> Vejamos mais dois exemplos de morte associada ao jogo, à incerteza e ao acaso. No jogo de bola sacrificial maia onde o capitão do time vencedor perdia a vida, a morte é incorporada a uma lógica onde a necessidade (implicada na habilidade de cada time) contrapesa a incerteza, o acaso, a contingência (CAMPBELL, 2002, p.114). Em Alice no país das maravilhas, o jogo de croqué da Rainha de Copas também incorpora a morte, mas aqui o jogo é sem regra, e a morte é atrelada à imprevisibilidade absoluta do arbítrio da rainha. Em “Bicho mau” esse jogo mortal equilibra acaso, necessidade e vontade.

astúcias da ironia, pode o leitor, antes do bote, já saudar o morituro - é justamente seo Quinquim, a quem um nascimento, um novo começo se anunciava. O presente que se espraia nos planos futuros reduz-se, em sístole, ao segundo do grito, da picada, do chocalho.

E viu, aquilo: a rodilha monstruosa, que se enroscava e vibrava, enorminho bolo, num roçagar rude, um frio ferver. O asco, pavor e gastura imobilizaram-no, num ricto de estupor. Seo Quinquim, altos os cabelos, arregalava os olhos para a visão constringente, odiosa, e ele malrosnava sons na garganta. (p.248)

Todo o tempo diante do leitor, todo o tempo contígua aos personagens, a morte antecipada na narração atualiza-se na narrativa. Zoomemento “fiel” ao leitor, advertindo-o da morte a preparar-se, a cobra atraiçoa o personagem. No encontro com a cascavel, pensar que se vai morrer pode ser o mesmo que se saber já morto: “Estou morto, minha gente... estou morto...”(p.249). O zoomemento da morte aqui coincide com a morte ela mesma.

O olhar da serpente não volta mais à narração. O leitor, tendo penetrado o *Umwelt* de seu despertar (supra, p.47), não conhecerá os alarmes, os terrores, os instintos da cobra que morre. Mas a co-enunciação literária terá construído na fusão dos presentes da leitura (incorporação do dado ao novo) a cristalização do momento da mordida, contemplado em seu rosto humano e animal: o esgar de espanto e dor de Quinquim (parente literário do *Rapaz mordido por um lagarto*, de Caravaggio) será a contraparte humana da “descrição quadro a quadro” da face da cobra em ato (supra, p.49; “Bicho mau”In: *Estas estórias*, 2001, p.243).

Desfechado o golpe, finda igualmente a cena: “O sol entrou. E a lata d’água ficou para ali, esquecida, inútil, como tudo o mais estava agora realizado e inútil, inclusive o corpo atassalhado e malaxado de Boicininga”(p.249). O cenário da morte, vazio de pessoas, ilumina-se. O que se vê é a água para a qual seis necessidades urgiam - e que o acaso quis abandonar inútil. Largados, inúteis também, os restos da cobra, reduzida de troço a destroço. O veneno e a mordida, brotados da *physis*, da verdade necessária na carne da cobra, despedaçaram também a ela.

Um casal de guaxes construindo um ninho faz cair um “estilhaço de galho”, “cavaco ínfimo, até florido”. Do ramo ao chão, o rodopio de um graveto decide a morte de um homem. Porque a queda assanha Boicininga. (p.242). Se o Acaso desembainhou a serpente, a Necessidade já a condenara a ser lâmina. Inscritas em seu corpo estão “a vontade de ódio”, “a espécie desesperada de pudor” (p.242) que se despejarão em veneno ao menor contato. A tensão entre Acaso e Necessidade, introduzida já no prelúdio animal ao teatro do humano, fia e tece o suspense que guia o leitor ao longo de toda a segunda parte. O texto se constrói como um jogo onde cobra e homens são os peões cegos, movidos por uma vontade alheia. Em “Bicho mau”, essa vontade alheia - que, na metafísica rosiana, ora é o Diabo, ora Deus, ora “os avessos” - trama de dentro, “plantada na matéria”<sup>25</sup>, e de fora, no arbitrário espalhar-se das coisas. O homem e a cobra se irmanam em serem sacudidos, possuídos pela Necessidade, pelo Acaso, pela Morte – ambos são impelidos cegamente, como quem é dançado pelo ritmo do “assim das coisas” (ROSA, Sorôco, sua mãe, sua filha. In: *Primeiras estórias*, 1996, p.21).

O velho Gregoriano, o menino Jimino, o risonho Manuel da Serra, o amargurado Egídio, o malvado João Ruivo, todos empregados, seo Quinquim patrão, compõem o cortejo conduzido pela morte e para a morte. Em “Bicho mau” atualiza-se, assim, o *memento mori* da *Danse macabre*, onde jovens e velhos, ricos e pobres, bons e maus são guiados à sepultura por uma personificação da morte (CUDDON, 1982, p.174-176). A morte aqui tem o “roçar rude”, o “frio ferver” da cascavel. E todos dançam, os seis homens e a serpente.

É no terceiro momento do conto, no epílogo do bote, que homem e cobra se desvencilham. É agora que a Necessidade e o Acaso cedem brecha à Vontade, apanágio humano. Ao pai de seo Quinquim cabe decidir entre curar o filho pela reza ou pelo soro. “Que inferno, a gente não saber, certo, sempre, a coisa que a gente tem mesmo de fazer: e que devia de ser uma só, mandada alto, estreita, a ordem...” (p.258). Na ironia sádica do Rosa *faber*, quando é dado ao homem decidir, ele prefere delegar a própria vontade, renunciar à angústia da liberdade - “A

---

<sup>25</sup> A expressão é roubada de Rosa, falando da “aflição sangrada” do amor das vacas pelos bezerrinhos no “Entremeio: Com o vaqueiro Mariano”: “As vacas mugem. Vibra no espaço, tonto, terno, o sentimento dos brutos. Libera-se, doendo, o antigo amor plantado na matéria” (ROSA In: *Estas estórias*, 2001, p.132)

liberdade é absurda. A gente sempre sabe que podia ter sabido” (“Sem tangência” In: *Ave palavra*, 1985, p.128).

Nhô de Barros tem nas mãos o remédio, mas abstém-se de agir, para que a reza, a vontade alheia opere. Essa vontade de abstenção, de abstração de si mesmo, reflete-se mesmo clara no discurso indireto livre do personagem:

Foi gemido? Será que ele ainda vai tornar a gemer? Mas, assim, também, parece que ele está quieto demais. Agora, é um raio de bicho, zunindo lá no alto, perto dos caibros. Besouro? Não, deve ser um marimbondão-caboclo, ruivo, ou um dos pretos, marimbondão-tatu...Marimbondão não traz mau-agouro... Mas é feio, esse zunido dele... Gemeu! A gente, por bem dizer, não está no poder de fazer nada. E a injeção, o remédio? Estúrdio – que em certas horas a gente mal consegue enrolar a palha de um cigarro; velhice, isto dos dedos, que tremem, desconfortados... E o bichinho, esta zoeira... Besouro mangangá? Não... Marimbondão...marimbondão...marimbondão... O marimbondão-tatu se acostuma com as pessoas... E se o Quincas morrer - ...Não! Ele vai ficar bom!... O marimbondão mosquito é rajadinho e pequeno, faz a caixa nos buracos do chão... Que noite, meu Deus! (p.257)

Confrontado consigo mesmo, com o exercício crucial da própria vontade, Nhô de Barros quer diluir-se no “a gente” e no bulício do exterior, no zunir indiferente, neutro dos marimbondos ocupados em viver<sup>26</sup>. Mas a morte lhe torna sempre... Assim como a agitação e rumor baratas, dos vaga-lumes, dos grilos, foi inútil *memento vivere* para o menino-Graciliano deparado com a morte (supra, p.26), o próprio devanear, a atenção vã de Nhô de Barros no viverzinho dos insetos, contamina-se do seu “miligrama de morte”: o mosquito rajadinho faz a caixa nos buracos do chão...

E, à cabeceira do filho, contíguo à morte em ato, Nhô de Barros a ela se une em seu trabalho de negação:

O Quincas não está mais naquele afã, aquilo, vagaroso, lá nele, a pena pelo respirar... A gente cabeceia, a gente fecha os olhos assim mesmo, a noite é grande demais, não se entende, a gente não deve pensar em morte... A morte quando chega é traiçoeira, mas Deus nos proteja... Aah... Amém... (p.259)

<sup>26</sup> Curiosa convergência com a fuga do *Dasein* no impessoal (HEIDEGGER, 1985, *Être et temps*, §40).



Nhô de Barros dilui a si próprio no “a gente”, nega-se a ver o estertor na agonia do filho, recusa pensar na morte, fecha os olhos, renuncia a entender, abstém-se de agir, e assim torna-se, junto com a cobra, um “az-de-espadas”. Perfaz-se aqui o feixe de vetores cujo vértice é a morte no conto: Acaso, Necessidade, Vontade.

Esse é dos poucos contos rosianos onde a morte logra o triunfo final, sem contraponto de *memento vivere*, cujo sucedâneo é aqui a ironia travosa que faz intersectarem fim e começo. Nhô de Barros, no matar involuntário, devolve o filho ao barro original. A criança nascitura faz-se natimorta. Virgínia, procriadora malograda, retorna ao estado virginal<sup>27</sup>...

E a narração morde a própria cauda. Tendo iniciado com a afirmação da cobra, com ela, novamente, finda:

Sim, senhor, seu doutor. Isto sim, algum engano era capaz que tivesse havido. Mas era cascavel mesmo, mesma, ela tinha mudado de novo, estava bem repintada, tinha chocalho, um cornimboque de quatorze campainhazinhas, só... (p.260)

Anterior e indiferente à presunção do indivíduo, que extirpa a si mesmo da espécie, Boicininga é a um tempo *uma* cascavel e *a* cascavel. Anterior e indiferente à Queda que instaura a mortalidade. “Boicininga estava eterna”. A cobra. Sim. Ipsa.

---

<sup>27</sup> O que poderia ser capricho superinterpretativo sugere-se redimível à luz da atenção de Rosa aos nomes. Em carta ao seu tradutor italiano, por exemplo, Rosa adverte das “correspondências planetárias” a assinalar nos nomes das fazendas e pessoas em “O recado do morro” (In BIZZARRI, 1981, p.54-55)

### 3.Memento occidere

#### 3.1 *Vidas secas* - Matarás teu semelhante

Talvez alguém mais já tenha notado o quanto Graciliano utiliza as palavras “criatura” e “vidente”. Palavras neutras, que acolhem gente e bicho. É assim em *Vidas secas* como nas demais obras. O homem é criatura entre as outras: fera entre feras, rês entre reses, ou rês entre feras.

Em *Vidas secas* existem dois mundos que se intersectam em tensão: o mundo simples em que as criaturas se valem de sua própria força para sobreviver e o mundo complicado das regras arbitrárias, o mundo onde um soldado amarelo mofino pode pisar um bicho de “muque e substância” como Fabiano (RAMOS, 1986, p.27).

Fabiano debate-se entre esses dois mundos, e a figura do bicho indicia essa tensão na obra.

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera.

Pisou com firmeza no chão gretado, esgaravatou a unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. (p.17-18)

Cotejando seu agora ao estado em que chegara na fazenda - morrendo de fome - Fabiano declara-se homem. A implicação é de que um homem não morre de fome, de que, se o ser humano elevou-se acima dos outros animais, é mandatório que não pereça com eles na escassez, que a tudo contorne e supere, com seu excedente de saber. Também gente não se encolhe no escuro, como os outros animais, como os ratos. Conformado com o escuro, Fabiano faz-se a concessão de não se considerar animal. Mas logo se desmente:

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros.

Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e o cabelo ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém mais tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

-Você é um bicho, Fabiano. (p.18)

Para ser homem é preciso ser dono de alguma coisa – sua terra, seu gado. Fabiano não é dono de nada, e nada lhe vale ter os traços físicos que certificam a dignidade dos donos. Sem terra e sem gado ele é cabra. E a voz alta de quem se proclamara homem agora se some humilde num murmúrio. No mundo dos homens, Fabiano é um bicho.

Mas no mundo das criaturas, os valores são outros:

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

- Um bicho, Fabiano. (p.18)

Vencer a fome, sustentar-se vivo, ganhar corpo e força, engordar - é isso o que faz a dignidade de uma criatura. É esse o elogio que Fabiano faz a sinha Vitória, num assomo de otimismo, quando a desgraça ataca de novo ao fim do livro:

Gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios.[...] Era. Estava boa, estava taluda, poderia andar muito. [...] Não era tanto como ele dizia não. Dentro de pouco tempo estaria magra, de seios bambos. Mas recuperaria carnes. (p.121)

A dignidade de Fabiano não resiste muito, seja como bicho ou homem. Vem a lembrança de seu desengonço (“Parecia um macaco”, p.19), lembrança de que é servo, de que não tem nada. Ser bicho é vergonha. Baleia se aproxima, ela, que também não possui nada, que “consome a vida em submissão”(p.89), e Fabiano se entenece.

- Você é um bicho, Baleia.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com

as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (p.20)

Tudo o que aqui distancia Fabiano do homem e o aproxima da besta tem recorrência ao longo de todo o livro como figuração animal. Os pés duros como cascos, o desengonço de um urubu, a linguagem capenga de papagaio, linguagem parca, que bicho entende.

Fabiano amarga a tristeza de *não saber*. “Era como se na sua vida houvesse aparecido um buraco” (p.20). Mas logo, no mesmo ritmo de tese e antítese, ele evoca a certeza de sua *technê* do bicho - do trato com o gado, com os cavalos, com Baleia – e a necessidade de transmiti-la aos filhos. Segue-se novamente a auto-interrogação sobre o saber dos homens: “Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.[...] Se aprendesse qualquer coisa necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito (p.21).

Essa angústia de necessitar saber e a consciência de que esse saber estrangeiro lhe será inútil instalam Fabiano em plena melancolia. Na *Melancolia I* de Dürer, uma figura se curva diante de uma infinidade de instrumentos do saber que se espalham inúteis. Junto a si um cão dormindo, alheio a toda a parafernália intelectual e à angústia de nunca conhecer o suficiente.

O capítulo de Fabiano angustiado, ansiando ser mais, ser outro, ao lado de Baleia serena e contida em si mesma, faz-se mais um avatar das Melancolias em arte. Essa angústia da falta é justamente, ironicamente, o excedente de saber que distancia Fabiano da simplicidade dos animais e, ao mesmo tempo em que lhe incute a nostalgia da besta, denuncia-o homem: “O que nossa carência de palavra traduz? Mesmo infeliz, o homem quer a consciência dessa infelicidade – que é a consciência mesmo do que lhe falta. E ao homem, é sempre uma falta o que o funda” (HOLANDA, 1992, p.36).

Mas o mundo dos homens tampouco o acolhe, e, não versado em sua lógica torcida e perigosa, Fabiano acaba na cadeia. Aí tem lugar o longo monólogo interior, recortado de grunhidos – é Fabiano que pensa na própria condição de bruto, sua reflexão truncada operando, como em *Infância*, o demascaramento da estupidez e da injustiça pelos olhos de um estrangeiro, de um não versado, de um selvagem, de um cândido.

Surrado, sozinho, Fabiano se aflige também pela família:

E Fabiano se aperreava por causa dela [sinha Vitória], dos filhos e da cachorra Baleia, que era como uma pessoa da família, sabida como gente. Naquela viagem arrastada, em tempo de seca braba, quando estavam todos morrendo de fome, a cadelinha tinha trazido para eles um preá. Ia envelhecendo, coitada. (p.35)

Cada vez que Fabiano pensa na família, ele enumera Baleia junto. É por ela também que Fabiano dissuade a si mesmo de virar fora-da-lei e vingar-se das autoridades: “Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha.”(p.38). No mundo das criaturas de Fabiano, Baleia domina uma *technê* que lhe confere dignidade de gente. Na economia doméstica, onde todos têm seu papel, ela ajuda no trabalho com o gado, vigia a casa e, em tempo de escassez, caçara um preá que matou a fome da família.

O preá e Baleia são bichos, mas situam-se em categorias muito diferentes para Fabiano e sua família. Enquanto a morte do preá não suscita o menor escrúpulo, a necessidade de matar Baleia é aceita com inquietação e dúvida. Fabiano intenta carregar bem a espingarda “para a cachorra não sofrer muito”(p.85), os meninos esperneiam e sinha Vitória não tem certeza de que foi o certo a fazer.

Desceu o copiar, atravessou o pátio, avizinhou-se da ladeira pensando na cachorra Baleia. Coitadinha. Tinham-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca, o pêlo caíra, e ele precisara matá-la. Teria procedido bem? Nunca havia refletido nisso. A cachorra estava doente. Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia. Pobre da Baleia. Sacudiu a cabeça para afastá-la do espírito. Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha. A espingarda, sem dúvida. Virou o rosto defronte das pedras do fim do pátio, onde Baleia aparecera fria, inteiriçada, com os olhos comidos pelos urubus. (p.109)

É o estatuto ambivalente de Baleia o que causa a angústia de Fabiano. Assim como Fabiano é e *não* é bicho, Baleia é e *não* é um semelhante, “uma pessoa da família”. Não se mata uma pessoa da família que está doente. Não se deixa o corpo de uma pessoa da família ter os olhos comidos pelos urubus. Saudável e viva, Baleia era um membro privilegiado do grupo, executora de tarefas sérias, digna de gratidão; doente, Baleia reduz-se a bicho, ao Outro extingüível. E essa redução investe Fabiano do arbítrio sobre sua vida – se a doença de Baleia representa

ameaça às verdadeiras pessoas, há que se matá-la. *Memento occidere* – lembra-te de matar.

Enquanto a ameaça da doença é real, a escolha parece inquestionável, inevitável. Mas, consumado o ato, o fantasma da semelhança persiste na inquietação do *memento occidere* retrospectivo – lembra-te de que mataste.

Desceu a ribanceira, apanhou lentamente os cadáveres, meteu-os no aió, que ficou cheio, empanzinado. Retirou-se devagar. Ele, sinha Vitória e os dois meninos comeriam as arribações.

Se a cachorra Baleia estivesse viva, iria regalar-se. Por que seria que o coração dele se apertava? Matara-a forçado, por causa da moléstia. Depois voltara aos látegos, às cercas, às contas embaraçadas do patrão. Subiu a ladeira, avizinhou-se dos juazeiros. Junto à raiz de um deles a pobrezinha gostava de espojar-se, cobrir-se de garranchos e folhas secas. Fabiano suspirou, sentiu um peso enorme por dentro. Se tivesse cometido um erro? Olhou a planície torrada, o morro onde os preás saltavam, confessou às catingueiras e aos alaistrados que o animal tivera hidrofobia, ameaçara as crianças. Matara-o por isso.

Aqui as idéias de Fabiano atrapalharam-se: a cachorra misturou-se com as arribações, que não se distinguiam da seca. Sinha Vitória tinha razão: era atilada e percebia as coisas de longe. Fabiano arregalava os olhos e desejava continuar a admirá-la. Mas o coração grosso, como um cururu, enchia-se com a lembrança da cadela. Coitadinha, magra, dura, inteiriçada, os olhos arrancados pelos urubus. (p.114)

Fabiano, a família, Baleia fugiram da mesma morte, sofreram da mesma fome, partilharam a comida escassa, salvaram-se, recuperaram as carnes, reergueram-se. Recobrado o sossego, trabalharam juntos, cada um sua tarefa, Baleia vigiando a casa, tangendo o gado. Juntos, semelhantes, trabalhando contra a morte. E justamente quando a ameaça sossegava, se arredava, Fabiano assanhou-a de novo, trouxe-a para dentro de casa. Odiando a morte, Fabiano se fez sua cúmplice e atraíçoou um amigo, um bicho como ele.

Entre as pessoas que se falam ásperas que se afagam pouco ou nada, Baleia é o reduto de alegria fácil, de carinho espontâneo (infra, p.93). Mais próxima, mais companheira, mais indivíduo que os meninos, que, no discurso indireto livre de Fabiano sequer se distinguem um do outro, seja por nome ou caráter. Matando Baleia, Fabiano trabalhou para a morte e exerceu o arbítrio injusto que ele vê assestado contra ele mesmo pelo patrão, pelo soldado amarelo, pela natureza.

A vingança compensadora que Fabiano dirige às arribações, comendo-as, parece preparar-se contra ele mesmo, exposto à voracidade das aves, ele que tinha largado o corpo de Baleia aos urubus.

As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria. Mexeu-se com violência, carregou a espingarda furiosamente. A mão grossa, cabeluda, cheia de manchas e descascada, tremia, sacudindo a vareta.

-Pestes.

Impossível dar cabo daquela praga. Estirou os olhos pela campina, achou-se isolado. Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo. (p.113)

À diferença de seo Quinquim, para quem a morte era todo o tempo contígua e insuspeitada, e para quem Boicininga foi o agente real, Fabiano sofre a perseguição incessante de uma morte que não se fixa em entidade, a quem não se pode imputar culpa. As arribações matavam o gado - o *zoomemento mori* violento apontado na palavra aguda de sinha Vitória deu não somente materialidade e forma à morte, mas investiu-a de intenção, esculpiu-lhe uma cara, tornou-a uma entidade a quem odiar. Uma entidade fantástica, multiplicada em milhões de caras, milhões de asas.

Fabiano não acredita realmente que será comido pelas arribações. Mas o signo animal lhe permite dirigir seu medo, sua raiva, a um inimigo real, vivo – melhor do que berrar sozinho, para o nada, num fim de festa (p.76-81). Ao invés do confronto perigoso com os homens poderosos - inimigos mais verossímeis, mais diretos, disso ele sabe – atirando nas aves agourentas, Fabiano despeja sua frustração sem a represália esmagadora da cadeia ou dos impostos<sup>28</sup>.

Matar as arribações é seu trabalho sísifico, absurdo, interminável, vão, de exorcizar seu ódio, mas também, de afrontar a seca.

Agora pensava no bebedouro, onde havia um líquido escuro, que bicho enjeitava. Só tinha medo da seca.

Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha à gente? Arreliava-se com a comparação. (p.43)

---

<sup>28</sup> Como nos episódios do soldado amarelo e do cobrador de impostos, capítulos “O soldado amarelo” e “Contas”.

A seca irmana gentes e bichos. O “líquido escuro que bicho enjeitava” é o mesmo que bebem as pessoas. A redução à animalidade - essa parece ser a conexão entre a lembrança da seca e a mágoa de ser comparada a um papagaio. Mas o desgosto da humilhação se complica de outra dor:

Pobre do papagaio. Viajar com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folha. Gaguejava: “Meu louro”. Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia. Coitado. Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo. Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda. A referência aos sapatos abria-lhe uma ferida – e a viagem reaparecera. [...]

Olhou os pés novamente. Pobre do louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. Naquele momento ele estava zangado, fitava na cachorrinha as pupilas sérias e caminhava, aos tombos, como os matutos em dias de festa. Para que Fabiano fora despertar-lhe aquela recordação? (p.43)

Angústia da semelhança, arbítrio da necessidade. Olhando para os próprios pés apalhetados, sinha Vitória se lembra da ameaça da morte na seca, que a levara a matar o papagaio. O papagaio, como Baleia, partilhava com as pessoas a viagem, a fome, o discurso falto, pontuado de sons animais. Mas, refratada pela urgência da fome, é a diferença que prevalece – Fabiano, mudo como o papagaio, sinha Vitória, trôpega como um papagaio, matam o bichinho que traziam de companhia. E quem garante que, premidos pela fome, sem o preá trazido por Baleia, eles não vissem necessidade de matar a cachorrinha? O *zoomemento occidere* reabre a ferida ontológica de sinha Vitória e Fabiano – quem são os seus semelhantes?

Certamente não o soldado amarelo, com sua incontestável dignidade oficial, mas que, visto através dos valores do “mundo das criaturas”, é mofino (p.30), falto de substância (p.78), um bichinho fraco e ruim (p.107). A lembrança de ter sido humilhado por essa “criatura mofina” (p.105) apequenava Fabiano, e ele sabia que “podia matá-lo com as unhas” (p.101).

Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado. Como o impulso que moveu o braço de Fabiano foi muito forte, o gesto que ele fez teria sido bastante para um homicídio se outro impulso não lhe dirigisse o braço em sentido contrário[...] A princípio o vaqueiro não compreendeu nada.



Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. (p.99-100)

O gesto hereditário de afastar a vegetação com os braços (p.17) conjuga-se à percepção animal de estar diante do inimigo. Solto na catinga com o soldado mofino, longe dos olhos das autoridades, Fabiano, “um bicho”, de “muque e substância”, podia “fazer uma asneira” e livrar-se do inimigo, “como onça” (p.37). Mas por mais que fosse um bicho, conhecedor dos rastros, dos cheiros, dos medos das presas, o homem em Fabiano prevalecia. E o homem sabia que o inimigo era governo.

Se aquela coisa tivesse durado mais um segundo, o polícia estaria morto. Imaginou-o assim, caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda. Muito bem! Ia arrastá-lo para dentro da catinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorso. Dormiria com a mulher, sossegado, na cama de varas. Depois gritaria com os meninos, que precisavam criação. *Era um homem, evidentemente.* (p.106-107, grifo nosso)

E, no entanto, confirmando a ambivalência do estatuto do bicho na obra, era o impulso animal em Fabiano que lhe permitiria recobrar a dignidade de homem. Ele imagina a violência consumada, o inimigo entregue aos urubus, reduzido a elo da cadeia alimentar, reduzido a bicho. Nesse duelo de criaturas ele provaria seu valor, já que os valores que tinha não vingavam entre os homens.

É nesse combate arredado das convenções, na crueza do confronto entre duas criaturas, despidas de títulos, que Luís da Silva se afirma, ele também, um homem:

Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião Tavares e o afastasse dali. Ao mesmo tempo encolerizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, viravam-me as costas. *Eu era um cachorro, um ninguém.* – “É-me conveniente escrever um artigo, seu Luís.” Eu escrevia. E pronto, nem muito obrigado. Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, *amarrado*. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas *como a um cachorro sem dentes!* Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? *Eu era um homem. Ali era um homem.* (Angústia, 1987, p.197, grifo nosso)

O resgate da dignidade no assassinato recorre em Graciliano Ramos, como fantasia ou ato consumado. Em *Infância*, ele merece todo um capítulo, “A criança infeliz”, onde a criança tripudiada se metamorfoseia em criminoso temido (*Infância*, p.235-239).<sup>29</sup> Paulo Honório, confrontado com a palavra que lhe atira Madalena, “assassino”, recorda “o caso do Jaqueira”, que, após longa resignação às pancadas dos moleques, às traições da mulher, cumpre um dia a promessa resmungada “Um dia mato um peste!” e torna-se um cidadão respeitado. (*São Bernardo*, 1953, p.147).

O homicídio é não somente a satisfação de um desejo de matar, a satisfação de matar, mas também a satisfação de matar um homem, isto é, de se afirmar pela destruição de alguém. Este para além do necessário do homicídio manifesta a afirmação da individualidade mortífera em relação à individualidade mortificada. (MORIN, 1976, p.64, grifo nosso)

Individualidade mortificada, como Luís da Silva, rês amarrada no mundo dos homens, Fabiano poderia fazer-se onça, individualidade mortífera no mundo das criaturas, como tinha fantasiado ainda na cadeia: “não envergaria o espinhaço, não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo.” (*Vidas secas*, 1986, p.37-38). Como a onça, ele “não sentiria remorsos”. Essa inveja do assassinato-predação, movido pelo instinto cego da besta aparece como um nítido *zoomemento occidere* para Luís da Silva e Paulo Honório, na figura do jagunço, matador inocente, um predador. José Baía e Casimiro Lopes, ambos contadores de histórias de onças, emboscam e permanecem inocentes, como as feras. José Baía “com certeza não pensava, não sentia”:

Estava ali forçado pela necessidade. No dia seguinte faria com a faca de ponta um novo risco na coronha do clavinote e contaria no alpendre histórias de onças. [...] Nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento. [...] As histórias do alpendre eram simples: as onças que armavam ciladas aos bodes não tinham ferocidade. (*Angústia*, 1987, p.196)

---

<sup>29</sup> O episódio é, na verdade, mais uma das atualizações da violência vicária experimentada em outras ocasiões pela díade narrador-adulto/protagonista. Lembre-se a inveja impotente do protagonista diante da selvageria do colega arrastado à escola (*Infância*, 1995, p.107-108); da vingança do menino maltratado, herói de uma narrativa popular (*Infância*, 1995 p.15-16); d”A criança infeliz, alvo de toda sorte de humilhações e que, adulto, fez-se brabo, assassino e respeitado (*Infância*, 1995, p.235-239).

Também Casimiro Lopes está isento de remorso e de ferocidade, como diz Paulo Honório:

Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda a lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade dele aparece raramente. Não compreende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem. (*São Bernardo*, 1953, p.141)

O paradoxo que subjaz à tensão do *zoomemento occidere* em *Vidas secas* é justamente esse: que para afirmar-se um homem, Fabiano precise matar um homem e que, para matar um homem, ele deva investir-se da vontade cega, sem escrúpulo nem remorso, do animal:

O soldado magrinho, enfezadinho, tremia. E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam. Realmente não quisera matar um cristão: procedera como quando, a montar brabo, evitava galhos e espinhos. Ignorava os movimentos que fazia na sela. Alguma coisa o empurrava para a direita ou para a esquerda. Era essa coisa que ia partindo a cabeça do soldado amarelo. Se ela tivesse demorado um minuto, Fabiano seria um cabra valente. (*Vidas secas*, 1986, p.100).

Por mais que Luís da Silva e Paulo Honório queiram assimilar-se aos jagunços predadores<sup>30</sup>, a ação de matar não lhes vem automática, gravada na memória da carne, como um instinto. Ao contrário, ela lhes fere a memória do que neles resiste humano. E é ainda o animal que lhes vem como esse *memento occidere* retrospectivo. Em Luís da Silva como os animais de seu delírio; em Paulo Honório, como o minotauro em que se figura: “Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.” (*São Bernardo*, 1953, p.194).

Fabiano adivinha em si esse impulso cego, essa lembrança de matar inscrita na carne. Mas ele hesita. Estilhaça-se o instinto. E, uma vez sufocado no corpo esse *zoomemento occidere*, calados os urros da onça, Fabiano volta a ser rês, a ser “novilho amarrado em mourão” (*Vidas secas*, 1986, p.37).

---

<sup>30</sup> Luís da Silva evoca constantemente a lembrança de José Baía, a quem chama de “meu irmão” (*Angústia*, 1987, p.196). Paulo Honório chega a confundir-se com Casimiro Lopes: “não me espantaria se me afirmasse que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só” (*São Bernardo*, 1953, p.147)

Fabiano, encaiporado, fechou as mãos e deu murros na coxa. Diabo. Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada. (...) Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta. *Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada.* (p.111, grifo nosso)

Fabiano refreia-se, domesticado por dentro, como o menino-Graciliano de *Infância*, desejoso de “escoicear, utilizar os dentes, espumante e selvagem”: “Tinham-me domado. Na civilização e na fraqueza, ia para onde me impeliam, muito dócil, muito leve” (*Infância*, 1995, p.107-108).

A infelicidade que Fabiano procurava esquecer era o *zoomemento mori* das arribações (supra, p.41-42; *Vidas secas*, 1986, p.110). As novas infelicidades eram as lembranças do patrão e do soldado amarelo, vencedores medíocres que Fabiano poderia esmagar, se pudesse querer, se quisesse poder. *Zoomemento occidere* insuportável a lembrança de poder ter-se tornado fera, poder ter matado, poder ter sido homem. E Fabiano não quis, não pode querer. Acossado pela lembrança, o que lhe resta é somente dirigir contra si mesmo, sozinho, sua fúria de cascavel, fantasiando facas e sangue, ou ladrar vagamente num canto inconspícuo dum fim de festa (p.78).

Fabiano não se vê homem, nem bicho, nem nada. Mas é essa consciência de ser homem incompleto e besta imperfeita que o investe, na co-enunciação de sua história, da dignidade de ser inacabado.

### 3.2 Meu tio o Iauaretê - O sorriso do jaguar

O morador solitário de uma tapera no meio da mata, tendo oferecido abrigo a um viajante aparentemente extraviado dos companheiros, pega a conversar:

Ã-hã, preto vem mais não. Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando de verdade... Hum... Camarada seu demora, chega só ‘manhã de tarde. Mais? Nhor sim, eu bebo. Apê! Cachaça boa. Mecê só trouxe esse garrafão? Eh, eh. Camarada de mecê tá aqui ‘manhã, com a condução? Será? Cê tá com febre? Camarada decerto traz remédio... (“Meu tio o Iauaretê” In: *Estas estórias*, 2001, p.192)

É somente escrutando em sua voz as marcas do diálogo que saberemos o que diz ou faz seu hóspede e narratário. No que se interpreta como uma réplica, o anfitrião diz ter morrido o “preto” que morava com ele. “De quê?” – entreouve-se a pergunta. A resposta: “Eu cá sei?” Segue-se a conjectura repetida com uma ênfase onde se adivinha má fé do narrador ou suspeita do narratário. Se o narrador não sabe como o preto morreu, como pode ter tanta certeza de que foi “macio de doença”? E de que outra razão escondida o preto teria morrido? Não se está a mais que uma página do início do conto, mas já é possível perceber que narratário e narrador, sob a cordialidade hóspede-anfitrião, podem estar escondendo um tenso ritual entre caça e caçador. Sob o signo da suspeita, sublinhe-se a homofonia – “Preto morreu. Eu cacei?”.

Na tensão claustrofóbica entre os dois, a oferta da cachaça pelo narratário parece uma boa estratégia – ela faria o triplo serviço de abrandar uma possível hostilidade, extrair uma possível confissão e afrouxar as forças de um possível agressor...

Que cheira bom, bonito, é carne. Tamanduá, que eu cacei. Mecê não come? Tamanduá é bom. Tem farinha, rapadura. Cê pode comer tudo, ‘manhã eu caço mais, mato veado. ‘Manhã mato veado não: carece não. Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou veia-altéia... Bicho grande já morreu mesmo, e ela inda não larga, tá em riba dele... Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço... Quebrou? Quebroou!.. Chupou o sangue todo, comeu um pedaço de carne. Depois, carregou cavalo morto, puxou pra a beira do mato, puxou na boca. Tapou com folhas. Agora ela tá dormindo, no mato fechado... (p.193)

A contra-oferta do narrador - Tonho Tigreiro, um “muito caçador de onça” - é a carne, “que eu cacei”, diz ele. Diante da aparente recusa de seu hóspede, o narrador replica que caça mais depois, e logo diz mudar de ideia, seguindo com uma descrição cruenta e deliciada (“Quebrou? Quebroou!”) do ataque da onça ao cavalo do visitante. A sugestão de que o narrador é comensal de onça logo se confirma: “Agora eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode. Onça é meu parente. Meus parentes, ai, ai, ai... Tou rindo de mecê não. Tou munhamunhando sozinho pra mim” (p.194). Os detalhes do trabalho assassino da fera - sangrando, rasgando, quebrando a presa - considerados à luz do parentesco que o narrador declara ter com as onças, não deixam de sugerir ameaça. Um *zoomemento occidere* ao visitante – lembra que eu, homem-onça, posso matar... E que significará esse riso

dissimulado, que não escapa ao narratário? Se de fato é um assassino, o narrador, como a onça, por enquanto esconde o seu malfeito...

Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu matei, não, tá-há? Falou? A-é,ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo! Nhor sim, cá por mim, vou bebendo. Cachaça boa, especial. Mecê bebe, também: cachaça é sua de mecê; cachacinha é remédio. (p.195-196)

Quarenta vezes quatro pedrinhas na cabaça – lembra que mataste quarenta vezes quatro onças!. O *zoomemento occidere* que era prova da *technê*<sup>31</sup> caçadora de Tigreiro torna-se confissão insuportável de seu crime contra o semelhante. Tão insuportável que seu querer presente ganha poder retroativo (“Quero ter matado onça não”) e Tigreiro apaga o signo de seu passado, seu incômodo *zoomemento occidere*, jogando as pedrinhas no rio. A lembrança de ter matado cutuca a onça braba em Tigreiro, que o visitante doma com nova oferenda de cachaça. E logo depois um canivete, e “dinheiro, dinheirim”(p.196). É o que basta para Tigreiro esquecer o remorso e narrar suas caçadas.

Toda trégua se revela precária e a cena da narração permanece tensa. Uma vez mais Tigreiro se encoleriza por não querer lembrar ter matado as onças e adverte o narratário nestes termos: “mas mecê não fala que eu matei onça, hem? Mecê escuta e não fala. Não pode. Hã? Será? Huê! Ói que eu gosto de vermelho!” (p.197). À lembrança do sangue tirado das onças, segue a advertência do sangue que se pode novamente derramar: *zoomemento occidere!*

Bom, vou tomar um golinho. Uai, eu bebo até suar, até dar cinza na língua... Cãuinhuara! Careço de beber pra ficar alegre. Careço de beber pra poder prosear. Se eu não beber muito, então não falo, não sei, tô só cansado... [...] Eh, esse é couro bom, da pequena, onça cabeçuda. Cê quer esse ? Leva. Mecê deixa o resto da cachaça pra mim? Mecê tá com febre. Devia deitar no jirau, rebuçar com a capa,

<sup>31</sup> Os conceitos de *technê*, *poiesis* e *mimesis*, tais como se apresentam na obra, são expandidos no artigo “Meu tio o iauaretê: o tecido da obra nas malhas da onça.”(VALOIS, M. *Revista Eutomia*.Ano II, Nº 01 (171-190)

cobrir com couro, dormir. Quer? cê tira a roupa, bota relógio dentro do casco de tatú, bota o revólver também, ninguém bole. Eu vou bulir em seus trens não. Eu acendo fogo maior, fico de olho. tomo conta do fogo, mecê dorme. [...] Mecê não quer dormir? Tá bom, tá bom, não falei nada, não falei... (p.198)

Nova troca de oferendas. Mas serão as gentilezas do narratário meramente defensivas? Tigreiro bebe com gosto, confessa-se cãuinhuara<sup>32</sup>, prontifica-se à prosa, mas a oferta de repouso parece ser repelida com veemência. É a suspeita mútua que se faz mais patente: se o hóspede seduz o anfitrião a embriagar-se pouco a pouco, este quer pôr o visitante desarmado e adormecido.

Tigreiro aplaca a irritação do hóspede, retomando a narração: “Cê quer saber de onça? Eh, eh, elas morrem com uma raiva, tão falando o que a gente não fala...”(p.198). Uma cangussu, uma pinima, uma pixuna, uma suçuarana<sup>33</sup>. Tigreiro narra uma morte de cada espécie mencionada no conto, quatro ao todo. A insistência no número sugere sua força simbólica. Quatro estações, quatro elementos, quatro pontos cardeais, quatro humores do corpo – em tempo, matéria e espaço, macrocosmo e microcosmo, o número quatro associa-se à ideia de totalidade<sup>34</sup>, eleva à máxima potência a coragem, a habilidade, a *technê* caçadora de Tigreiro, que ele não se farta de gabar: “É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estalinho, feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! Poranga suú, suú, jucá, iucá...”(p.199). A mecânica do bote é descrita em filigrana e com delícia, a exclamação em tupi assimilando à beleza as ações de morder e matar: *poranga* é tupi para “belo”, *suú* para “morder” e *iucá* para “matar” (BARBOSA, 1956,p.49,158-159).

Ei, quando tá em riba do pobre do veado, no tanto de matar, cada bola que estremece no corpo dela a fora, até ela, as pintas, brilham mesmo mais, as pernas ajudam, eh, perna dobrada gorda que nem de sapo, o rabo enrosca; coisa que ela aqui e ali parece chega vai arrebentar, o pescoço acomodado... Apê! Vai matando, vai comendo, vai... Carne de veado estrala. Onça urra alto, de tatará, o rabo ruim em pé, aí ela unha forte, ôi, unhas de fora, urra outra vez, chega. Festa de comer e beber. (p.201-202)

<sup>32</sup> Bebedor voraz, segundo Maria Zélia Borges, no artigo *Interferência e integração da língua tupi no português do Brasil: um estudo rosiano*, disponível em [www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/.../Letras/.../zelia01.doc](http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/.../Letras/.../zelia01.doc)

<sup>33</sup> Respectivamente, cabeçuda, malhada, negra, parda.

<sup>34</sup> JUNG,C.G. *Psicologia e alquimia*.Petrópolis: Editora Vozes,1991., p.37

Aferrada à presa, a onça é a engenharia, a arquitetura, a geometria da morte. Cada músculo retesado o represar de uma força exata, cada membro fletido a véspera de um impulso calculado. Que mão, que olho imortal poderia capturar essa simetria medonha? E que arte poderia vergar as fibras desse coração? (*The tiger*, William Blake). Terror e piedade aqui mudam-se no estupor, na suspensão de toda compreensão diante do imensurável, do fascínio repulsivo do sublime.

Não é com um enorme cortejo de feras que Deus Ele mesmo responde à incompreensão de Jó (Jó, 38-41)? Não é com a pura afirmação, a ostentação tautológica do belo horrendo, inefável, de Sua obra que Deus se manifesta?

Vê Beemot, que criei contigo  
nutre-se de erva, como o boi.  
Sua força reside nos rins,  
e seu vigor nos músculos do ventre.  
Levanta sua cauda como (um ramo) de cedro,  
os nervos de suas coxas são entrelaçados.  
Seus ossos são tubos de bronze,  
sua estrutura é feita de barras de ferro. (Jó, 40,10-13)

A fera, a Criação, o próprio Deus advogam pela morte - a terrível majestade de Deus terá mitigado a dor já sofrida por Jó, poderá ela interpor-se entre o cálice e o Cordeiro? Tigreiro brande a fera assassina em estandarte da Criação – a dor do “pobre do veado” reduz em algo o “belo-horror” da onça rugindo<sup>35</sup>, o corpo da fera transfigurado em perfeição de ódio?

Sugerido, discernido ao nível da co-enunciação literária, esse *zoomemento occidere* do sublime é arauto de outros afetos ao nível da enunciação performada pelos próprios personagens que encarnam narrador e narratário.

“O mais bonito que tem é onça Maria-Maria esparramada no chão, bebendo água. Quando eu chamo, ela acode. Cê quer ver? Mecê tá tremendo, eu sei. Tem medo não, ela não vem, não, vem só se eu chamar. Se eu não chamar, ela não vem. Ela tem medo de mim, feito mecê. (“Meu tio o lauaretê” In: *Estas estórias*, 2001, p.202)

Tigreiro em tudo afirma o parentesco com as onças – no zelo pelo território (“Ninguém mora em rima do meu cheiro”..., p.194), nos sentidos modificados (“eu sei entender no escuro. Enxergo dentro dos matos.”, p.194), na vida solitária e na

<sup>35</sup>O leão espalhafatal/ As panteras contra-malhadas, contrafeitas/ O belo-horror dos tigres rugindo. (*supra*, 12; Zôo In: *Ave palavra*, 1985, p.68).



*technê* caçadora (“Aqui, roda a roda só tem eu e onça. O resto é comida pra nós” p.201). No trecho acima, ele arvora esse parentesco, põe o adversário a sua mercê e o poupa temporariamente, ao mesmo tempo em que lhe atribui uma covardia insultuosa. *Zoomemento occidere* - lembra que tua morte é meu arbítrio.

No entanto, mesmo mantendo o equilíbrio instável do diálogo (o delicado pacto narrativo que permite adiar o confronto direto e continuar a narração) o visitante sabe mostrar que é “querembaua”<sup>36</sup> (p.196), “lobo gordo” (p.192), afoito o bastante para provocar o homem-onça:

Com minha zagaia? Mato mais onça não. Não falei? Ah, mas eu sei. Se quiser, mato mesmo. Como é que é? Eu espero. Onça vem. Heeé! Vem anda andando, ligeiro, cê não vê o vulto com esses olhos de mecê. Eh, rosna, pula não. Vem só bracejando, gatinhando rente. Pula nunca, não. Eh – ela chega nos meus pés, eu encosto a zagaia. Erê! Encosto a folha da zagaia, ponta no peito, no lugar que é. A gente encostando qualquer coisa, ela se deita, no chão. Fica querendo estapear ou pegar as coisas, quer se abraçar com tudo. Fica empezinha, às vez. Onça mesma puxa a zagaia pra ponta vir nela. Eh, eu enfio... Ela boqueia logo. Sangue sai vermelho, outro sai quage preto... Curuz, pobre da onça, coitada, sacapira da zagaia entrando lá nela... Teité... Morrer picado de faca? Hum-hum, Deus me livre... Palpar o ferro chegar entrando no vivo da gente... Atiúca! Cê tem medo? Eu tenho não. Sinto dor não. (p.203-204)

Tigreiro havia pouco falara, amorosamente, de sua Maria-Maria: “cada apá, cada anca redondosa... Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria...”, (p.202). Não é à toa que o narratário o incite a descrever, pouco depois, o embate mais íntimo e mais cruel entre o caçador e a caça – a caça com a zagaia.

A onça chegando, bracejando, gatinhando, empezinha, abraçando-se com tudo, evoca a experiência corriqueira dos jogos de um inocente gato doméstico – tanto maior será o *pathos* de sua morte, palpando o ferro frio da zagaia lhe entrar no vivo... No discurso, Tigreiro reencena a estocada, ao mesmo tempo em que, ao evocar a dor, assimila-se à vítima: “Morrer picado de faca...[...] Palpar o ferro frio chegar entrando no vivo *da gente*...”. A mira do narratário foi justa: a própria ambivalência do homem-onça o faz vulnerável tanto ao remorso de, enquanto homem, ter aplicado o golpe, como à ameaça de sofrê-lo enquanto onça. É a essa

---

<sup>36</sup> Rosa ele próprio explica, em carta a seu tradutor italiano: “ ‘querembaua’(carimbaua: sujeito forte)”, In: BIZZARRI,1981, p.66.

ameaça que ele riposta opondo a própria valentia à imperícia do narratário e passando a narrar a revanche da onça:

Hã, hã, cê não pensa que é assim vagaroso, manso, não. Eh, heé... Onça sufoca de raiva. Debaixo da zagaia, ela escorrega, ciririca, forceja. Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo lado. Mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras. Eh, até o rabo dá pancada. Ela enrosca, enrola, cambalhota, eh, dobra toda, destorce, encolhe... Mecê não tá acostumado, nem não vê, não é capaz, resvala... A força dela, mecê não sabe! Escancara boca, escarra medonho, tá rouca, tá rouca. Ligeireza dela é doida, puxa mecê pra baixo. Ai, ai, ai... Às vezes inda foge, escapa, some no bamburral, danada. Já tá na derradeira, e inda mata, vai matando... (p.204)

A sucessão dos movimentos bruscos (enrosca, enrola, cambalhota, dobra toda, destorce, encolhe) é vista em simultaneidade estroboscópica – e, à beira de virar nenhuma, a onça vira muitas. Fundem-se *ágon* e agonia – o esforço, o urro, o esgar, o desespero de matar são o corpo sacudido pela sanha de viver. Se o narratário esperava desestabilizar Tigreiro com o *zoomemento occidere* do remorso e ainda fazê-lo mostrar a Onça derrotável, vencível - um animal a abater - não foi isso o que ouviu... Tigreiro, pelo emprego malicioso da segunda pessoa<sup>37</sup>, lança o narratário à arena, em pleno corpo a corpo com o bicho, numa luta de morte onde pode não restar vencedor.

A narração prossegue assim – avanço e negaça, golpe e contragolpe, oferta e contra-oferta de trégua.

“Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual a onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que ela quage morre de vergonha... Aí vai pular: olha demais de forte, olha pra fazer medo, tem pena de ninguém... estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açoite, e pula pulão! – é bonito... (p.201)

Refletidos na própria cena de enunciação entre Tigreiro e seu hóspede, esse vagar e essa negaça transformam o tempo da narração no calafrio da espera de um pulo, de um bote. Tanto mais porque aos poucos as provocações e as ameaças se

<sup>37</sup> Essa segunda pessoa ambígua, a um tempo impessoal e pessoal, é usada em outras passagens (p.196,199,200).

amiúdam, tornam-se mais diretas – e os oponentes parecem justamente medir o pulo, arrumar as pernas e tomar o açoitado:

Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!  
A'bom, mas agora mecê carece de dormir. [...] Mecê dorme. Por que é que não deita? – fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez outras coisas? Pra que? Daí, eh, eu bebo sua cachaça toda. Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue... Cê pode dormir sossegado, eu tomo conta, sei ter olho em tudo. Tou vendo, cê tá com sono. Ói, se eu quero eu risco dois redondos no chão – pra ser seus olhos de mecê – depois piso em riba, cê dorme de repente... Ei, mas mecê também é corajoso capaz de encarar homem. Mecê tem olho forte. Podia até caçar onça. Fica quieto. Mecê é meu amigo. (p.210)

Atiçando os ciúmes do anfitrião, o narratário abreviou a paciência embosqueira da onça. Tigreiro acelera o ritmo do jogo e mostra conhecer as cartas do opositor: ao mesmo tempo em que embriaga o narrador, o visitante incita-o a narrar, mais e mais. “Pra quê?” Desvendar-lhe os crimes, aprender-lhe os truques, roubar-lhe o pulo da onça? O conto não desvela, não soletra uma resposta inequívoca, mas uma coisa é certa: enquanto conta, o narrador não mata. A vida do visitante, Scherazade às avessas, depende não de narrar, mas de fazer narrar.

A hostilidade mútua velada em cordialidade, a violência iminente, a isotopia animal, o elemento *huis-clos*<sup>38</sup> e o canibalismo evocam conexões intertextuais precisas: o mito clássico de Lycaon e o conto popular “O veado e a onça”, este último inclusive mencionado num dos livros de Rosa<sup>39</sup>.

Anfitrião de Júpiter por uma noite, Lycaon planeja matar o deus adormecido, não sem antes servir-lhe carne humana para jantar. Por punição, Júpiter o transforma em lobo (OVÍDIO,1955, p.33-35; CASCUDO,1983, p.145-146). Tigreiro também sofre, ou diz sofrer, a metamorfose em bicho, e se revela duplamente canibal, tendo comido carne de onça (p.198) e, se verá, de gente (p.233).

No conto popular, compilado por Sílvio Romero (1954, p.332-334), a onça e o veado, inadvertidamente, constroem uma mesma casa. A onça, interessada na presa fácil, convida o veado a morar com ela. Segue-se um duelo de intimidações

<sup>38</sup> Chamamos elemento *huis-clos* à situação de tensa claustrofobia entre os personagens.

<sup>39</sup> “Minha gente” In: *Sagarana*,1967, p.183.

veladas, das quais a mais pavorosa é o canibalismo: no jantar, a onça serve veado; o veado, por sua vez, consegue, pela astúcia, trazer uma onça morta para a refeição seguinte. Presa e predador sob o mesmo teto, acuando um ao outro e fingindo amizade, exatamente como Tigreiro e seu hóspede. O intertexto nos ajuda a perceber a brincadeira rosiana na sugestão do assassinato e da carne suspeita: “Preto morreu. Eu cá sei?” e “Tamanduá que eu cacei” tornam-se “Preto morreu. *Eu cacei?*” e “Tamanduá que *eu cá sei.*” Brincadeira atribuível não somente ao autor implícito, mas ao enunciador-narrador-personagem Tigreiro, que ria sozinho enquanto falava de parentes e servia ao visitante carne “que ele lá sabe” (supra, 68-69; *Estas estórias*, 2001, p.192-194).

Herói das inúmeras narrativas encaixadas em seu discurso, Tigreiro se gaba longamente de sua coragem e das habilidades herdadas e aprendidas de seus parentes animais - sua capacidade de safar-se no perigo, seus sentidos aguçados, sua arte da emboscada. Entre seus casos oncescos, figuram até criaturas lendárias, como a Onça Pé de Panela (CASCUDO, 1983, p.291-292). Pois essa terrível onça dos pés redondos, terror dos caçadores amazônicos, Tigreiro diz ter matado.

Cada narrativa encaixada, ao mesmo tempo em que estende a narração, adiando o confronto, serve de provocação ao oponente e de prefiguração de um desfecho sangrento - *zoomemento occidere*, pois, ao narratário e ao leitor.

Nhor sim, já me pegaram. Comeram pedaço de mim, olha. [...] Os outros companheiros erraram o tiro, ficaram com medo. Eh, pinima malha-larga veio no meio do pessoal, rolou com a gente, todos. Ela ficou doida. Arrebentou a tampa dos peitos de um, arrancou o bofe, a gente via o coração dele lá dentro dele, lá dentro, lá nele, batendo, no meio de um montão de sangue. Arriou o couro da cara de um outro homem – Antonio Fonseca. Riscou esta cruz em minha testa, rasgou minha perna, unha veio funda, esbandalha, muçuruca, dá ferida-brava. [...] Deram nela mais de quarenta facadas! Hum, cê tivesse lá, cê agora tava morto...Ela matou quage cinco homens. Tirou a carne toda do braço do zagaieiro, ficou o osso, com o nervo grande e a veia esticada...(p.207)

Em suas estórias, Tigreiro nunca aparece vencido. Até porque, no embate com a onça, fracasso significa muito provavelmente a morte. Mas o narratário faz a pergunta – já aconteceu de ser pego?

No caso que Tigreiro conta, a fera desavessa o homem, atira-o diante (e dentro) de um corpo que é dum instante a outro reduzido a sua fragilidade de coisa – um corpo que arrebenta, que espedaça, que descasca, que esbagaça.

Mas Tigreiro, ele, foi tocado pela fera e saiu vivo.

Pinima me viu, abraçou comigo, eu fiquei por baixo dela, misturados. [...] Ela queria me estraçalhar, mas já tava cansada, tinha gastado muito sangue. Segurei a boca da bicha, ela podia mais morder não. Unhou meu peito, desta banda de cá tenho mais maminha não. Foi com três mãos! Rachou meu braço, minhas costas, morreu agarrada comigo, das facadas que já tinham dado, derramou o sangue todo... Manhuação de onça! Tinha babado em minha cabeça, cabelo meu ficou fedendo aquela catinga, muitos dias, muitos dias... (p.207)

O vencedor de um adversário imenso deve ser imenso ele mesmo. Como observou Suzi Frankl Sperber, o par “bom-bonito”, recorrente ao longo de todo o conto, traduz-se aqui em *kalos k’agathos* (SPERBER,1992), que, como ideal do homem grego, mais do que o “belo e bom”, implica a virtude do nobre guerreiro, a *aretê* (SCHIAPPA,2003, p.168-169).

Tigreiro constrói a si mesmo, no discurso, como um autêntico *kalos kagathos* – tem a nobreza da linhagem das onças e ainda a destreza, a perícia, a resistência que fazem o melhor guerreiro, aquele que mais tenha matado e que retorne vivo do maior massacre. As cicatrizes são a marca da besta e da luta mortal em Tigreiro, o singularizam como um ser de exceção. Oportuno então que ele acumule as duas sumas *technês* homéricas (SCHIAPPA,2003, p.168), a da guerra e a do discurso.

Um grande autor de feitos e de histórias, Tigreiro conta ao mesmo tempo a gesta da onça e a do onceiro. Essa ambivalência, se é levada às últimas consequências com a sua metamorfose, existe corriqueira nas gestas de animais de que fala Câmara Cascudo<sup>40</sup>. Nelas os poetas sabem louvar os bichos e os contendores dos bichos: são ambos valorosos, são ambos de exceção, são ambos matéria de gestas. É assim que o estrago que a onça impõe ao homem, estourando as boiadas, devorando o gado, torna-se, na gesta, sua *aretê*:

Eu sou a célebre onça,  
Massaroca destemida,  
Que mais poldrinhos comeu,  
Apesar de perseguida!

<sup>40</sup> *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, n/d.

Estando perto da morte,  
 Vou contar a minha vida. (In: CASCUDO, *Vaqueiros e cantadores*, n/d,p.87)

Mas a luta de Tigreiro com a onça ultrapassa o *epos*. O jaguar é, na América Latina, animal cósmico, o rosto terrível de deus. Sua gana de matar é a natureza crua, “rubra em dente e garra”<sup>41</sup>, intratável, indomesticável, como a onça, como Deus.

Ninguém é bastante ousado para provocá-lo;  
 quem lhe resistiria face a face?  
 Quem pôde afrontá-lo e sair com vida,  
 debaixo de toda a extensão do céu?  
 Não quero calar (a glória) de seus membros,  
 direi seu vigor incomparável.  
 Quem levantou a dianteira de sua couraça  
 Quem penetrou na dupla linha de sua dentadura?  
 Quem lhe abriu os dois batentes da goela,  
 em que seus dentes fazem reinar o terror? (Jó,41,1-5)

Respondendo à impertinência de Jó, Deus brande a própria glória na glória do Leviatã. Como os da fera, os desígnios de Deus são incognoscíveis, Sua cólera não deve explicações ao homem. Tigreiro se constrói como o sujeito desse face-a-face indizível, dessa luta com o Anjo, de onde não se escapa sem marca, como Jacó (Gênesis, 32,24-31).

Primeira que vi e não matei, foi Maria-Maria. [...] De madrugada, eu tava dormindo, ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz...[...] Depois botou mãozona em riba do meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto; porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... [...]Tava de barriga cheia, lambia as patas, lambia o pescoço. Testa pintadinha, tiquira de aruvalhinho ao redor das ventas.[...] Vi que ela tava secando leite, vi o cinhim dos peitinhos. (p.207-208)

Mas, após a epifania do sangue, a fera oferece a Tigreiro a epifania do amor. Tigreiro tem, na intimidade impossível com a onça, sua primeira *lembrança de não matar*.

<sup>41</sup> “*Nature, red in tooth and claw*”. A expressão é de Tennyson, no poema *In memoriam*.

Que pode dizer o olho da fera? Sem a mácula do discurso, o que a onça comunica ao homem é antes de tudo a tautologia de sua carne – a onça é aquela que é. O presente de Tigreiro sob os olhos e as garras de Maria-Maria é “o ponto imediatamente antes do fim” (supra, p.23), aquele instante crítico onde a vida que se teve ganha a última pincelada – “Pensei – agora eu tava morto” . E, no entanto, não é no perigo que ele se detém, no terror da morte, no apreço à própria vida, o “filme” de sua vida não lhe passa diante dos olhos, não é, enfim, a lembrança da vida ou a antecipação da morte o que o domina..

Tigreiro se deixa absorver inteiro no presente do presente (supra, p.31). É a haeceidade (esta onça), ou a ecceidade (eis a onça), de Maria-Maria o que o captura – as pintinhas pretas boiando no ouro dos olhos, o orvalho do focinho, a testa pintadinha, a toilettezinha meticulosa, o “sininho dos peitinhos”. À cruz de morte que *uma* onça lhe unhara na testa, Tigreiro sobrepõe a marca *desta* onça: a pata enorme de Maria-Maria (e o próprio nome insiste na haeceidade) lhe poussa no coração – Tanatos tinge-se de Eros.

Nos seus tempos de onceiro, as onças eram número contável em pedrinha para Tigreiro; agora elas se fazem indivíduos: “Agora eu mato mais não, agora elas todas têm nome” (p.211): Apiponga (inchado, macho gordo), Tibitaba (sobrancelhas), Maramonhangara (guerreiro, brigão)<sup>42</sup>, cada nome encerrando o que a cada onça é singular. Mas muda também o estatuto dos homens para Tigreiro:

Olhei pro preto Bijigo comendo, ele lá com aquela alegria dôida de comer, todo dia, todo dia, enchendo boca, enchendo barriga. Fiquei com raiva daquilo, raiva, raiva danada... Axé, axi! Preto Bijibo gostando tanto de comer, comendo de tudo bom, arado, e pobre da onça vinha vindo com fome, querendo comer preto Bijibo... (p.226)

Se as onças que Tigreiro deixa viver são indivíduos, os homens que ele deixa matar são o mero rosto de um vício: à voracidade grotesca de Bijibo, seguem a *preguiça* de Gugué (“Aquele homem mole, mole, perrengando por querer, panema, ixel”, p.230), a *ira* de Riopôro (“Riopôro, homem ruim feito ele só, tava toda hora furiado.”, p.229), a *inveja* de preto Tiodoro (“Preto Tiodoro ficava danado comigo, calado. Porque eu sabia caçar onça, ele sabia não”, p.230), a *avareza* de Antunias (“Ô homem amarelo de ridico! Não dava nada, não, guardava tudo pra ele”, p.231), a *soberba* do veredeiro Rauremiro (“homem muito soberbo”, p.233).

---

<sup>42</sup> BORGES, M.Z., op.cit.

Cada um desses homens, cada um desses vícios, será lançado à goela de uma fera e cada morte será uma conjunção entre painel Boschiano dos tormentos infernais e ilustração da *damnatio ad bestias* romana, punição onde os criminosos sendo devorados pelas feras tornavam-se um espetáculo – um *zoomemento occidere* intersemiótico que o leitor vai fruir sem angústia, porque Tigreiro os executa sem grandes arroubos de fúria, terror ou piedade, mas com um tom trivial que beira o divertido:

Amarrei aquele Gugué na rede. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. Quando ele queria gritar, hum, xô! Axi, aí deixei não: atochei folha, folha, lá nele, boca a dentro. Tinha ninguém lá. Carreguei aquele Gugué, com rede enrolada. Pesadão, pesado, eh. Levei pra o Papa-Gente. Papa-gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué... Papa-Gente, onção enorme, come rosnando, rosnando, até parece oncinho novo. Depois, eu inté fiquei triste, com pena daquele Gugué, tão bonzinho, teitê... (p.231)

Tigreiro prepara o morituro sem escrúpulo, sem angústia, como quem se desincumbe de uma função. E assiste à fera devorar um homem com a serenidade e até a ternura de quem vê um filhote comer. A compaixão que sente é a compaixão passiva e supérflua do fruidor de um artefato cultural, bem calafetado pelo certo grau isolamento emocional da ficção.

Ao herói matador de monstros seguiria o inquisidor em perseguição ao vício? Não - esses sete trabalhos de Tigreiro não são uma obra pia, não são castigo a um pecado. Tigreiro continua a matar monstros, não mais aqueles que operam a destruição do espaço e do corpo, mas a monstruosidade que desfigura de dentro, os excessos, a acrasia humana - o contrário da *aretê*.

Além da beleza e nobreza guerreira, a *aretê* homérica implica a ideal consecução de um *telos*: o *telos* da faca é cortar, o *telos* da onça é manter-se viva, às custas da carne de não importa quem. A onça opera sempre a melhor ação possível no trilho que lhe traçou sua carne – despedaçar a presa, empanturrar-se na fartura, poupar as forças na escassez, esconder o alimento, procriar, competir e imperar sobre seu território são sua *aretê*. Animal imperfeito, ao homem falta “a coisa que a gente tem mesmo de fazer”, “uma só, mandada alto, escrita em tudo, estreita, a ordem” (supra, p.55; Bicho mau In: *Estas estórias*, 2001, p.258), sua ação é perpétuo desvio dum “caminho do meio” que não existe. O que é *aretê* na onça, no



homem torna-se a acrasia da ira, da gula, da preguiça, da avareza, da luxúria, da inveja e da soberba.

Acontece que, na ambivalência intrínseca ao conto, o *zoomemento occidere* da matança de Tigreiro aos monstros do vício não é nem a justiça inquestionável do Deus que castiga os sete pecados do painel boschiano nem a ferocidade inocente da besta das arenas romanas...

Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiúca! (p.233)

Dos sete pecadores contra os quais se ergueu a ética da fera, dois são exceção. O veredeiro Rauremiro, cuja soberba se pune nos dentes do próprio Tigreiro metamorfoseado, e a adúltera Maria Quirinéia, poupada no último instante por acordar em Tigreiro a lembrança da mãe, Mar'lara Maria. Seja porque tenha ferido os brios do grande felino ou porque seja a soberba o maior agravo contra o deus teriomórfico em Tigreiro, o veredeiro Rauremiro é a vítima-clímax dos sucessivos *zoomementos occidere* do narrador. Ainda uma vez, a morte se mostra horrenda e bela, no barro de sangue, no nímio rubro da cena - .Eh, juca-jucá, atiê, atiúca!

É significativo que a esse clímax bestial tenha precedido uma demonstração de “humanidade” do homem-onça. As três figuras de fêmea, as três Marias<sup>43</sup>, são o *antimemento occidere* de Tigreiro. No ciclo dos monstros, é recorrente que o ponto fraco do ogro seja o umbigo, a marca do nascimento, a lembrança humilhante da animalidade, de ser gerado como os animais, não autocriado e eterno como os deuses (CASCUDO, 1983, p.189-190). Lembrança de vida também enquanto cicatriz do amor visceral entre mãe e filho, que une homem e bicho na vontade imperiosa de criação e conservação, “plantada na matéria”.

Mas, uma vez confessados os assassinatos, desvelado inteiramente o rosto da fera, desmorona o tabu da hospitalidade, quebra-se o pacto narrativo.

---

<sup>43</sup> Interessante notar, como conexão intertextual, que, na tradição licantrópica portuguesa, repetir três vezes a Ave Maria extingue o lobisomem (CASCUDO, 1983, p.152).

Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói o frio... [...] Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não... Nhenhenheém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (p.235)

Arma-se o bote mútuo – Tigreiro aproxima-se do visitante (“deix’eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão...”, p.235), que saca e aponta o revólver. O enunciado final de Tigreiro retorna à menção ao preto Tiodoro, salpicada ao longo do texto, a sugestão sendo de que o visitante tenha vindo vingar essa morte (p.227, p.235), daí talvez a exclamação “Eu – Macuncôzo”<sup>44</sup>.

A morte se promete, se sugere, mas o conto negaceia o desfecho. Serão essas exclamações finais o estertor de Tigreiro, a estória tendo acabado porque acabou-se o enunciador, finalmente caçado? Ou terá ele fingido de morto e surpreendido a presa, como fazem as onças?<sup>45</sup> Terão os dois morrido, e a agonia assassina narrada por Tigreiro (supra, p.73; “Meu tio o lauaretê”, In: *Estas estórias*, 2001, p.204) seria uma prefiguração do final?

\*

O jogo intertextual que Rosa opera em “Meu tio o lauaretê” faz com que intervenham diversas claves de interpretação, o que torna a noção de diegese problemática. Não há *uma* série de eventos discernível nas ações dentro e fora de cena (isto é, nas ações performadas no diálogo entre narrador e narratário<sup>46</sup> ou somente mencionadas pelo *unreliable narrator*<sup>47</sup>), mas um enorme leque de possibilidades. Por exemplo, o fato de Tigreiro se contradizer todo o tempo sujeita à

<sup>44</sup> Sobre o Macuncôzo como “a nota africana” em Meu tio o lauaretê, ver CAMPOS, In: COUTINHO, 1983.

<sup>45</sup> Em nhengatu, “*Uy* significa “bebido”, *u* é o verbo comer, *êe* é o afirmativo *sim*”, MARQUES, D. Devir em “Meu tio o lauaretê”: um diálogo Deleuze-Rosa. Disponível em: [http://www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss04\\_07.pdf](http://www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf)

<sup>46</sup> Como em várias outras peças roseanas. Por exemplo: O homem do pinguelo, em *Estas estórias*; Antiperipléia ou Uai, eu?, em *Tutaméia*, A benfazeja em *Primeiras estórias*, e, claro, *Grande sertão veredas*...

<sup>47</sup> O narrador suspeito, infiel ou não confiável, de Wayne Booth (BOOTH, 1961)

dúvida todo o seu enunciado. Terá mentido, delirado ou poetado todos os seus “causos” oncescos, sua metamorfose, sua fome sanguinária? Deve ser visto como um louco, um mitomaníaco, um *trickster*<sup>48</sup>, um ogro, um grande predador de fábula, um psicopata ou um homem-onça “de verdade”?

Qualquer que seja a interpretação, o narrador se constrói em seu discurso como uma criatura perigosa e traiçoeira, um feroz caçador ou predador que se deleita no ato assassino, que vive em perpétuo *zoomemento occidere*: ora caçando onça, ora predando gente, ora lembrando-se com remorso dos parentes que matou, ora ameaçando emboscar seu narratário.

Ao nível da narrativa, a identificação de Tigreiro com a onça é sua escolha de afastar-se dos homens, enunciada também simbolicamente na rejeição de cada um de seus nomes humanos: Bacuriquirepa, indígena; Breó, mestiço; Antonio de Eiesús, branco, cristão; Macuncôzo, africano. “Agora, tenho nome nenhum, não careço” (p.215) - Tigreiro nega a identidade humana e assume a da fera. Ao narrar suas façanhas, ele enuncia ao mesmo tempo em que performa essa identidade. Ao longo de sua enunciação, ele mia, grunhe, urra; e, mais do que isso, prepara seu bote ao narratário, negaceando, avançando “por atalhos”.

Seria um homem que, por apartado dos demais, se teria tornado selvagem nessa rejeição?

Os casos de homens que passaram anos e anos perdidos ou voluntariamente refugiados nas florestas, nas serras, recusando aproximação com os “civilizados”, fugindo do contato com os “brancos”, levando vida áspera e bruta, livre e ignorada, são conhecidos por toda parte. (CASCUDO, 1983, p.211)

Cascudo especifica mesmo um caso, o de “um desses Bichos-Homem” que foi “caçado” em São Paulo. E fala da história contada por um “veterano matador de onças” sobre o encontro deste com “um solitário que espalhava pavores” (CASCUDO, 1983, p.211). Tigreiro poderia ser uma variante “braba” dos bichos-homens mansos aparecidos em “O recado do morro” e “Uma estória de amor”?...<sup>49</sup> Também há pistas no texto sugerindo a solidão como um exílio subsequente a um

<sup>48</sup> Entidade malandra, que logra o que quer logrando os outros. A definição de Jung quadraria bem à aura divino-animal de Tigreiro: “O ‘trickster’ é um ser originário ‘cósmico’, de natureza divino-animal, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente” (JUNG, 2000, p.259)

<sup>49</sup> “O recado do morro” In: ROSA, *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001; “Uma estória de amor” In: ROSA, *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1972.

crime (lembre-se o “Saint Julien l’Hospitalier” de Flaubert). As sete vítimas confessadas poderiam ser ainda o tributo de um minotauro, que no visitante, n cipriuara (“homem que veio pra mim”), tenha finalmente encontrado seu Teseu...

Vingança, concupiscência do sangue, ou mesmo delírio insano de bicho-homem, a ferocidade de Tigreiro admite tantas leituras quantas sejam as lentes intertextuais que se queira aplicar ao texto. Uma advertência contra a tentação da clave realista, no entanto: uma interpretação que explicasse, por exemplo, a atopia social de Tigreiro como revolta contra uma suposta exclusão, uma suposta opressão dos grandes, ao procustizar<sup>50</sup> o conto numa ética contemporânea, o empobreceria. A noção de verdade (*eté*, em tupi) que o conto suscita e constrói é uma noção mais vasta, mais acolhedora, deliciosamente contraditória, porque é a verdade sonhada e fruída da ficção.

Um passo para trás que o leitor dê para enxergar “a configuração unificadora” da obra e se lhe depara um todo colorido e polifônico. Considerado enquanto enunciação literária, o conto oferece a multiplicidade de verdades dos inúmeros gêneros e tradições que fazem contraponto sem que nenhum prevaleça definitivamente. Ávido ouvinte e leitor de estórias, fábulas, mitos, “causos”, cantigas, gestas, Rosa polvilha deles sua escrita. O leitor perceberá o animal, e o *zoomemento occidere* que ele integra, segundo a clave arquitextual ou intertextual que se evocar.

Atravessado pelo prisma da polifonia, Tigreiro, o matador, o homem-onça, se multiplicará em muitos: na clave realista, o assassino magoado, que assimila a fera para melhor rejeitar os homens; na fábula, o predador que vence o oponente pela força ou é vencido pela astúcia; nas gestas, o guerreiro, matador dos monstros e dos homens torpes; no mito, o homem afrontando afoito a fera cósmica.

Em *Meu tio o lauaretê*, ao assistirmos à aplicação da ética da fera, somos todos cúmplices de Tigreiro. A narrativa não nos instrui à compaixão pelas vítimas, antes nos impele a sorrir com Tigreiro, com sua crueza, com o colorido de sua linguagem, com sua *technê* de narrador. Também nos comprazemos no jogo da leitura, tornada também duelo enunciativo com as astúcias do narrador-onça, *unreliable narrator*. A estética da fera nos lembra, *zoomemento occidere*, que

---

<sup>50</sup> A referência é a Procusto, gigante da mitologia grega que deitava as vítimas em uma cama, decepando ou esticando seus membros a marteladas para que ali coubessem.

ritualmente, ou esteticamente, somos todos assassinos, somos todos canibais, somos todos amigos da onça, admiradores de sua feroz *aretê*.

Feroz sem trégua e sem apelo é o mundo-onça, onde ordem e entropia fazem um só – onde o sossego dura só o tempo da saciedade do predador; depois, para ele, é a inquietação da fome, o prurido de matar, a tensão de emboscar, o trabalho de rasgar, desfibrar, desossar; à presa resta o acorde dissonante, ubíquo e eterno, de alarme-fuga, e o refrão que sobrevém na carne - em garra, dente e goela. Esse é o mundo de *Meu tio o lauaretê*, o mundo da fera que ainda lateja no homem:

Biologicamente, nós estamos tão ancorados quanto os próprios animais naquilo que os teólogos chamam nossa natureza animal: [somos] movidos e motivados, de dentro, por energias que têm gerado, moldado e destruído criaturas vivas na Terra, por centenas de milhões de anos. Os padrões de impulso e resposta inerentes a nervos e protoplasma têm, pois, uma longa história pré-humana, remontando [...] ao início da vida mais rudimentar na “sopa primordial” paleozóica e chegando a este presente de caos mundializado; e, desde esse passado longínquo até hoje, a questão não tem sido “Ser ou não ser?” mas “Comer ou ser comido?”(CAMPBELL, 1988, p.47)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Por bem da compreensão e da atualização, uma certa liberdade foi tomada quanto à tradução do inglês.

## 4. Memento vivere – Lembra que vives, lembra que viverás

### 4.1 As penas do mundo, as asas do homem

“Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.” (*Vidas secas*, 1986, p.12). Na escassez a alegria de um homem pode ser tão simples quanto a satisfação animal de encontrar comida. E todo gesto que não se dirija a sobreviver é supérfluo, desperdício de forças. Fabiano e sua família encontraram uma fazenda abandonada, onde os únicos sinais de vida, ironicamente, são as ossadas e os urubus na catinga próxima. “Nesse ponto, Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo” (p.13).

Seguindo a cachorra com os olhos, Fabiano depara uma sombra por cima do monte. É o primeiro sinal de esperança.

lam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensangüentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. (p. 14)

Em crenças e lendas indianas, canadenses e vietnamitas, a baleia aparece resgatando pessoas em momento de perigo (GIMENEZ et al., 2005, p.32). Como a pomba de Noé, no meio do deserto de águas, a cachorrinha traz a esperança duas vezes seguidas, apontando a promessa de chuva e a de comida, no meio do deserto queimado. Contraparte do gato agourento de *Angústia*, Baleia é esse destino inefável a que é próprio do homem dar um rosto (lembre-se a vaquinha de “Seqüência”, de Rosa, em *Primeiras histórias*). Mas na passagem acima, para além de qualquer simbolismo, Baleia se apresenta como mais um dos membros do grupo de “infelizes”, como mais um vivente. Todos vão dividir o preá caçado. O carinho de sinha Vitória é um antropomorfismo invertido – na comunhão da fome desse sangue cru, sinha Vitória e Baleia, juntas, se afirmam animais.

O preá que Baleia caçou não somente “adiaria a morte do grupo” (p.14), mas traria um sopro de otimismo. É a partir daí que Fabiano, de esmagado pelos

tormentos passados, pela devastação que o rodeia, passa a olhar o futuro com esperança, com euforia até.

Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. [...] Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas. [...] Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe os rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim. (p.15)

Philippe Descola fala de três modelos de relação com o animal: a reciprocidade, implicando que a morte do animal deve ser compensada de alguma forma; a dádiva, pressupondo que o animal oferece deliberadamente a própria carne; a predação, onde a vida do animal é tomada sem contrapartida alguma (DESCOLA 1998, p.37). À diferença de sua atitude com o papagaio, comido com a culpa da morte ao Outro próximo, Fabiano aqui é um predador de consciência tranquila. O preá no espeto aparece como sujeito de uma ação, e não objeto. Ele se torce e chia, como agonizante, certamente está inteiro no espeto. Mas a visão desse cadáver não inquieta, ela é a certeza de sobreviver, pelo menos mais algum tempo.

Algumas páginas depois, Fabiano relaciona ao seu estatuto de bicho os tempos de dificuldade, os tempos em que mastigava raiz de imbu e sementes de mucunã. Raízes e sementes - comida de bicho, comida de preá. Comer carne parece associar-se não somente a sobrevivência, mas a dignidade.

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde. Baleia agitava o rabo, olhando as brasas. E como não podia ocupar-se daquelas coisas, esperava com paciência a hora de mastigar os ossos. Depois iria dormir. (p.15)

Amodorrados que estavam, tendo “somado desgraças e pavores” (p.13), eles são lembrados, na satisfação animal da nutrição e na nutrição pelo animal, de que *vivem*. Mas não basta ao homem a alegria animal de sobreviver. O preá morto não é somente, como para Baleia, a promessa da satisfação imediata – para Fabiano e sua família, a lembrança de que vivem projeta-se no futuro, faz-se também um memento de que *viverão*... Como a lembrança do papagaio, que presentifica tanto o tormento passado da culpa quanto o medo da fome futura, o preá morto é signo de

algo para além do presente, para além do gosto e do sustento imediato da carne. Dessa carne se alimentam os sonhos de ressurreição de Fabiano.

O animal permite a Fabiano viver um futuro sonhado, antecipado, mas também se incorpora a sua identidade presente, perene: “Qual era o emprego de Fabiano? Tratar de bichos, explorar os arredores, no lombo de um cavalo.”(p.123).

Espia o chão como de costume, decifrando rastros. Conheceu os da égua ruça e da cria, marcas de cascos grandes e pequenos. A égua ruça, com certeza. Deixara pêlos brancos num tronco de angico. Urinara na areia e o mijo desmanchava as pegadas, o que não aconteceria se se tratasse de um cavalo. (p.99)

A decodificação minuciosa dos rastros é motivada estruturalmente pelo discurso indireto livre, que acompanha a percepção do personagem; mas faz também elogio velado da *technê* de Fabiano, sua perícia, a agudeza de sua lógica. A enumeração detalhada dos índices culminando na conclusão certa lembra a narração admirada de Watson, cego para as pistas que Sherlock Holmes interpreta facilmente.

Fabiano ia desprecavado, observando esses sinais e outros que se cruzavam, de viventes menores. Corcunda, parecia farejar o solo – e a catinga deserta animava-se, os bichos que ali tinham passado voltavam, apareciam-he diante dos olhos miúdos. (p.99)

Essa *technê* de conhecedor do bicho, também o torna conhecedor *como* o bicho. O seu *Umwelt* (supra,p.40), os estímulos, as ações e reações que lhe são relevantes fazem dele uma espécie à parte. Mas à parte de quem? À parte do soldado amarelo perdido na catinga, por exemplo; à parte de nós leitores, para quem certamente a catinga, que se reanima com “os bichos que ali tinham passado”, pareceria vazia. O corolário do *Umwelt* de Uexküll não é que o mundo de cada espécie nos será sempre desconhecido, mas que não existe um único mundo objetivo, uma única catinga real, mas uma catinga para Fabiano, uma catinga para o soldado amarelo, uma catinga para o leitor urbano, uma catinga para o preá e para Baleia (AGAMBEN, 2004, p.41).

Quando se enxerga com os olhos do *Umwelt* alheio, Fabiano é o animal como Outro rebaixado: “o corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco.[...] A pé não se agüentava



bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio” (p.19-20). Todo desengonço, como um urubu, como um macaco, Fabiano era o que Euclides da Cunha viu de Quasímodo no sertanejo:

É desgracioso, desengonçado, torto. [...] O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. [...] Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. (*Os sertões*, 2003, p.77)

Defrontado com esse eu infra-humano, Fabiano estaca à beira do “buraco” de seu desespero ontológico (p.20) – “Fabiano, você é um bicho”. É assim que o ameaça o galope de outra morte. “Não a morte final – equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora. Mas a outra, *aquela*.”<sup>52</sup>

É nesses termos que Guimarães Rosa, em um de seus raros momentos maciçamente sombrios, parece aludir à doença mortal kierkegaardiana, o desespero do eu que deseja libertar-se de si mesmo e ao mesmo tempo ser ele próprio – um eu que desespera “do eu que não o deveio”.<sup>53</sup> Fabiano desespera de si, deseja libertar-se do seu eu cambaio, torto, mudo e feio. Mas como arrancar de si esse eu-bicho, que não se apruma em pé como quem reluta em arvorar a dignidade do bípede, que usa a mesma língua dos brutos, que com eles se mistura e a eles se funde? E devir o quê?

Era como se na sua vida houvesse aparecido um buraco. Necessitava falar com a mulher, afastar aquela perturbação, encher os cestos, dar pedaços de mandacaru ao gado. Felizmente a novilha raposa estava curada com reza. Se morresse, não seria por culpa dele.

-Ecô! ecô!

Baleia voou de novo entre as macambiras, inutilmente. As crianças divertiram-se, animaram-se, e o espírito de Fabiano se destoldou. Aquilo é que estava certo. Baleia não podia achar a novilha raposa num banco de macambira, mas era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo o movimento do animal. A cachorra tornou a voltar, a língua pendurada, arquejando. Fabiano tomou a frente do grupo, satisfeito com a lição, pensando na égua que ia montar, uma égua

<sup>52</sup> “Páramo” In: ROSA, *Estas estórias*, 2001, p.264.

<sup>53</sup> KIERKEGAARD. O desespero humano. In: *Os pensadores*, 1979, p.200.

que não fora nunca ferrada nem levava sela. Haveria na catinga um barulho medonho. (Vidas secas, 1986, p.20-21)

Para sacudir de si essa doença mortal, a melancolia corrosiva que o persegue tão encarniçadamente quanto a morte na seca, Fabiano absorve-se no presente das necessidades imediatas – lembra que estás vivo, que a vida preme! Em contraste com sua impotência diante da inevitabilidade da seca e da sujeição aos homens, Fabiano é o mestre desse presente de fartura precária no intervalo entre as secas. Nesse interregno que revolve em torno do gado, Fabiano tudo orchestra e tudo executa – amansa os cavalos de fábrica<sup>54</sup>, trabalhadores eles também, conduz as tarefas de Baleia, alimenta e cura o gado das bicheiras. A sua é uma *technê* do bicho, com o bicho, como o bicho. Na segurança desse ambiente conhecido, controlado, Fabiano guarda a consciência tranquila de um poder quase mágico – ele é o “senhor do segredo infalível” dos ensalmos que curam no rasto<sup>55</sup>.

Quando se vê segundo o que detém relevância para o seu *Umwelt*, Fabiano se declara um bicho com orgulho. “Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades” (p.18). Sentia em si a força, o “muque” e a “substância”, que lhe teriam permitido, na arena da catinga deserta, esmagar um soldado amarelo. Não sabia ler, “um bruto, sim senhor” (p.93), mas “amansava brabo” e curava bicheira no rasto. Era trôpego e quase mudo, como um papagaio, encolhia-se como um tatu, era rês do patrão, mas “saltava no lombo de um bicho e voava na catinga” (p.75).

É assim que Fabiano transmuta-se no que há de Hércules no sertanejo.

Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; [...] e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (Os sertões, 2003, p.77)

<sup>54</sup> Como Rosa explica a seu tradutor italiano, o cavalo de fábrica é “cavalo *professionnal* de vaqueiro, treinado para os trabalhos de campo com o gado, adestrado na luta com os bovinos selvagens”. (ROSA, In: BIZZARRI, 1981, p.34)

<sup>55</sup> A cura no rasto usa orações com o poder “numérico” de, enunciando a ordem decrescente, fazer cair um por um os vermes que acometem as feridas do gado: “Mal que comeis/A Deus não louvais/E nesta bicheira/Não comerás mais!/ Hás de ir caindo/ De dez em dez/ De nove em nove/ De oito em oito/ De sete em sete [...]” (CASCUDO, 1956, p. 41).

Amansando a égua alazã, Fabiano é investido desse poder, dessa energia, dessa majestade de titã:

O vaqueiro apertou a cilha e pôs-se a andar em redor, fiscalizando os arranjos, lento. Sem se apressar, livrou-se de um coice: virou o corpo, os cascos da égua passaram-lhe rente ao peito, raspando o gibão. Em seguida Fabiano subiu ao copiar, saltou na sela, a mulher recuou – e foi um redemoinho na catinga. (*Vidas secas*, 1986, p.47)

Câmara Cascudo fala da aura de nobreza que cerca a figura do cavalo no sertão, e transcreve a descrição detalhada que fez Henry Koster, em suas *Viagens ao Nordeste do Brasil*, da *technê* do amansar os brabos (CASCUDO, 1956, p.68). Fabiano haveria de se orgulhar se visse seu saber assim traduzido na língua dos “brancos”, dos senhores. Mas esse saber, a *technê* de seu *Umwelt*, Fabiano não aprendeu – nem aprenderia - em livro, na recitação de “palavras compridas e difíceis”: foi na convivência dos bichos, na língua capenga, nos sons guturais, nos gestos que bicho entendia, que ele aprendeu sua *technê* do animal.

A luta ferrada com a besta não inspira medo nem exige esforço, é quase uma coreografia de movimentos destros, precisos. Mas ao mesmo tempo há o risco (morrer “nas pontas de um touro”, p.24) transformando Fabiano em um herói que amansa a morte a cada brabo que amansa. E quanto mais braba a besta mais extraordinário é quem a doma. A lida diária de Fabiano é uma façanha, digna dos mitos. “Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele.” (*Vidas secas*, p.19), e “colado ao dorso deste, confundindo-se com ele, realiza a criação bizarra de um centauro bronco” (CUNHA, 2003, p.78).

Para o menino mais novo, o extraordinário desse centauro bronco não perdeu ainda seu gume.

Trepado na porteira do curral, o menino mais novo torcia as mãos suadas, estirava-se para ver a nuvem de poeira que toldava as imburanas. Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, como se tivesse o diabo no corpo. De repente a cilha rebentou e houve um desmoronamento. O pequeno deu um grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo. Fabiano tinha caído em pé e recolhia-se banzeiro e cambaio, os arreios no braço. Os estribos soltos na carreira desesperada, batiam um no outro, as rosetas das esporas tiniam.(p.47-48)

Aos manejos bruscos de Fabiano domando a égua o menino assiste com a excitação desassossegada de quem frui um espetáculo marcial, temendo pelo desfecho e gozando alegria justamente nesse terror. O presente esquecível do trivial diário se expande e aguça, permanece e inquieta. E esporeia o menino a agir, a intervir, a desprender-se ele mesmo do trivial esquecível – *zoomemento vivere!*

Ele também queria mexer-se como um urubu (p.49), se era isso o necessário para mostrar-se forte e imenso, sofrendo os coices de uma fera terrível. Ele cuidaria de espantar o irmão e a cachorra com uma proeza.

Mergulhou no pelame fofo, escorregou, tentou em vão segurar-se com os calcanhares, foi atirado para a frente, voltou, achou-se montado na garupa do animal, que saltava demais e provavelmente se distanciava do bebedouro. Inclinou-se para um lado, mas fortemente sacudido, retomou a posição vertical, entrou a dançar desengonçado, as pernas abertas, os braços inúteis. Outra vez impelido para a frente, deu um salto mortal, passou por cima da cabeça do bode, aumentou o rasgão da camisa numa das pontas e estirou-se na areia. Ficou ali estatelado, quietinho, um zunzum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura. (p.51)

Sem a destreza de Fabiano, o menino mais novo o que logra é uma paródia grotesca da coreografia marcial do pai. Sacudido, atirado, impelido, ao invés de manejar o bode, é o bode quem o maneja. Numa história cujo tema predispõe o leitor a reter sobretudo um *pathos* amargo, o singelo intervalo cômico do menino mais novo ilumina matizes mais suaves, desperta para o humor furtivo e terno de Graciliano, que se dissimula em tantas outras passagens. Como nas aflições de Fabiano e sinha Vitória com a roupa de festa, nos julgamentos cândidos de Baleia, no “*dictionnaire d'idées reçues*”<sup>56</sup> que o menino mais velho sofre para aprender, o que imanta a comediazinha suave e pungente é o descompasso entre uma expectativa ingênua do personagem e o que de fato lhe depara ou acontece. Nesse riso de ternura, Graciliano, à maneira de Tchekhov, afaga os personagens que sua *mímese* do amargo fadou ao sofrimento e à incompreensão.

“A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também” (p.49) - a quimera onde se misturam Fabiano, urubu, cavalo e bode dilata e aguça o presente do menino mais novo, mas é também um *zoomemento vivere* engastado

---

<sup>56</sup> Dicionário de ideias feitas, à la Flaubert. Ver o capítulo “O menino mais velho”, onde o menino aprende o “verbete” “inferno”.

na co-enunciação, que matiza e acera a percepção do leitor para o doce e o fresco que Graciliano esconde sob o amargo, o acre, o agreste.

No devaneio necessário do menino mais novo - devaneio que é a vontade da perpetuação, da continuidade, *memento vivere* - a *technê* do bicho de Fabiano se anuncia, germina. O menino mais novo precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, amansar brabo e voar na catinga, sangrar cabras, andar como um urubu: “Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados” (p.53).

Devaneio que expande também o mundo conhecido, colorindo-o, preenchendo-lhe as lacunas:

[...] viu um bando de periquitos que voava sobre as catingueiras, Desejou possuir um deles, amarrá-lo com uma embira, dar-lhe comida. Sumiram-se todos chiando, e o pequeno ficou triste, espiando o céu cheio de nuvens brancas. Algumas eram carneirinhos, mas desmanchavam-se e tornavam-se bichos diferentes. Duas grandes se juntaram – e uma tinha a figura da égua alazã, a outra representava Fabiano. (p.50)

O mundo conhecido dos meninos é o chiqueiro das cabras, o curral, as pedras onde atiram cobras mortas, o barreiro onde se enlameiam como porcos. A alteridade mórfica dos bichos, a variedade de seus corpos, sons, costumes são o que vai dar forma e sentido igualmente ao que ultrapassa o olhar ou o que se furta ao toque – os periquitos e as nuvens para o menino mais novo; para o menino mais velho, a serra visitada por Baleia, onde se escondem criaturas desconhecidas ou bichos terríveis, como as jararacas e suçuaranas, residentes prováveis também do inferno (p.56, 60,61).

Imagine-se o mundo sem esse Outro onde se encerra o mistério, o além, mas também onde se expande e multiplica o presente, o aqui e o agora:

À noite, o silêncio era ainda mais negro e denso que durante o dia: nenhum cão *uivava* para a lua [...], não havia *regougar* de raposa na floresta, *ulular* de pássaro noturno, nem grilo que *estridulasse*, nem rã que *coaxasse* ou galo que cantasse ao cair do dia. (OZ, 2006, p.17, grifo nosso)

Como na aldeia do conto de Amos Oz<sup>57</sup>, vazia de animais, esse seria um mundo onde a paleta das criaturas se reduziria, radicalmente, às cores, às formas, aos sons humanos.

Na mitologia cosmogônica judaico-cristã, o homem é um recém-chegado que já encontra a opulência de criaturas sobre quem reinar, mas também a quem ouvir e contemplar. Em contraste, no mito da etnia peruana matsiguenga, “El diós Yabireri y su cargado Yayaenshi”, o estado inicial do homem é a solidão enquanto criatura - povoado somente por humanos e deuses, o mundo foi sendo investido de diversidade somente quando Yabireri passou a transformar quem encontrava em animais (RENARD-CASSEVITZ, 2004). O pequeno cosmo dos meninos também vai se erguendo, colorindo, povoando, adensando, com a ajuda dos bichos...

O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. Tinha o vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender.

Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia. Afiagou-a com os dedos magros e sujos, e o animal encolheu-se para sentir bem o contato agradável, experimentou uma sensação como a que lhe dava a cinza do borralho.

Continuou a acariciá-la, aproximou do focinho dela a cara enlameada, olhou bem no fundo os olhos tranqüilos. (p.56)

Apartados dos adultos, prescindindo quase de discurso, os meninos se entendem com os bichos e se valem de linguagem que bicho entende: o menino mais novo chama o irmão e a cachorra berrando como as cabras (p.51), o mais velho, de “vocabulário quase tão minguado quanto o do papagaio que morrera”, comunica-se com Baleia com exclamações e gestos (p.55-56).

Iniciando-se mal na lógica tortuosa dos adultos, o menino mais velho questiona uma incongruência e eriça a zanga de sinha Vitória (p.54). Seu grande desgosto ele o confia à simpatia sem pergunta e sem porém de Baleia. Como o pai, o menino mais velho tem a nostalgia das relações simples, da comunicação reta dos brutos, sem os meandros perigosos que dão em cadeia ou cocorote. Privado de discurso, o animal em sua mudez mesma expande a fronteira do afeto humano – o menino precisa de afago, isso Baleia entende e a isso ela responde.

<sup>57</sup> *Soudain dans la forêt profonde* (De repente na floresta profunda). Paris: Gallimard, 2006.

Essa solidão dos fracos e dos simples enseada e mitigada no amor dos “brutos”, Tchekhov (um dos russos caros a Graciliano<sup>58</sup>) a decalcou singela e triste no conto *Angústia*:

- É assim mesmo, irmão cavalo... Não existe mais Cosme Jonitch. Mandou-nos viver muito tempo e foi morrer à toa... Faz de conta que tu tinhas um poldrinho... para esse cavalinho tu eras o pai... E de repente, faz de conta, esse mesmo cavalinho te mandava viver muito tempo... Não seria uma lástima?  
O rocim escuta, mastigando, e sopra na mão do dono.  
Então, arrebatado, Jonas põe-se a contar-lhe tudo... (*Angústia*: a quem comunicar a minha tristeza?, In: *A aposta e outros contos*, 1997, p.19)

Esse é o final do conto, o final de uma noite em que, a cada menção do filho morto, o cocheiro Jonas recebe - dos humanos - escárnio, insultos e desdém. Pouco importa a palavra de Jonas escoar vã na acolhida muda de seu cavalo - é nesse carinho bruto, nesse tepor amigo que sua angústia se acalenta.

Como manter que o animal é o Outro inatingível (supra, p.30)? Para o menino mais velho, Fabiano e sinha Vitória sim, o são. O animal é aqui o Outro aproximável, afagável - refúgio e consolo, como o periquito de Luciana em “Minsk”<sup>59</sup>, como o papagaio da criada Vitória de *Angústia*, um gracejo triste aparentado ao de Flaubert com sua Félicité e o papagaio Loulou em “Uma alma simples”<sup>60</sup>.

Os olhos de Baleia retornam tranquilos o olhar do menino, testemunhando-lhe a indiferença crua dos animais às complicações humanas: “Efetivamente a exaltação do amigo era desarrazoada. Tornou a estirar as pernas e bocejou de novo. Seria bom dormir” (p.60). Pelo condão da literatura, leitor e autor – implícitos e empíricos – se permitem escrutar esses olhos desde dentro:

Abraçou a cachorrinha com uma violência que a descontentou. Não gostava de ser apertada, preferia saltar e espojar-se. Farejando a panela, franzia as ventas e reprovava os modos estranhos do amigo.

<sup>58</sup> Às vésperas de morrer, [Graciliano] disse publicamente quais julgava serem suas influências: Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Zola. E também o seu permanente entusiasmo pela literatura russa, que sabíamos ir além de Tolstói e Dostoiévski, demorar-se em Gogol, Tchecov, Andreiev e Gorki. (RAMOS, R. In: GARBUGLIO, BOSI; FACIOLI, 1987, p.17)

<sup>59</sup> “Agora Luciana se encolhia pelos cantos, vagarosa, Minsk empoleirado no ombro. Sentia-se novamente miúda, quase uma ave, e tagarelava, dizia as complicações que lhe fervilhavam no interior, coisas a que de ordinário ninguém ligava importância, repelidas com aspereza.” (RAMOS, 1977, p.73)

<sup>60</sup> Un coeur simple. In: *Trois contes*. Paris: Gallimard, 2003.

Um osso grande subia e descia no caldo. Essa imagem consoladora não a deixava.

O menino continuava a abraçá-la. E Baleia encolhia-se para não magoá-lo, sofria a carícia excessiva. O cheiro dele era bom, mas estava misturado a emanações que vinham da cozinha. Havia ali um osso. Um osso graúdo, cheio de tutano e com alguma carne. (p.61-62)

Aqui e ali no romance, vemos o mundo percorrido com os sentidos de Baleia, julgado pelos valores de Baleia. Frequentemente esse julgamento é de que as pessoas fazem coisas “desarrazoadas” (p.60), desnecessárias, excessivas (p.69), inúteis (p.55), sem sentido (p.83). Baleia parece encarnar, entre os personagens, o grau máximo do olhar distanciado que põe a nu as convenções humanas, como o fazem também os meninos estranhando o mundo dos adultos, e Fabiano estranhando o mundo dos homens. Nesse sentido, seu olhar cândido desafia o que é tomado por certo. Mas, ao mesmo tempo em que a sabota, Baleia também encarna a certeza - uma certeza que opera o contraponto de ironia agridoce à dúvida que assombra em permanência os personagens.

O menino mais novo se inquieta do que é, do que vai ser; o menino mais velho duvida dos adultos, da palavra; Fabiano suspeita da palavra, de si, dos homens; Sinha Vitória se aflige pelos atos passados, pela sorte futura. Essa inquietação pelo passado ou pelo futuro é a nota que ressoa ao final da maioria dos capítulos – “Cadeia”, “Sinha Vitória”, “Festa”, “Contas”, “O mundo coberto de penas”, “Fuga”. Nos capítulos findados com o olhar de Baleia, em contraste, a última nota é o conforto de uma certeza – a certeza próxima de logo ir comer (“Mudança”) ou dormir (“Inverno”), ou a espera inabalável de um osso, como no parágrafo acima, último de “O menino mais velho”. Aqui a angústia do menino, toda envenenada de “por quê”, de “para quê?”, de “como”, dissolve-se no *memento vivere* do bicho, para quem bastam o “eis o mundo”, o “eis-me aqui”.

Para os humanos, não basta saber-se vivo, não bastam presente, passado e futuro. A sede de viver do homem não cabe no feixe de tempo-espço que lhe é dado percorrer entre o berço e a cova. É assim que Fabiano, forro um instante das aflições da sobrevivência e das obrigações da vida “no trivial”, preenche o tempo de ócio a que o inverno o condena forjando uma vida outra, um eu-outro.

Fabiano contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com



exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis.

[...]

Fabiano estava contente e esfregava as mãos. Como o frio era grande, aproximou-se das labaredas. Relatava um fuzuê terrível, esquecia as pancadas e a prisão, sentia-se capaz de atos importantes.(p.67)

Fabiano narra uma vitória fictícia, acreditando nela. Transpõe sua força, sua perícia, sua autoridade, sua vitória com o gado e com os bichos ao mundo dos homens, onde não há vitória possível porque seus valores, sua *technê* do bicho não voga, não vinga. A sede de vida de Fabiano não cabe numa vida só - nessa vida sua que ele sabe parca - ele tem de desdobrá-la, agigantá-la na narrativa, como Alexandre se agiganta em suas histórias: “É pela fabulação que Fabiano salva o presente (ou salva-se do presente)” (HOLANDA, 1992, p.41). *Memento vivere* – vive, goza a vida, a vida outra da mimese.

Mestre de seu mundo das criaturas, conhecedor dos costumes, dos caprichos, dos segredos, das manhas, dos perigos dos bichos, Fabiano atrapalha-se, tropeça, paralisa no embate com a palavra. É sinha Vitória aquela que doma o verbo, como Fabiano amansa brabo.

Como era que sinha Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando a gente via que era assim, mas sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha idéias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! Descobrir que as arribações matavam o gado! E matavam. (p.109)

Há poucas exclamações em *Vidas secas*. Os entusiasmos são poucos e curtos – para a alguma esperança, quase cansada, quase ironia, basta a secura do ponto: “Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remocharia, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam”(p.16). Mas Fabiano não se importa de gastar energia a encantar-se com o achado da mulher.

Os animais conhecidos, triviais, previsíveis, assim mudados em seus hábitos – “um bicho de penas matar o gado!” (p.108)! A lógica das criaturas revirada e,

assim mesmo, do avesso, dizendo uma verdade! Fabiano se detém no bem-achado, na *trouvaille*, que é a frase da mulher, e por um instante esquece a desgraça que lhe galopa no encalço – a palavra foi asa mais veloz.

Felicidade precária como as outras, o verbo armando insídia como tudo o mais - os homens, a seca. O desígnio assassino das arribações, passado o entusiasmo, incorpora-se ao pesadelo da lembrança e da espera da morte: “Sozinho, num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo” (p.113). O saber mais somente mais afia a lâmina ruim da vida.

Bem guardado na margem mais segura da ficção, o encanto do leitor amarga menos. A meia mentira tornada verdade na mascarada da linguagem, que traveste sequência em causa, os mulungus enfeitados de pássaros em tocaia, o galope da morte ganhando asas – o *zoomemento mori* torna-se *vivere*, na lembrança dessa vida outra, dessa vida amestrada no verbo que é o exercício mesmo da leitura.

A composição cíclica de *Vidas secas*, começando e iniciando em fuga, sugere uma espiral interminável de lembrança e antecipação da morte que remete ao próprio cirandar das secas. O capítulo final acrescenta uma nota ainda mais sombria – a família tragada por um destino de incerteza completa, onde nenhuma lembrança pode antecipar as dores que hão de vir. A essa incerteza abismal aonde vão despencar-se os personagens, o autor implícito contrapõe uma tripla certeza de ironia triste: a esperança meio genuína meio fingida de Fabiano e sinha Vitória, esperança que é o próprio açoite necessário de viver; a certeza acerba do narrador, ciente de que arrasta os cegos ao abismo; mas também - e talvez sobretudo - a certeza sólida, final, que Baleia, finando-se, faz ressoar:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (p.91)

Foi a partir do capítulo de Baleia que se desdobraram os demais capítulos, os demais eventos, os demais personagens:

Escrevi um conto sobre a morte de uma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás.

Exatamente o que todos nós desejamos. (RAMOS, G. Carta de maio de 1937, a Heloísa, In: GARBUGLIO;BOSI;FACIOLI, 1987, p.63)

Como Fabiano é *deus artifex* de suas histórias, como sinha Vitória plasma a mentira-artesanato na verdade maior da beleza, é o arbítrio do autor quem mente os preás de Baleia. Graciliano, ateu, cético, amargo e pessimista, finda o capítulo-germe do livro na mentira animista do olhar do cachorro, vibra a nota débil da esperança no paraíso improvável que o improvável sonho de um cachorro forja. Mas Graciliano ele mesmo diz – que lhe importa?

Que importa se não houver alma em cachorro, paraíso para o homem ou vida na morte, se na palavra o homem comunga com o bicho, expande o espaço e o tempo, afronta a vitória certa do nada?

## 4.2 Entremeio - Com o vaqueiro Mariano - Et in Arcadia ego

“Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda” (ROSA c/LORENZ, In: COUTINHO,1983, p.69). Rosa perpassa sua escrita desses seus avatares - narratários de ouvidos atentos que ora são meramente apostrofados, como o de *Grande sertão*, ora intervêm na narrativa, elevando-se a personagens, como o “cipriuara” do lauairetê e o Moimeichego<sup>61</sup> de “Cara-de-bronze”, ora tomam a frente da narração, como em “Conversa de bois”, em “O homem do Pinguelo”. Na entrevista-retrato que Rosa chamou “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”, a narração se perfaz nas vozes de Rosa e Mariano entremeando-se amigas, numa pastoral espontânea, sem artifício, no amor ao boi e ao mundo do boi.

Começamos por uma conversa de três horas, à luz de um lampião, na copa da Fazenda Firme. Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas. Enrolado no poncho, as mãos plantadas definitivamente na toalha de mesa, como as de um bicho em vigia, ele procurava

---

<sup>61</sup> Que, como professor Lourival Holanda me apontou, para meu encanto, é brincadeira onomástica com o pronome “eu” em francês, inglês, alemão e latim – *moi, me, ich, ego*.

atender-me. Seu rosto, de feitura franca, muito moreno, fino, tomava o ar de seriedade, meio em excesso, de um homem-de-ação posto em tarefa meditativa. Mas os grandes olhos bons corriam cada gesto meu ou movimento, seguintemente, mostrando prestando em proteger, pouquinho curiosidade, e um mínimo de automática desconfiança. Porque dele se propagava, com ação direta, sobretudo, um sentido de segurança, uma espécie tranqüila de força. Contou-me muita coisa. (Com o vaqueiro Mariano In: *Estas estórias*, 2001, p.115)

O “entremeio”, como o chama o autor, divide-se em três partes. Toda a primeira é essa conversa - sequência de narrativas marianas, emolduradas pela palavra amorosa de Rosa-co-narrador. Já se vê - e Rosa o diz - que não é somente na palavra que eles se entremeiam, mas também numa comunicação outra, de uma comunicação aquém ou além do discurso, propagação – Deleuze diria contágio, devir.

E no entanto... tantaliza também o inefável, o mistério ipso de cada um, o que somente pode ser entrevisto, “aprendido ao fácil”:

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi” (p.121).

Esse mistério, narrador e leitor talvez entrevejam na aura de fábula e lenda, de a um tempo universal e único que Rosa trasvê em Mariano:

um vaqueiro que reunia em si, em qualidade e cor, quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais. Típico, e não um herói, nenhum. Era tão de carne-e-osso, que nele não poderia empensoar-se o cediço e fácil da pequena lenda. Apenas um profissional esportista: um técnico, amoroso de sua oficina. Mas denso, presente, almado, bom-condutor de sentimentos, crepitante de calor humano, governador de si mesmo; e inteligente. Essa pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo. (p.115)

Rosa-narrador, também ele almado e denso, reconta em prelúdio o geral do gado, o que neles se promete de alvoroço, de paz, de ódio, de alegria, nas vaquejadas, nas salinas, nas malhadas, nos rodeios:

Descreveu os rodeios: os animais – touros, bois, bezerros, vacas, - trazidos grupo a grupo e ajuntados num só rebanho, redondo, no meio do campo plano, oscilando e girando com ondas de fora a dentro e do centro à periferia, e os vaqueiros estacionados à distância ou cavalgando em círculos, ou cruzando galopes, como oficiais de uma batalha antiga, procurando, separando, conduzindo; mas sempre a vigiarem a imensa bomba viva, que ameaça estilhar-se e explodir a hora qualquer, e que persevera na estringência de mugidos: fino, grosso, longe, perto, forte, fraco, fino, grosso... (p.116-117)

Como Fabiano, os vaqueiros do Pantanal conduzem e dançam uma coreografia marcial que represa e exorciza o poder da besta, bomba viva, permanente ameaça. Desse amontôo Rosa ouve a melodia bruta nos mugidos em compasso binário – fino, grosso, longe, perto, forte, fraco, fino, grosso - e vê a geometria dançante no fluir da boiada - centrípeta e centrífuga - e no presto contornar e transversar dos vaqueiros. Essa beleza, essa poesia involuntária de homem e besta em devir, é o Rosa co-narrador quem oferece a admirar, assim como é sua voz que emoldura em espetáculo o “poder de rastreador” de Mariano:

Seu poder de rastreador dava-lhe à fala um orgulho, e acendia um cigarro, para contar melhor:

...Como era um lugar visonho, assim meio sertão, sem gado, eu achei que por lá devia de ter passado uma rês e parado, por umas duas ou três horas. Senti, pelo cheiro. A gente sabe. O touro tem uma catanga quase como a do ramo de guiné; vaca e boi de carro têm catanga igual, só a do touro é mais forte... (p.116)

Como Fabiano, Mariano sabe povoar o vazio com os bichos que já passaram, que já não estão. Pelo cheiro, como um bicho. Mas essa *technê* do animal, com o animal, como o animal, Mariano não mancha de dúvida, e nela põe seu orgulho: “Aqui, o gado é que cria a gente” (p.118). À diferença de Fabiano, que orbita tonto em volta de um eu que ele nem é e nem devém<sup>62</sup>, Mariano contém-se todo em si mesmo, imune àquela “morte outra” do desespero kierkegaardiano - como os bichos.

De sofrimento, o que ele conta, a pedido de seu co-narrador, é a aflição bem definida, bem compreendida, dos perigos passados:

---

<sup>62</sup> Ver supra, p.84, nota 46.

Foi há uns três anos, na seca. No levantar o gado do curral, sobe um poeirão, e tapa tudo. O gado faz remoinho. Eu vim abrir a porteira, e era só a barulheira deles, e aquela nuvem vermelha, de pó de terra. A gente apurado, até com receio, não se previne. Quando meio-enxerguei um vulto, ouvi o rosnado, em vez de empurrar p'ra diante a porteira, segurei foi um touro enorme, que vinha saindo... Me abracei com ele, u'a mão no pescoço, a outra num chifre. Mesmo no esbarro, um arrompo duro, fiquei dependurado, agarrado em tudo. A mal eu engoli gosto de sangue... Aí, num modo que eu vi que *a morte às vezes tem é ódio da gente...* A força *daquilo*, relando o corpo de um, era coisa monstra demais – no peso, no ronco, na mexida, até no cheiro... Balançou comigo, e me tampou longe, uns dez metros, no meio do poeirão... (p.119)<sup>63</sup>

A tauromaquia involuntária de Mariano performa-se poesia crua. O remoinho de poeira vermelha, mal escondendo o vulto que vai se mostrar touro, é já uma promessa de sangue. Toda a *technê* vaqueira de Mariano queda inútil no confronto intempestivo e ele se vê à mercê dessa coisa “monstra demais”, massa e volume de brutalidade compactada em touro.

Pouca lembrança para Mariano e pouca beleza para o leitor traria pensar o touro como o animal pobre de mundo de Heidegger. No instante interminável do corpo-a-corpo, do face-a-face, o bicho é a face e o corpo de uma alma imensa, escura, o caos anterior ao Verbo, “ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo” (ROSA, 1985, p.73). Enorme, a um tempo remoto e tangível, o touro é, como Boicininga, um “problema terrífico”. Compreender o dismenso dessa alma, antes quadrar o círculo – “a quadratura da besta”, diz Rosa de outro touro, em outro livro<sup>64</sup>.

No ódio cego do touro, a morte se fez carne para Mariano: “[...] grave, cogitando fundo, remastiga alguma lembrança do momento em que aquele touro foi seu inimigo. Talvez quisesse dar-me o de-fim de outras coisas, que sente e suspeita, sem saber; e ora se esforça” (p.119). Mariano, cogitando fundo, “todo uma cicatriz”, ignora que do confronto com o touro guardou mais do que a aflição da lembrança. Na anamnese de sua narração é que sente germinar vago o “de-fim de outras coisas” que lhe inoculou o flerte de ódio da morte.

No extremo da tauromaquia, o bicho não foi o Outro, mas a *Coisa* insondável, o cinzento informe do sublime tendo recusado todo antropomorfismo (“a força

<sup>63</sup> Os itálicos são do autor.

<sup>64</sup> “Remoto o touro, de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto, empedernido”(ROSA, Hiato In: *Tutaméia*,1985, p.73)

*daquilo*”, “*coisa mostra demais*”). No exemplo abaixo, no entanto, o touro é referido com um *pathos* natural, desenvolto, onde ecoa o amor aos bois, cantado no Ciclo do gado nas áreas de pecuária:

Foi um touro jaguanê, que morreu de tristeza. Era um touro de idéia, muito manheiro: saía sozinho, de qualquer boiada, corria, entrava no mato, varava o taquaral, sumia na saroba... Um dia, a gente acertou de entrar também atrás, com os cachorros. Puseram o laço na cabeça dele. Não mexeu, não fez nada. Derrubaram, quebraram a cola, batiam com chapéu no focinho dele, judiando. Puseram palha, por debaixo, e prenderam fogo, p’ra ver se levantava. Tremia, mas ficava quieto. Quando viu o laço na cabeça, se deu de vencido... Morreu lá, de raiva, faleceu mesmo... (p.116)

A primeira frase poderia ser o título da história – o jaguanê que morreu de tristeza. Essa morte extraordinária, um bicho contrariando a necessidade imperiosa de viver, confirma o extraordinário do touro, um touro que se desprende dos outros, se individua. As gestas de animais estão cheias desses bois “destemidos” que se individualizam ao resistirem ao jugo humano:

Eu fui o liso Rabicho  
Boi de fama conhecido;  
Nunca houve neste mundo  
Outro boi tão destemido.  
Minha fama era tão grande,  
Que enchia todo o sertão  
Vinhão de longe vaqueiros  
Pra me botarem no chão.  
Ainda eu era bezerro  
Quando fugi do curral  
E ganhei o mundo grande  
Correndo no bamburral.  
[...]  
Trouxeram três bacamartes,  
Cada qual mais desalmado;  
Os três tiros que me deram  
De todos fui trespassado.  
[...]  
Acabou-se o boi de fama,  
O corredor famanaz,  
Outro boi como o Rabicho  
Não haverá nunca mais.(ROMERO,1985, p.95,98)

A história do jaguanê guarda essa sequência: a apresentação do touro como uma criatura de exceção (um touro manheiro, de ideia), a narração de como se

subtraía e resistia aos homens (fugindo, correndo, sumindo); a resolução dos homens de finalmente subjugar-lo e o remate dignificante do animal. Com a diferença de que a morte de Rabicho é o bem-morrer do herói emboscado numa luta impossível contra muitos inimigos, enquanto o jaguanê é uma espécie de mártir do orgulho, que morre sem submeter-se.

Esse *pathos* insólito do algoz que consoma a execução e louva em seguida a morte nobre ou corajosa da vítima é o das próprias gestas de animais, brotadas de um mundo onde cuidar, salvar, curar, perseguir e matar o gado é a lida diária das gentes.

O “sentir junto”, a compaixão, que Mariano demonstra em sua narrativa do touro jaguanê ganha uma dimensão mais literal no episódio das piranhas:

-... Quand’isso, me esfriei de todo, e fiz contrição urgente, me resolvendo p’ra Deus: na frechada dôida que elas davam, vindo de todo lado p’ra dente no boi, as piranhas esbarravam em mim, sentavam soco em minha barriga, raspavam entre minhas pernas, nos meus sovacos. Tonteei n’água. Mas não podia apartar vista do triste do bicho. Era tanta quantidinha de piranha que, no borbulho bravo, parecia u’a máquina grande, trabalhando, rodando... Elas comem por debaixo. O esqueleto foi p’ra o fundo...

- Eu? Então eu vi que o cavalo tinha escapado sem-vergonha. P’ra ele, reconheceu só um susto, porque achou auxílio de se encostar num pé de pimenteira, e descansou o pescoço na forquilha da árvore. Não se via nem sinal mais de piranhas. O cavalo tava bonzinho. Fui *nadando* ele pro raso (p.121)

Eis Mariano e o gado - nivelados pela morte-máquina, para quem pouco importa a diferença entre os corpos de homens e bois, ambos roíveis. Assistindo às piranhas trabalharem incontrolláveis no boi, Mariano antecipa o corpo doer.

Novamente Mariano na goela da morte. Narrador e personagem da aventura do sumo suspense, do risco de morte, era de esperar que rematasse protagonizando a própria escapada, fosse ela rente, doída, afortunada ou heróica. Mas não - Mariano conta dos bichos. Eles, os protagonistas ideais de um mundo que a morte não despedaça – morto o boi, o esqueleto vai ao fundo; o cavalo, safo “sem-vergonha”, volta para trabalhar no mundo dos vivos. *Zoomemento vivere* - tudo está em seu lugar.

Mas o sossego é curto nessa natureza crua, de pequenas catástrofes e pequenos massacres diários que lançam homem e bicho juntos no mesmo perigo:



O fogo balançava; ô fogo! Tinha trovão e relâmpago... O gado berrava desafinado, quase todos, o berro tinido de quando se fecha um rodeio. Era a viagem mais desatinada que eu já vi boiada dar. Enxerguei boi frouxar paleta, desmanchar o quarto dianteiro, o osso despregar da carcaça e subir levantando o couro, e o boi, em vez de parar e deitar, seguia correndo, gemendo, três trechos, em galope mancado, feito sombração... (p.123-124)

Os homens ocupados na estratégia de contrar o fogo, é o gado que dá carne e voz ao terror. Desmanchando-se, desconjuntando-se, perdendo a feição de vivos, os corpos dos bois seguem, correndo puros, esvaziados das almas dos bois, já assombração.

Os bichos correndo em desmantelo, as aves transtornadas voando sem regra, o fogo tangendo todos, Mariano ouvindo o galopar da morte no trupo da boiada: “*tou morto, tou morto, tou morto...*” (p.123-125). E no meio desse carnaval pânico do desespero de não morrer, Mariano vê um vivente desistir: “Hor’essa eu vi um boi se apartar dos outros, deitar no capim e se amoitar. Era um boi preto, coitado, que tinha perdido sua confiança no duro da precisão. Ficou. Nós fomos...”(p.124).

- ...E ficamos esperando, ali com os bois, tudo irmãos. Eles davam pena, com o quebranto de judiados, encostados uns nos outros, fechando os olhos, guardando certeza em nós. Meu cavalo, que era brioso, não arriava as orêlhas, sem calma nenhuma. Eu também. Porque, aquele gado estouvado, na ânsia de andar torrando, podiam perder o tino e dançar doido, ali no dentro, pisando todos. Gado só? O senhor acredite, lá na baía tinham amanhecido outros bichos, de muitas qualidades, e estavam confiados com os bois. Anta até, eu acho. Me lembro de um veado galheiro, um cervo, que ficou o tempo todo no meio, passou o fogo junto... (p.125-126)

Todo o cortejo do vivo juntando-se em alarme, homens e bichos prestes a torrarem ou se pisotear em desatino. E, nos dois dias em que passaram assim, em alarme conjunto e mútuo, “ninguém perdeu a firmeza. Até os bois prosseguiram certo...”(p.126).

As criaturas todas reunidas, “tudo irmãos”, os bois guardando confiança em seus guardiães, cavalos e homens atentos, trabalhando mesmo no meio da desgraça, os viventes todos procedendo certo. O sumo perigo, a morte varrendo absoluta, parece trazer àquele retalho de caos uma harmonia edênica.

- ... Mas uma coisa eu guardei, por última, porque a gente gosta. Se lembra do boi que eu disse, do boi preto, coitado, que deitou-na-cama no charravasco, sem querer vir, e nós largamos?  
 -...Pois eu não tinha podido me esquecer, e estava pensando nele, quando chegamos no salvo. Se tivesse achado fé p'ra um arranco mais, estava vivo agora, escapava do fim pior que há, de fogo nos ossos. E, então, a gente estava acendendo o contrafogo em volta da *baía*, quando; que é que evém lá? Era ele, chê! Decerto, na horinha em que o fogo fomentou, fez ele pensar mais e se aprumar pulando, às carreiras, e veio na batida dos outros. Chegou num galopinho, trotando ligeiro, feito um cachorro. Mancava dum quarto de trás, e tinha sapecado o rabo. Por um pouquinho só, e ele não ganhava mais passagem. A gente deu viva! Chegou e se aninhou com os outros, na fome de bezerro que vem na teta... (p.126)

Mesmo tendo assistido aos bois se desintegrarem berrando o horror da carne queimada, o pesar maior de Mariano foi de ver um deles desistir de berrar, desistir de correr, desistir de viver. Essa sim, talvez, a tragédia - não o incêndio, o perigo, o alarme do caos entre os bichos.

Cada narrativa encerrou seu perigo, seu “miligrama de morte”, fez-se mais contável justamente por isso, por instalar na vida inacabada, cheia de fios soltos, esse ponto perto do fim de que falou Frye (supra, p.23), esse senso de acabamento que dá unidade a uma história. Mas a morte não triunfou - a *technê* narrativa de Mariano serve a seu amor da vida, seu pendor para a alegria calma do “tudo em seu lugar”. À nota melancólica que o boi preto ressoara deitando-se para a morte, ele contrapõe o coro de vivas dos vaqueiros, e remata a última narrativa com a ternura singela do galopinho manco do boi, ligeirinho, apressando-se, com fome de viver.

Findas as estórias marianas, finda a conversa de três horas, a palavra de Rosa devolve Mariano ao Pantanal, engolfa-o no mistério próximo, maternal, diário da noite, da vaca.

Um cavalo relinchou, rasgado à distância, repetindo. Os grilos, mil, se telegrafavam: que o Pantanal não dorme, que o Pantanal é enorme, que as estrelas vão chover... José Mariano caminhava embora, no andar bamboleado, cabeça baixa, ruminando seu cansaço. Se abria e unia, com ele, - vaca negra – a noite, vaca.(p.126-127)

\*

Se no primeiro momento o Pantanal e os caminhos sinuosos de seus bois se traçaram, para o co-narrador, nos dedos que Mariano percorria na toalha da mesa,

nos rebanhos que a voz de Mariano fazia transitar por entre as sombras da copa, “com a verdade intensa das coisas supostas” (p.118), agora são os cinco sentidos do co-narrador que vão sorver esse mundo, com a premência das coisas sentidas.

Era lindo a constelação, de jóias, amaranto e ardósia, incandescente. Abriguei-me a um ângulo de cerca, e os bezerros estreitam seu clamor. São sons que abrangem tudo: ronflos, grunhos, arruos, balidos, gatinhos, fungos de cuíca, semi-ornejos, uivos doentes, cavos soluços pneumáticos. Dói na gente o desamparo deles, meninos grandalhões, profissionalmente expulsos do leite e calor que lhes pertence.[...]

Afiou o vento; eu tiritava. Só tinha a ver nuvens na noite, levantadas, e a lua, sonhosa, ilusiva. Sob o telheiro, ao tepor deles, podia aquecer-me: escalei a cerca, e rodou adiante a bezerrada, fácil de se comprimir. Se espavoriam. Seu odor se produzia do chão, do ar, de milhões de bois, era como se fossem nascendo.” (p.129)

No “pouco lusco e muito fusco” da madrugada, o Rosa-narrador sai a atender ao “chamado” dos bezerros presos (p.128) e à própria “vocação” de aprender sobre a alma dos bois (p.115).

E Rosa aprende com todo o corpo o que o corpo dos bezerros emite de luz, de dor, de som, de cheiro, de calor. A luz dos olhos dos bezerros excede o animal, comunica o vegetal do amaranto e o mineral da ardósia; os sons se declinam em todos os timbres e notas da dor, a presença se faz sólida, tangível, certa, no quente e no cheiro, no cru desse contato entre viventes, entre o boi e o animal humano.

E então escuto um rufo; cruza-se um vulto, pausa. Supus fosse o corujão, a grande coruja quadrada das fazendas velhas, ave muito perspicaz, de olhos fixantes. Não; era um urubu. Mudo, esdrúxulo, estatuado, não parecia esperar nem espreitar coisa nenhuma. Ficava. Ninguém sabe o governo de bichos desses. Transitando a desoras, talvez o sueste o apanhou de contravão. Desceu do céu e aqui está, no mourão, curvo, dentro dos ombros, sem ignorar que sou pessoa viva. Chega a roçar-me, inodoro, e sinto macio como o de um pombo o contacto de seu corpo penudo. Tampouco me movo, para não espantá-lo. E descubro: como estou a barlavento, tomou-me também por trincheira contra o frio. Mas, engaravitado, não podendo mais, me sacudi, e ele saiu, aos pulos, seguindo a cerca, sobre, e se abriu no ar. Foi, foi, foi, o corvabutre. (p.129-130)

Em Páramo<sup>65</sup>, outro dos contos de *Esta estórias*, os animais que se entreveem são casca só, signo sem corpo, mero índice ou estribilho da “morte outra” que é o desespero do eu em falho devir – a águia negra, os cães “lugubruivos”, o galo noturno, os corvos – apontam para fora e para depois de si mesmos, são simples agouro. Mas aqui os bichos são o corpo dos bichos, são o devir do corpo-a-corpo entre bicho e gente. Rosa e o corvo existem juntos, meramente, mutuamente vivos. O corvo pousa, fica e vai embora sem deixar auspício. Mas o leitor, no verbo, auspícia (avis specio) - vê a ave.

Aqui, o chamado dos bezerros chega e fere.

Badalava.

De vez desciam de grau, num mugitar confuso; pronto, porém, frecham de lá os fanhosos sobressons, o berberro caprino. Então, há vacas mais ansiosas. Com pouco, crescerão a rebelar-se, rompendo cercas, espedaçando caminho. Contornam-se, ilham-se, seus corpos, na claridade que pulsa. Da que alonga o pescoço e arranca de si um clangor teúdo; da que abaixa e eleva o tom, num ritmo soluçado; da que tomba a cabeça, atenta à resposta, após seu berro; que a que moa, a que mua. (...) Com seu leite, outra coisa se acumula, fluida, expansiva, como o corpo de uma água pesando enorme na represa. O tormento da separação trabalha-lhes um querer quase sabido: algo que, da terra à alma, precisa do caminho da carne. (p.131)

Essa, no dizer do vaqueiro Mariano, “um técnico, amoroso de sua oficina” (p.115), é a “aflição sangrada” das vacas mães pelos seus bezerrinhos, de manhã logo antes da ordenha. Rosa orchestra música e geometria - por sobre o emaranhado confuso de mugidos irrompem berros em flecha; sobrevém o volume, o contorno dos corpos na luz. A música angustiada encorpa-se em leite, em água revolta – o “tonto, terno, quase humano sentimento dos brutos” prescinde da alma, ele é a carne e o som que nela vibra. Nesse querer urgente que os homens chamam de instinto, Rosa vê “o antigo amor, plantado na matéria” (p.132).

Se o guiné-do-brejo pastado dá gosto ruim ao leite e à carne, a polpa do uacuri rende a ambos o bom perfume e sabor. Se de *Catarina* transborda um suco espesso de amêndoas, *Moeda* jorra e goteja gorda neve espumada. Se *Jeitosa* é moça e fresca, seu bocejo fragra a feno *Cantiga* é leve serena, de leite cuspe e creme de luar. Se bem as mamas de Sota serão os dedos da aurora, as de *Sarada* granulam que nem amoras de-vez. Então Mariano diz que eu beba

<sup>65</sup> Ver supra, p.43, 84. Esse bicho como mero sinal é em Rosa absoluta exceção, como é exceção também o tom intimista e barrocamente melancólico do conto.

de *Europa* – preta de testa branca e barbela – mestiçada de revez. Mas, não, prefiro *Me-Ama*, e escolho-a *Só-sozinha*, dom de alvuras, diferentes, e a quem vai o meu amor.

Ordenho suas tetas pomosas, entre meus dedos uvas longas. No ar frio, manhanil, ela cheira forte, a fêmea sadia, a aconchêgo. Volve-se, pequenos sons lhe estalam do focinho, úmido, puro, de limpeza animal. Baba largo. As pálpebras pestanudas concluem-se, cobrindo espelhos escuros. Mas seu absorto ser devassa-me; sua presença pousa. E, sob o vôo inerte das orêlhas, a cabeça dá ar de um subido coração. (p.137-138)

Estuando da métrica percebe-se um insólito Eros pastoril, esquecido das fronteiras entre gente e bicho. Rosa canta em redondilha maior não a vaca, mas *Catarina, Jeitosa, Cantiga, Sarada, Europa, Me-ama*, os próprios nomes já um rudepoema. Como é poema todo o espectro sensorial do branco do leite, em cor, brilho, sabor e textura. Poesia tátil é a ordenha (em dedos, pomos, uvas, grânulos), paródia quase séria das carícias entre amantes, talvez também dos amores de deuses antigos – Zeus não foi touro quando amou Europa? E os úberes triviais, senão cômicos, das vacas espanam a cinza da lira de Homero - “se bem as mamas de *Sota* serão os dedos da aurora”....

As vacas existem, agudamente, barbaramente, para Rosa, que aqui se revela um Tigreiro mais manso. As vacas que ele canta com ternura de amante, ele as ama em seu leite e sua carne – a carne literal, de que ele gaba “o bom perfume e sabor”.

Não se trata, já se vê, da zoofilia a sério, consumada, do narrador de *Lavoura arcaica* com sua cabra Schuda (NASSAR, 2001, p.19-21), longe disso. O que canta na lira rosiana é uma ternura fascinada e risonha pelas criaturas - uma ternura quintanar:

Rãzinha verde, tu nem sabes quanto  
foi o bem que eu te quis ao encontrar-te...  
tu me deste a alegria franciscana  
de não fugires ao sentir meu passo.  
Tão linda, tão magrinha, pele e ossos,  
decerto ainda não comeras nada...  
Minha pequena bailarina pobre!  
Se eu fosse bicho, sabe lá que tontos,  
que verdes amores seriam os nossos...  
[...] (QUINTANA, 2003, p.20)

A vaca travestida em musa é brincadeira de poeta, como os verdes amores de Quintana com sua rãzinha verde, ou como a contemplação de sua vaca “lenta e serena, e bela e majestosa”:

A vaca natural e simples como a primeira canção  
 A vaca, se cantasse,  
 Que cantaria?  
 Nada de óperas, que ela não é dessas, não!  
 Cantaria o gosto dos arroios bebidos de madrugada,  
 Tão diferente do gosto de pedra do meio-dia!  
 Cantaria o cheiro dos trevos machucados.  
 [...] (QUINTANA, 1977, p.94)

...E esse existir agudo dos bichos, que Rosa, como Quintana, contempla, imagina, sorve, devassa, é ainda mistério. A vaca, crua, muda, devassa-o também.

Solto, o bezerrinho se estira e suga sôfrego; por vez, afia língua, afaga; e mais se reprende ao seio, com ricto risonho, continuando com rumor. A vaca se confaz. Também o babuja, relambe-o; exata reminiscente ao léu de pastagens, envolta em espaços, leva-o por eles. É toda maternal, macia, coelhuda, aquecida. Mesmo no crô da testa, e na barriga de rede extensa, de odre cheio, amealhador. Pelas linhas de seu corpo regem-se as curvas do bezerro, nhenho, elástico; e tudo se estiliza, dormido e fixo e alegria. (p.138)

É tão distante assim o bicho? É tão outro que gente não se reconheça nessa querência mútua de mãe e filho? Não foram talhadas na matéria, “mandadas alto”, eternas, essas curvas, essas linhas rentes, estreitamente regidas, dos corpos da díade mãe-filho, em gente como em bicho? Não se confazem, se ensinam, se aquecem, se estilizam também mãe e filho humanos?

Aqui a morte está longe, longe. O tudo estilizado, dormido fixo em alegria, é o tudo do cosmo refeito. Porque o cosmo se refaz, perfeito, tudo em seu lugar, na pulsão de amor satisfeita de cada vivente:

- ‘Tão prontas, ‘tão bentas... – ri Mariano.  
 Aquelas se inteiram, deixam-se, e demoram no mundo. O quê de humano bruto e se ausenta nelas, capazes do Éden, que talvez ainda o estejam a esperar. Seus olhos não apreendem o significado das nuvens; neles se retrai obscuro o poder de eternidade. (p138)

Satisfeito o amor das vacas, Mariano sabe, elas estão prontas, bentas, são criaturas completas, inteiras. Capazes do Éden, prescindem de bicho e de gente.

O terceiro momento é quando Rosa sai aos pastos, aprendiz de Mariano.

Montando Rapirrã, Mariano ia-me guiando. de roupa preta, muito apertada, pernas longas, descalços, com um chapéu de pano preto, de sobarba, com os “bolivianos” pretos por tapa-orêlhas, ele era um tantinho para a gente se rir, vendo-o de costas, e um pouco sério demais, visto de frente. Também não faltavam elegância e arte rústica, na sua equitação: tinha assento e equilíbrio fácil, sem jogar mas meneado, e “entrava” no movimento do cavalo. (p.139)

A louvação pastoral de Rosa se faz em clave vária. Mariano tem sua dignidade hierática de “clássico boieiro – *bukólos* ou *bubulcus* – o mais adulto e comandante dos pastores” (p.119), tem seu vigor marcial de herói de gesta, tem a coreografia elegante e “rústica” ganha no contágio com o cavalo, e ainda se matiza de riso, sem dano, sem pejo aos outros traços.

O touro pulou, patas quatro. De guampa aberta, catou o cavalo. E viu-se um passe presto: Rapirrã se empinava e volvia nas pernas de trás, acompanhando a testada, saindo sem raspão. Mas o garrote pisou de minha banda.

- Grita com ele! – comandou Mariano.

Gritei e agitei mão, fiante no recurso. A fera passou, para relonge.

Lá vinha Mariano – galope, trote, passo. Sob suas escusas, adivinhei uma humana vontade de rir. Mas, de tudo, o que ele rememorava era o momento de laçar: orgulho de ter acertado sem tentativa falha e da firmeza no sopear, no pulso, o arranco do boi. (p.145)

Entremeados em contraste, Rosa e Mariano – o erudito e o rústico, o diletante e o mestre – são, um para o outro, “um tantinho para a gente se rir” (p.139), outro tanto para se respeitar. E nesse encontro, a identidade que se constitui de um para o outro é calcada no devir animal de cada um, na simbiose de cada um com o bicho.

O figurino e a postura que, em Mariano, tentam o riso de Rosa são aqueles forjados na lida diária com touros, bezerros e vacas. Como é na intimidade com o bicho, com seus corpos, seus costumes, seus vestígios, em seu embate com “a violência da natureza circundante”, que Mariano inspira “a sugestão sã de epopéia” (Pé duro, chapéu de couro, In ROSA, 1978, p.102). Natural que a inexperiência de Rosa inspire “uma humana vontade de rir” nesse Mariano mestre da *technê* do bicho.

A destreza, a eficácia elegante de centauro com que Mariano e Rapirrã sopeiam juntos o touro são para ele, o vaqueiro, o chão e a raiz de uma identidade. Para Rosa-narrador, esse chão é onde ele planta sua pastoral risonha e amorosa.

De arranco, estalamos na galopada, com um sacudir de coisas e entranhas, no romper de ar vivo. Era um tropel geral ou um rumor de água quebrada, meu cavalo por se descolar de mim, se escoando, escabelado, e o latejo do vento nos meus ouvidos. Gado girava, jogados aos punhados. Mariano e Rapirrã avultavam, relampejantes, sempre à minha frente. Bariguí ia doido, por si, sem eu saber aonde. – Boi êê, d’lá dià... – ouvi Mariano (*“Cavalo pisa um furo de tatú, um pau, roda e caiu morto... Às vez’, o vaqueiro morre também...”- lembrei-me de uma conversa sua.*) Foi sob duro torto esforço que Bariguí estacou. A terra esteve deitada no céu, o capim oscilando, concêntrico, em círculos enormes. Mas, deslizando no verniz do verde, as garças eram mais brancas, e riscavam tudo na horizontal. Eu sentia o coração de Bariguí bater violento, de baixo da minha perna. (p.143-144, itálicos do autor)

Agarrado, despenhado com o cavalo em queda horizontal, o narrador integra “um corpo mais potente”, como diz Deleuze. Um corpo de vontade sem centro, de sentidos modificados, que estetiza o mundo e faz sensível o tempo - o gado girando, o capim ondeando círculos concêntricos, as garças riscando setas brancas, a sucessão dos instantes se marcando no sacudir das entranhas, no latejo do vento, no bater do coração do cavalo. Quantos miligramas de vida excedente não se recebem aí, desde o instante 0 do galope até o final? Como no paradoxo de Zenão, um intervalo é expandido ao infinito – e esse milagre, esse *memento vivere*, foi o devir com o bicho que operou.

E ainda aí, no frenesi de vida, ainda aí está a morte, entre parênteses, silvo de lembrança: *“Cavalo pisa um furo de tatú, um pau, roda e caiu morto... Às vez’, o vaqueiro morre também...”- lembrei-me de uma conversa sua*”.

Debruçado, jazia um bezerro morto. Ainda estava composto, mas não tinha mais olhos: só, negros, os dois buracos. Mal haviam começado a bicá-lo, pelas bocas do corpo.

- Coitado, morreu de frio. Neste tempo eles encostam no mato, do lado de onde vem o vento; mas a noite é muito comprida... De manhã, esses mais magrinhos não güentam aluir do lugar. É um desamparo...

Mariano examinou o defunto, tateando-o; procurava vestígios de doenças perigosas para os rebanhos. Depois retombou-o, mudando-lhe a posição.

- Assim dá mais azo p’ra côrvo comer. É sustento deles...



Nem bem tínhamos montado, e já pungavam para o chão, com grandes asas, os vulturos capadócijs. Mariano mirou ainda.  
- Quem sabe, um dia vão fazer isso até comigo... (p.148)

Na Arcadia de Mariano e Rosa, a morte prepara a tocaia no desgoverno, no aparelho de brutalidade da boiada armada para estourar, tange feroz as criaturas nas queimadas, relampeja um baque de traição ao cavaleiro, mas também se aninha mansa, doméstica, necessária.

Em *Vidas secas* os urubus eram o pesadelo, a ameaça da devoração pela seca e pela morte. Aqui, livre da ameaça da fome dos bichos, Mariano acolhe o corvo como mais uma criatura no direito trivial de buscar sustento. Sua ternura se divide generosa entre o bezerrinho morto no desamparo e os corvos, honestos carniceiros.

O *zoomemento mori* dos corvos em ato, sem laivar de angústia a narrativa, vibra a certeza lúcida, tranquila de Mariano. Um dia será ele a morrer também na Arcadia.

Todo o passeio de Mariano e Rosa-narrador é entremeado assim de *mementos mori* e *vivere*. Os lugares percorridos, as carcaças dos bichos mortos, o mover e barulhar dos bichos vivos, tudo pode ser um pedaço, um vestígio, um sinal a partir do qual Mariano vai reconstituindo as mortes várias possíveis em sua Arcadia -- por cobra, por onça, por fome, por frio... Mas logo, na narrativa, esporeia a lembrança do dismenso de vida a se admirar, a sorver, a gozar, porque reponta, adeja, esvoaça a massa de beleza viva das aves do Pantanal:

Sempre, enfeitando céu e várzea, o belo excesso de aves, como em nenhuma outra parte: se alinhavam garças, em alvura consistindo; quero-queros subiam e desciam doce rampa curva; das moitas, socós levantavam as cabeças; anhumas voavam, enfunadas, despetaladas; hieráticos tuiuiús pousavam sobre as pernas pretas; cruzavam-se anhingas, colheireiros, galinholas. biguás e baguaris, garças-morenas; e passavam casais da arara azul – quase encostadas, cracassando – ou da arara-brava, verde, de vôo muito dobrado. (p.146)

As aves, impondo-se ao homem na exuberância de sua materialidade – nem a ser decifrado, nem devorado, o bicho em “mero prazer de enfeite” (supra, p.14). À longa sucessão dos pássaros na escrita une-se o senso de sua simultaneidade – todos existem, agudamente, ao mesmo tempo. Ainda que o leitor desconheça uma

ou várias das aves, impacta a mera vertigem do “belo excesso”, da opulência de cor, som e dança. E ainda a poesia dos nomes – sucedendo-se assim, indefinidamente, em lista, oferecem-se eles mesmos à contemplação: “Toda língua são rastros de velho mistério” (In: ROSA, 1978, p.72).

Na tradição das *vanitas*, gênero de grande popularidade na pintura do século XVII, o *memento mori* era instalado no meio mesmo da exuberância, da multiplicidade das belezas, dos bens, dos gozos do mundo. Contíguos e simultâneos, a lembrança da morte e a volúpia da vida se entrelaçavam numa tensão ambivalente: ora a lembrança da morte revelava gozo, bens e belezas como vaidades, efêmeras e putrescíveis, ora incitava a sorvê-los mais, urgente e intensamente.

Aqui, essa beleza soletrada, ostentada, degustada, declinada no “prazer de enfeite” dos bichos é o *memento vivere* que triunfa, temporariamente, das caveiras dos bois, dos baques dos cavalos, do ataque das piranhas, da brutalidade dos touros.

O bolo negro balançou-se mais, subiu como um deslastrado balão, pairando, alto, bem por cima do círculo dos arbustos. Partiam, clingos, pios, do primitivo ronco de rio cheio. Algumas caturritas se desprenderam e entrevoaram em volta, expeditas, mas tornavam logo ao bando. A massa boiava no ar e bojava. Por que não desciam?

-É a hora!

Do fundo da bola, aves se despegaram, umas. Baixavam, colorindo-se de verde: quando iam tocar nos ramos, já estavam do tom do espinheiro. E gritavam, de alegria. Derramaram-se outras, porção, todas desciam. Era uma chuva, era esplêndido: as caturritas se despenhavam, escorriam, caíam em catarata. (p.151)

A massa de caturritas em revoada é o justo simétrico das arribações de Fabiano. Em *Vidas secas*, a frase envenenada de sinha Vitória, ao mesmo tempo em que aproximou as aves, investindo-as de intencionalidade, afastou-as, na repulsa à morte que elas passaram a inspirar em Fabiano. Em “Com o vaqueiro Mariano”, as caturritas permanecem distantes, autocontidas no próprio rumor e movimento, a projeção humana que sofrem é a alegria que o narrador ouve em seu gritar. Para Fabiano, o esvoaçar das aves multiplicadas era a recorrência infinita de um pesadelo; para Mariano e Rosa é um espetáculo a se esperar (É a hora!) e contemplar.

A irrupção do “belo excesso de aves” ao longo do conto é a expansão do presente no sujeito que bebe o mundo. A mesma avidez de sorver o mundo, de sorver a vida, foi uma espécie de demanda do Graal em “Cara-de-Bronze” – demanda confiada ao vaqueiro Grivo, mestre do *Boi* e da *Palavra*, ambas formas do Eterno para os Upanishads. Nas “palavras muito trazidas” na volta da viagem, o Grivo trouxe, aprendida, semeada, “a verdade que mana das coisas. Aprendida sobretudo com a vida animal, com os rebanhos do seu senhor Cara-de-Bronze” (NUNES, 1976, p.194-195).

“A viagem redonda do Grivo, sem findar propriamente, [sugere] a eterna presentificação de todas as coisas reunidas e coletadas durante o seu périplo no sertão-mundo” (NUNES, 1976, p.195). Essa presentificação de todas as coisas, essa dilatação do mundo na exacerbação dos sentidos que o sorvem, é o estribilho de vida, que retorna sempre em “O vaqueiro Mariano”. E não surpreende se a coisa que Rosa “guardou por última, porque a gente gosta” tenham sido “dois pequeninos punhais, enristados nas asas, os esporões vermelhos”, dois minúsculos passarinhos pondo guerra aos homens, defendendo os ovinhos, aferrados à vida. Tudo em seu lugar. “É, sim senhor. O amor é assim”(p.154)

\*

“Com o vaqueiro Mariano” faz jus a ser chamado de entremeio pela narração entrançada das duas vozes, de Rosa e Mariano, e ainda pelo suceder-se e imbricar-se dos zoomentos de vida e de morte. Mas a presença maciça do boi, a relevância da morte, a nota de alegria sempre ressoada, o gosto de Rosa pela arte popular ensejam ainda outra conexão. Intercalado no correr do folgado reisado, estão os entremeios, dos quais o mais querido, o mais resistente ao tempo tem sido o do Boi.

Meu boi é bonito - xá, xô  
O meu boi Janêro - xá, xô  
Dança bem decente - xá, xô  
No mei’do terrêro - xá, xô (BRANDÃO, 1953, p.91)

O boi é apresentado, faz evoluções, cortesias, brinca de investir contra o auditório, até que chega a hora de matá-lo:

O meu boi morreu – xá, xô  
Que será de mim - xá, xô  
Vou mandá buscá outro - xá, xô

Lá no Pioí - xá, xô (BRANDÃO, 1953, p.93)

Sempre cantando, verseja-se a repartição do corpo do boi:

Oi, iaiá, oi, iaiá,  
Oie o boi que te dá,  
Aguenta Janêro  
Meu boi marruá.

A tripa grossa é de Sinhá Odóssia  
A tripa gaitêra é das moças sortêra  
O osso corredô é do meu avô (BRANDÃO, 1953, p.9)

Mas, finda a repartição, “em vez de esquartejá-lo, promove-se sua ressurreição ou cura” (BRANDÃO, 1953, p.95). Na alegria e no chiste que perpassam todo o entremeio, o boi é curado, dança as cortesias finais e se retira.

O mundo do boi onde vive Mariano, onde se aventura Rosa, guarda essa relação ambivalente com o bicho – o boi é admirado, amado, temido, morto, comido. Para o vaqueiro Mariano, o boi é ora o inimigo com quem se luta para matar ou morrer, ora a ameaça sem rosto no desmoronamento da estoura, ora o protegido a quem salvar da morte, ora o amigo por quem é natural se compadecer, ora sustento na carne morta. Concebido, vivido em todas essas facetas, o boi constitui - e Mariano o reconhece (“Aqui, o gado é que cria a gente...” ) – a identidade do homem. Seus sentidos, seus valores, seus saberes são forjados nessa lida, nesse cuidado, nesse medo, nessa morte.

Esse elemento criador e essa acolhida da morte aparecem de maneira significativa em cantigas como a do Boi-Espácio:

Foi garrote, foi capado  
No curral da Piedade;  
Nunca temeu a vaqueiro  
Nem a vara de ferrão,  
Nem o mesmo José Castro  
No cavalo Riachão.  
[...]  
O couro do Boi-Espácio  
Tirado por minha mão,  
Deu trinta laços de corda,  
Nove pares de surrão.  
[...]  
Matei o meu Boi-Espácio  
Em uma tarde serena,  
Toda a gente da ribeira

Que não chorou teve pena. (In: ROMERO, 1985, p.102)

Como Mariano, o vaqueiro da cantiga conhece, e performa junto, a história do boi, desde o nascimento até a morte. Como Mariano, a voz da cantiga louvando a coragem do boi é a mesma voz que compactua com o seu sofrimento e sua execução. Como Mariano, a voz da cantiga acolhe sem angústia a carne morta do boi e dela alimenta a vida e o gozo dos vivos. Como Mariano, como Guimarães Rosa, a cantiga transmuta a vida e a morte do boi em poesia.

## 5. Considerações finais

### (A quadratura da besta)

Pensar o sentido da morte – não para torná-la inofensiva, nem justificá-la, nem prometer a vida eterna, mas [para] tentar mostrar o sentido que ela confere à aventura humana. (Emmanuel Lévinas, *La mort et le temps*, apud AMEISEN, 2003, p.437)

Nada tenhamos em mente tanto quanto a morte. Evoquemo-la em nossa imaginação, a todo instante, em todas as suas faces. (Montaigne, *Les essais*, apud RICOEUR, 2000, p. 467)

É hora de voltarmos à nossa ferida metodológica, o pecado original de antropocentrismo e logocentrismo que assumimos no início. Fundamos nossa análise no princípio de que o afeto animal que compõe o zoomento somente pode existir enquanto afeto humano expresso em discurso onde o animal figura ou importa, o que pressupõe o animal como Outro mudo e intangível. Mas também é verdade que ancoramos nosso zoomento na experiência humana. E a experiência humana é a verdade esmagadora do corpo, corpo que é homólogo, análogo, contíguo, tangível ao bicho.

Dentre os predicados atribuídos por Deleuze aos afetos (supra p.25-26), um é o possuir, ser corpo. E é entre corpos que os afetos operam, trocando ações e paixões, impelindo à autodestruição ou destruição mútua, ou à formação “de um corpo mais potente”.

Ao longo da obra maior de Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, o objeto<sup>66</sup> sensível, comumente considerado por nossa tradição filosófica como passivo e inerte, é constantemente descrito na voz ativa: o sensível “acena para mim”, estabelece um problema para meu corpo resolver”, “responde” aos meus chamados e “toma posse dos meus sentidos”, e mesmo “se pensa a si mesmo dentro de mim”. O mundo sensível, em outras palavras, é descrito como ativo, animado, e, de alguma maneira, curiosamente, vivo: não sou eu, quando adormecido, quem respira, mas “uma espécie de enorme

<sup>66</sup> A palavra usada por Abram é *thing* (ABRAM, 1996, p.55).

pulmão exterior a mim que alternadamente extrai de mim e me insufla de volta o ar. (ABRAM,1996, p.55)

O “corpo mais potente”, a simbiose, a composição de afetos do devir deleuziano parecem convergir perfeitamente com a percepção segundo Merleau-Ponty - uma percepção que é interação, troca, “uma copulação, por assim dizer, entre as coisas e meu corpo” (MERLEAU-PONTY apud ABRAM,1996, p.55). Esse contágio, “esse algo que passa de um ao outro”, é o que Deleuze diz chamar-se afeto:

Essa zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentésiléia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito), que precede sua diferenciação natural (DELEUZE&GUATTARI, 1992, p.225)

Sob essa lente, em que o contato comunica aquém e além do discurso, nessa espécie de contágio (como a “propagação” da força tranquila de Mariano), o animal se torna tangível. Volta-se aqui à fita de Moebius e à impossível fronteira - se o animal para o homem se constitui no discurso do homem, o homem também se constitui na vida compartilhada, em contiguidade, em intimidade, em luta com o animal, aquém e além do discurso. “Aqui é o gado que cria a gente”, disse Mariano.

Mas para haver esse corpo mais potente que é unidade, para haver simbiose, há de se ter um senso agudo da diferença entre as partes:

[o afeto] não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é uma semelhança produzida. É, antes, uma extrema contiguidade, num entrelaçamento entre duas sensações sem semelhança, ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. (DELEUZE&GUATTARI, 1992, p.225)

O animal, ser senciente e homólogo ao homem, suscita a *produção* dessa semelhança. Uma semelhança precária, no entanto, sempre assombrada, turvada, pelo senso da alteridade do animal, de sua inacessibilidade pelo discurso. Foi isso que percebemos em nossos dois autores, essa semelhança *produzida* na mimese, brotada da percepção do animal “na integridade de sua diferença” (supra, p.10).

Essa tensão entre semelhança e diferença ganha o primeiro plano em *Vidas secas*, exprimindo-se de modo mais patente na *angústia da semelhança* de Fabiano.

A identidade problemática de Fabiano se forja na contiguidade, na analogia, na identificação com o bicho. Fabiano é devir animal enquanto cura e mata o gado, enquanto orchestra o trabalho de Baleia, enquanto come, enquanto caça. Aquilo que define seu lugar no mundo dos bichos e dos homens é uma *technê* do animal. No mundo dos bichos, sua intimidade, sua comunhão com o animal são justamente o que o investe de controle, de arbítrio, do exercício da vontade; no mundo dos homens, esse saber *com* o animal e *como* o animal somente o enfraquece e apequena. Aqui ele é também devir animal enquanto se concebe rês, enquanto, junto a Baleia, se interroga sobre seu saber, enquanto se quer onça para não hesitar em esmagar o soldado amarelo. Esse devir angustiado é a melancolia que o instala naquela “morte outra” de que falou Rosa remetendo a Kierkegaard, na dissolução atormentada do eu. Esse devir animal angustiado é seu *zoomemento mori* existencial.

O Tonho Tigreiro de *Meu tio o lauaretê* não pode ser considerado um angustiado, mas gravita ele também em torno da tensão semelhança-diferença. Tigreiro age impelido e açoitado por, digamos, um *desgosto da diferença* – ele quer ser onça, gaba ter sentidos, hábitos e valores de onça, quer investir-se da ferocidade cega da onça mas, nesse mesmo querer, mostra que onça ele não é. O próprio *memento occidere* de ter matado seus parentes felinos traz a marca do humano – é humano o dente desse remorso. Segundo Tigreiro ele mesmo:

onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (Meu tio o lauaretê, In: ROSA, 2001,p.223)

Tigreiro é um animal imperfeito, arrancado ao presente contínuo da onça, aleijado pela memória culpada. O lugar impossível de Tigreiro, que não pertence nem com os homens nem com as bestas, é figurado nitidamente em seu curto-circuito de *exo* e *endocanibalismo*. Enquanto homem e enquanto onça, Tigreiro devora – e, no mesmo ato, assimila - seus inimigos e seus semelhantes, seus parentes.



No que concerne à morte e aos zoomementos, a tensão entre semelhança e diferença intersecta outro binômio problemático – indivíduo e espécie. O animal é ora visto como a amostra de uma espécie em eterno retorno, ora como um indivíduo, sujeito e mortal. As onças, uma vez tornadas indivíduos, nomeadas, investem-se do caráter de sujeito para Tigreiro, deixam de ser naturalmente descartáveis, extinguíveis, consumíveis. Os preás, as reses de Fabiano e sinha Vitória não lhes impõem escrúpulos, mas o papagaio e, sobretudo, Baleia são um *zoomemento occidere* lancinante.

A cobra e a morte em “Bicho mau” também se unem na tensão entre indivíduo e espécie, semelhança e diferença. A alteridade radical da cobra associada à absorção do indivíduo na espécie fazem de Boicininga uma poderosa figuração da morte. Incompreensível, incontrollável, inefável, traiçoeira, eterna, Boicininga é a morte súbita, absurda. Em *O homem e a morte*, Edgar Morin diz que o homem sofre um sentimento de “amortalidade”, uma espécie de cegueira animal à mortalidade associada a “um querer de imortalidade” (MORIN, 1976, p.59-60). Essa cegueira é a cegueira do homem que, contíguo à cobra, dá-se conta de sua presença somente no instante do bote – inútil *memento mori*. Em “Bicho mau” a cobra e a morte coincidem sem passar pela metáfora – a morte é cobra. Boicininga, cega ela também à morte que encarna e para a qual caminha, irmana-se ao homem, como ela um peão do Acaso. É claro o elemento do Jogo, do Acaso, em “Bicho mau”. O craquejar do chocalho de Boicininga é o lance de dados, cujo resultado ignora e desdenha o indivíduo – que seja seo Quinquim, João Ruivo ou Manuel da Serra a ser ferido, pouco importa à cobra, ao Acaso e à Morte. Mas o conto não apaga Boicininga na indiferenciação da espécie. Já na primeira seção de “Bicho mau” se descreve a serpente em sua beleza bizarra, em sua geometria, seu inefável sentir, sua inquietante estranheza, sua haecidade – “Eis a cobra, indecifrável e devoradora”.

O animal eterno é o esteio mesmo do elemento pastoral em “Com o vaqueiro Mariano”. Pistas paratextuais, como as epígrafes, tanto quanto elementos textuais, como a referência a Mariano como “clássico boieiro – bukólos ou bubulcus”, associam o Pantanal a uma espécie de Arcadia, da qual é signo a beleza eterna dos animais. As narrativas de Mariano e o olhar passeador de Rosa mostram, no entanto, que aí mesmo, na Arcadia, a morte também está. O motivo introduzido por Guercino em pintura no século XVII, o *Et in Arcadia ego*, se faz presente nos

repetidos embates de Mariano com a morte, nos vestígios de mortes já passadas e nos perigos de uma morte a espreitar em meio à beleza. Mas “Com o vaqueiro Mariano” sublinha que a iminência ou ciência da morte incontornável catalisa a fruição do instante presente, esporeia a sede de fruir mais, viver mais. O confronto de Mariano com o touro foi o encontro sublime com o dismenso sublime do animal, com o abismo inefável da morte<sup>67</sup>. Esse vislumbre da imensidão do sublime expandiu o instante do corpo-a-corpo com o touro em eternidade – a quadratura do círculo, a quadratura da besta. O instante dilatado em sôfrega fruição também foi a contemplação apaixonada das aves, das vacas, em sua beleza sensível, em seu adivinhável mistério. Esse - O animal, eterno. Eterno é o Boi das cantigas, é o boi do mundo de Mariano, e no entanto igualmente mortal. É essa mortalidade do eterno que subjaz ao *pathos* pastoril de Mariano e das cantigas e folgedos do Boi. O boi é individuado, sabe-se sua história, suas manhas, seus feitos, mas aceita-se a necessidade de matá-lo, morte que é compensada na assimilação do indivíduo à espécie – o Boi eterno.

Individuável, tangível, pensável é o olhar de Boicinga em “Bicho mau”, e sobretudo o olhar de Baleia em *Vidas secas*. No arbítrio da palavra, na *semelhança produzida* da ficção, a diferença, o mistério do bicho é imaginável, expressável. Ao nível da narrativa, para os personagens, Baleia é ao mesmo tempo um *memento mori* doloroso, um *memento occidere* angustiado e um *memento vivere* consolador. Como *memento mori*, o cadáver inteirizado de Baleia foi a morte se abeirando, vencendo já; como *memento occidere*, foi a traição à vida, na compactuação, na cumplicidade com a morte; enquanto *memento vivere*, foi a expansão do afeto humano, paliando a solidão e a incomunicabilidade. Ao nível da obra acabada, num romance laivado da angústia da morte, Baleia foi o contraponto de sossego, com sua resignação fácil e seus “desejos moderados”, mas também com a sua fundamental amortalidade. No momento mesmo em que experimenta a morte, Baleia a desconhece, e desconhecendo-a, neutraliza a aniquilação, promete a si e ao leitor adormecer, sossegar, e acordar num mundo cheio de preás – “exatamente o que todos nós desejamos” (RAMOS, op. cit. supra, p.97-98).

A arte, como o animal, como a morte, é essa quadratura do círculo que, no seio de uma configuração que aspira a unidade – a obra acabada, a vida acabada, o

---

<sup>67</sup> Ver MORIN, 1976, p.250: “O risco de morte é participação e a participação é vida”.

animal autocontido – inocula o inacabado, a abertura, o dismenso. Na co-enunciação das obras, o animal nos foi como um prisma estilhaçando a leitura em cores várias, infinitas, como a cobra de “Bicho mau”. Boicininga, enquanto a serpente, evoca a mortalidade, associa-se à Queda do homem das graças de Deus. Em sua letalidade cega, em seu despertar fortuito pela mera *queda* de um garrancho, Boicininga figura a morte enquanto lance de um jogo, do Acaso, do azar, do aleatório, (*casus*, *hal-zahr*, *alea*, todos etimologicamente associados à queda dos dados). Mas em sua beleza hipnótica, em seu olho indevassável, ela oferece-se mistério ao qual a palavra é mera tangência.

Enquanto categoria crítica, o zoomemento permite incidir sobre a díade animal-morte sempre novas luzes, luzes em rizoma, por assim dizer. O animal eterno em espécie do *Et in Arcadia ego* poderia ensejar uma discussão na Ecocrítica, por exemplo, que problematiza a pastoral, apontando a mortalidade, a extinção das espécies. Em Antropologia, o zoomemento remete à discussão do arbítrio humano confrontado à alteridade animal<sup>68</sup>, o que logo remeteria à Ética. No cruzamento da Antropologia das Religiões com a Mitologia, o xamanismo, que nós não nos atrevemos a tocar aqui, é uma via sinuosa e sedutora.

Num remate breve, retenhamos dos *zoomementos da morte*, enquanto conceitos estéticos, sua vocação indefectível para tingirem-se de sim, de tudo, de sempre, de eterno, para se converterem em *memento vivere*: na obra, toda dor, todo desastre, todo luto e toda morte, reencenados em cada nova co-enunciação, retornam eternamente, eternamente transmutados em fruição, em gozo, como a Grande Saúde Nietzscheana:

Esse ideal – o da Grande Saúde – é descrito por ele [Nietzsche] como ‘aquele do homem mais impulsivo, mais vivo, mais aquiescente ao universo, que não somente aprendeu a suportar e se acomodar de tudo o que foi, de tudo o que é, mas que deseja rever todas as coisas tais como são, por toda a eternidade; aquele que insaciavelmente dirige um *da capo* não somente a si mesmo, mas à peça e ao espetáculo inteiro, não somente ao espetáculo, mas, no fundo, ao Ser que, desse espetáculo, experimenta e instaura a necessidade’(NIETZSCHE, apud, ONFRAY, 2006, p.125).

Na arte, opera-se - tensa, eterna, alquímica - a conjunção dos opostos do homem enquanto criatura: homem e animal, indivíduo e espécie, semelhança e

<sup>68</sup> Sobre o assunto, ver as obras de Philippe Descola (1998) e Viveiros de Castro(1996).

diferença, configuração e estilhaçamento, acabado e inacabado, vida e morte, transmutados nesse presente dilatado que é a fruição literária. E é na palavra - mesmo traiçoeira, movediça, inexata - que se insinua, se vislumbra, a quadratura da besta no humano, o impossível discurso do animal, o indevassável olhar do animal:

a verdade é que este olho que se abre de quando em quando para fixar o espaço, tão expressivamente, parece traduzir alguma coisa, que brilha lá dentro, lá muito ao fundo de outra coisa que não sei como diga, para exprimir uma parte canina, que não é a cauda nem as orelhas. Pobre língua humana! (ASSIS, 1968, p.40)

## 6. Fontes de referência

### 6.1 Bibliografia geral

- ABRAM,D. *The spell of the sensuous*. New York: Random House, 1996.
- ABRAMS,M.H. The deconstructive angel. In LODGE,D. (ed.) *Modern criticism and theory*. New York: Longman, 1991.
- ACAMPORA, C.D & ACAMPORA, R.R. *A Nietzschean bestiary: becoming animal, beyond docile and brutal*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2004.
- AGAMBEN,G. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *The open: man and animal*. Stanford: Stanford University Press
- AGOSTINHO (Santo). *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1997.
- AMEISEN, J.C. *La sculpture du vivant: le suicide cellulaire ou la mort créatrice*. Lonrai: Éditions du Seuil, 2003
- ANGENOT,M., BESSIERE, FOKKEMA, D., KUSHNER E. (org.). *Théorie Littéraire: problèmes et perspectives*. Paris, PUF, 1989.
- ARIÈS,P. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*.Paris : Seuil, 1975.
- ATTERTON,P. & CALARCO,M. (ed.) *Animal philosophy : ethics and identity*. London/New York : Continuum, 2008.

- BAKER, S. *Picturing the beast: animals, identity and representation*. Illinois, University of Illinois Press, 2001.
- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. L'auteur et le héros. In: *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1978.
- BARBOSA, (Pe. ) A. L. de. *Curso de tupi antigo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BENJAMIN, W. Le narrateur. In: *Ecrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1985.
- BERGER, J. *About looking*. New York: Random House, 1991.
- BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano/ Edoardo Bizzarri*, São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980.
- BORGES, J.L., GUERRERO, M.. *Manual de Zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BORGES, M.Z. *Interferência e integração da língua tupi no português do Brasil: um estudo rosiano*, disponível em [www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/.../Letras/.../zelia01.doc](http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/.../Letras/.../zelia01.doc)
- BOOTH, W.C. *The Rhetoric of fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.
- BRANDÃO, T. *O reisado alagoano*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1953.
- BRUNN, A. et alii. *L' animal et l'homme*. Paris : Éditions Flammarion, 2004.
- BUSSOLOTI, M.A.F.M. (ed.) *João Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira ; Belo Horizonte : Editora UFMG, 2003.
- CALHEIROS, L. *Vanitas, vanitas et vanitatem* (Entradas para um dicionário de Estética). Disponível em : [http://www.ipv.pt/millennium/pers13\\_4.html](http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.html)
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo : Palas Athena, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Historical atlas of world mythology*. vol.1 The way of the animal powers. pt. Mythologies of the primitive hunters and gatherers. New York : Harper & Row, 1988.
- CANDIDO. A. *Ficção e Confissão : ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

- CARPEAUX, O.M. *Visão de Graciliano Ramos*. In: *Angústia*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.
- CASCUDO, L.da C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Itatiaia, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Rio de Janeiro: Edições SAI, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- CASTRO, V. de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* vol.2 no.2 Rio de Janeiro Oct., 1996.
- CHARDIN, T. de. *Mundo, homem e Deus*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- COTTERELL & STORM. *The ultimate encyclopaedia of Mythology*. London: Hermes House, 2004.
- COUTINHO, E. de F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- COUTINHO, F.M.A. O bestiário e a noção de diversidade cultural: pequena contribuição para uma zoopoética. In: JOACHIM, S. et al. (org.) *Colóquio Cidadania Cultural: linguagens, identidades*. Recife: Elógica Livro Rápido, 2007.
- CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms*. London: Penguin Books, 1982.
- CUNHA, E. da.. *Os sertões*. São Paulo, Nova Cultural, 2003.
- DARNTON, R.. *The great cat massacre and other episodes in French Cultural History*, London: Penguin Books, 1984.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol.5. São Paulo: Editora 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DESCOLA, P. Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia. *MANA* 4(1):23-45, 1998.
- ELIADE, M. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1990.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FAIRCLOUGH, N.. *Discurso e mudança social*. Brasília, Editora UnB, 2001.
- FARIA, O. de. *Graciliano Ramos e o sentido do humano*. In: *Infância*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1995.
- FRYE, N. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria.

- \_\_\_\_\_. *The anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GARBUGLIO, J.C.; BOSI, A.; FACIOLI, V. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- GARRARD, G. *Ecocriticism*. London and New York, Routledge, 2007.
- GILHUS, I.S. *Animals, gods and humans*. London and New York: Routledge, 2006.
- GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GLOTFELTY, C. & FROMM, H. *The ecocriticism reader: landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996.
- GRANDIN, T. & JOHNSON, C. *Animals in translation*. London: Bloomsbury, 2006.
- GUINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- HAM, J. & SENIOR, M. (ed.) *Animal acts: configuring the human in Western History*. New York and London: Routledge, 1997.
- HARAWAY, D.J. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.
- HEIDEGGER, M. *Être et temps*. MARTINEAU, E. (trad.) Édition numérique hors-commerce.
- HOLANDA, L. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- HOLLINGDALE, R.J. (ed.) *A Nietzsche reader*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.
- JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- KEMP, M. *The human animal in Western art and science*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- KIERKEGAARD, S.A. O desespero humano. In: *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LINS, A. *Valores e misérias das Vidas Secas*. In: *Vidas Secas*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1986.
- LINS, O. *O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado*. In: *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1982.

- LOVE, G.A. *Practical Ecocriticism: Literature, Biology and the environment*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003.
- MAINGUENEAU, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária: enunciação escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Dunod, 1990.
- MARQUES, D. *Devir em "Meu tio o laurotê": um diálogo Deleuze-Rosa*. Disponível em: [http://www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss04\\_07.pdf](http://www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf)
- MARTINS, W. *Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor*. In: *Caetés*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.
- MEUNIER, M. *Nova Mitologia Clássica : a Legenda Dourada*. São Paulo, Ibrasa, 1991.
- MITCHELL, W.J.T. *Illusion: Looking at animals looking*. In: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp/Illuminuras, 2002.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Para além do bem e do mal*. Lisboa: Guimarães e Cia, 1974.
- NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ONFRAY, M. *La sagesse tragique: du bon usage de Nietzsche*, Paris: Librairie Générale française, 2006.
- OVID. *Metamorphoses*. London: Penguin, 1955.
- RAMOS, D.G. et al. *Os animais e a psique*. vol.1. São Paulo : Summus, 2005.
- RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- RIVKIN, J., RYAN, M. (eds). *Literary Theory: an anthology*. Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- ROMERO, S. *Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1954.
- RONECKER, J-P. *O simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário...* São Paulo: Paulus, 1997.
- ROOB, A. *O Museu Hermético: alquimia e misticismo*. Lisboa: Taschen, 2001.
- ROSA, V.G. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- SCHIAPPA, E. *Protagoras and logos: a study in Greek Philosophy and Rhetoric*.



Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

SOUSA, F.A. de. Novo dicionário latino-português. Porto: Lello e Irmãos Editores, 1984.

SPERBER, S.F. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano. *Remate de males*, Campinas, (12): 89-94, 1992.

RUSSELL, B. A history of western philosophy. London: Counterpoint, 1985.

THOMAS, K. *Man and the natural world : changing attitudes in England 1500-1800*. London, Penguin Books, 1983.

VALOIS, M. A hora e a vez dos pequeninos: O Burro e o Boi no Presépio de Guimarães Rosa. Disponível em <http://www.eutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume2/especial-destaques/destaques-literatura/A-Hora-E-A-Vez-Dos-Pequeninos.pdf>

\_\_\_\_\_. Meu tio o lauaretê: o tecido da obra nas malhas da onça. Disponível em: <http://www.eutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume1/especial-destaques/Meu-tio-o-lauarete.pdf>

\_\_\_\_\_. O jaguar de Guimarães Rosa, rajado de grego. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/797-o-jaguar-de-guimaraes-rosa-rajado-de-grego>

WOLFE, C. *Animal rites: American culture, the discourse of species, and posthumanist theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2003

ZUCKER, A. Morale du Physiologos : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (Ile-Ve. s.) , *Rursus* ; N°2 Le modèle animal, I Articles, 2007.

## 6.2 Obras literárias consultadas e citadas

ALMEIDA de, G. (trad) & SARDINHA, M. (ed.). Algumas Flores de Flores do mal/ Charles Baudelaire. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ASSIS, M. de. *Quincas Borba*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave Maria, 2007.

ESOPHO. *Fábulas completas*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

FLAUBERT, G. *Trois Contes*, Paris: Gallimard, 2003.

- MATTOS, C. de e, PÓLVORA H.(org.) *Antologia de contos brasileiros de bichos*. Rio de Janeiro:Edições Bloch, 1970.
- NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- QUINTANA, M. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Nariz de vidro*. São Paulo: Moderna, 2003.
- RAMOS, G. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Angústia*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Caetés*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Infância*. Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Insônia*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1986.
- \_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1986.
- RENARD-CASSEVITZ, F-M. *El dios Yabireri y su cargado Yayenshi: mito de fundación*. Lima: IFEA/Lluvia Editores, 2004.
- ROSA, J.G. *Ave palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.
- \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas...* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- TCHEKHOV, A. *Angústia*. In: *A aposta e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Kaschtanka*. In: *As três irmãs; Contos*. São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- TOLSTOI, L. *A morte de Ivan Iltitch*. In: *A morte de Ivan Iltitch e Os três anciãos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Le cheval*. In: *Nouvelles*. Paris: Le livre de poche, 1967.